CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 197

Compostella aurea

Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)

Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008

Bajo la coordinación de
ANTONIO AZAUSTRE GALIANA
SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA

Edita
Servizo de Publicacións e Intercambio Científico
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
www.usc.es/publicacions

Dep. Legal C 412-2011

ISBN 978-84-9887-652-9

2011
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

JUNTA DIRECTIVA DE LA AISO

Presidentes de honor

Pablo Jauralde Pou, Universidad Autónoma de Madrid
Marc Vitse, Université de Toulouse-Le Mirail
Isaías Lerner, Graduate Center, CUNY
Ignacio Arellano, Universidad de Navarra
Trevor J. Dadson, Queen Mary, University of London
Sagrario López Poza, Universidade da Coruña
Anthony Close, University of Cambridge

Presidenta

Melchora Romanos, Universidad de Buenos Aires

Vicepresidentas

Lia Schwartz-Lerner, The Graduate Center CUNY
Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla

Tesorero

Pedro Ruiz Pérez, Universidad de Córdoba

Secretario

Manuel Ángel Candelas Colodrón, Universidade de Vigo

Vocales

Antonio Azaustre Galiana, Universidade de Santiago de Compostela
Mercedes Blanco, Université de Paris-Sorbonne
Elizabeth B. Davis, The Ohio State University
Santiago Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela
Beatriz Mariscal, El Colegio de México
Michel Moner, Université de Toulouse-Le Mirail
Valentín Núñez Rivera, Universidad de Huelva
Felipe Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha
Isabel Pérez Cuenca, Universidad San Pablo CEU, Madrid

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DEL SIGLO DE ORO. Congreso. (8º. 2008. Santiago de Compostela)

Compostella Aurea : actas del VIII Congreso de la AISO : Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008 / bajo la coordinación de Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández Mosquera. – Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2011. – 3 t. (1.569 p.) ; 24 cm. + 1 CD-ROM. – (Cursos e congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 197). – Contén: T. I, Plenarias. Poesía. T. II, Prosa. T. III, Teatro. Varia. – Bibliogr. en cada cap. – D.L. C 285-2011. – ISBN 978-84-9887-552-2 (T.1). – ISBN 978-84-9887-553-9 (T.2). – ISBN 978-84-9887-554-6 (T.3). – ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

1. Literatura española–16º século–Congresos. 2. Literatura española–17º século–Congresos. I. Azaustre Galiana, Antonio, coord. II. Fernández Mosquera, Santiago, coord. III. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed. IV. Título. V. Serie

821.134.2.09"15/16" : 061.3 (461.11 Santiago de Compostela)

© Universidade de Santiago de Compostela, 2011

Edita
Servizo de Publicacións e Intercambio Científico
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
www.usc.es/publicacions

Imprime
Imprenta Universitaria
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela

Dep. Legal C 412-2011
ISBN 978-84-9887-652-9 (CD)
ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

Compostella Aurea

Actas del viii Congreso de la AISO

Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008

Plenarias – Poesía

Prosa - Teatro - Varia

Bajo la coordinación de

Antonio Azaustre Galiana

Santiago Fernández Mosquera

2011

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

In memoriam

Anthony Close

(1937-2010)

Presentación
ANTONIO AZAUSTRE GALIANA Y SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA

PLENARIAS

Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón
IGNACIO ARELLANO

Tradiciones poéticas y perpectivas ideológicas
en el cancionero amoroso de Garcilaso
ANTONIO GARGANO

Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro
SAGRARIO LÓPEZ POZA

De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope
NADINE LY

Guerra, clima y catástrofe: una reconsideración de la crisis general
del siglo XVII y de la decadencia de España
GEOFFREY PARKER

POESÍA

Juan de Castelví y Coloma, miembro desconocido del
Parnaso español (fines del siglo XVII)
ALAIN BÈGUE

Lectura(s) de Garcilaso en el S. XVI: El caso del *Soneto V*
ROLAND BÉHAR

Góngora y el *Quattrocento*. Las *Soledades* desde la doctrina poética de
Giovanni Pontano y Angelo Poliziano
MERCEDES BLANCO

Traducción y estudio del poema "The Flaming Heart upon the Book and Picture of
the Seraphicall saint Teresa". Imaginería mística y barroca en Richard Crashaw"
ANA CALVO REVILLA Y JUAN LUIS HERNÁNDEZ MIRÓN

El Romancero Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ

En torno a la edición de los pliegos poéticos religiosos del siglo XVI
EVA BELÉN CARRO CARBAJAL

Las primeras traducciones italianas de las poesías de San Juan de la Cruz
BARBARA CATENARO

Sobre quiénes fueron los premiados o lo que Lope no nos contó sobre la famosa justa poética por la beatificación de San Isidro
MERCEDES COBOS

Estudio comparativo entre versiones lopescas de poemas incluidos en el *Burguillos*
MACARENA CUIÑAS GÓMEZ

"*De Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo*". Bartolomé Leonardo de Argensola y el *topos* clásico de la "vieja sin dientes" entre *imitatio* y *contaminatio*
MARIA D'AGOSTINO

Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)
JUAN MANUEL DAZA SOMOANO

Ecdótica y hermenéutica: el problema de la censura en la transmisión de la *Llama* de San Juan de la Cruz
PAOLA ELIA

Juan de la Cueva, *artifex exclusus*: un poeta en los "márgenes" del *Parnaso* sevillano, a propósito del *Viage de Sannio*
FRANCISCO J. ESCOBAR

"No soy padre sino de desengaños": la poesía satírico–moral del Conde de Villamediana
FLAVIA GHERARDI

Las «especulativas cuestiones del amor» en la poesía de Quevedo
MARTA GONZÁLEZ MIRANDA

El canon del *Siglo de Oro* bajo el signo de Góngora
AURORA HERMIDA RUIZ

La otra cara de la belleza: fealdad, vejez y deterioro corporal femenino en la poesía de Quevedo
ENCARNACIÓN JUÁREZ ALMENDROS

Carlos II en los villancicos paralitúrgicos del siglo XVII
EVA LLERGO OJALVO

Itinerarios líricos de Tasso a Lope: el discurso preliminar a las «*Rimas*»
ELENA E. MARCELLO

Sobre una obra áurea que no obtuvo licencia de impresión. Noticia y edición de los sonetos perdidos de Gálvez de Montalvo, del *Libro de la pasión*, hallados en el manuscrito corsiniano 970 de la Biblioteca de la Accademia Nazionale dei Lincei
PATRICIA MARÍN CEPEDA

El ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard): índice topográfico
JUAN MONTERO

Antonio de las Infantas y Mendoza en el contexto de la polémica gongorina
MARÍA JOSÉ OSUNA CABEZAS

Martín de Angulo y Pulgar y la imitación gongorina: notas sobre una relación de las fiestas de Loja en desagravio de la Virgen (1640)
INMACULADA OSUNA

Hernando de Acuña, "A un buen caballero, y mal poeta": Garcilaso como modelo satírico
MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ

La república de los poetas: la trama en los versos
PEDRO RUIZ PÉREZ

Concepto de la vida en Góngora: Una orientación del desengaño barroco
SAIKO YOSHIDA

PROSA

Grecia como espacio mitológico y heróico en el *Quijote* de Cervantes
STAVROS AGOGLOSSAKIS

Un estudio de la autobiografía de los siglos XVI y XVII
JORDI ALADRO Y DAVID DABACO

Caos y representación en la novela cortesana: el caso de Leonor de Meneses en *El Desdeñado más firme*
PILAR ALCALDE FERNÁNDEZ-LOZA

Las gramáticas dialogadas del español en el Siglo de Oro: el caso de Ambrosio de Salazar
V. ÁLVAREZ ROSA Y C. QUIJADA VAN DEN BERGHE

La traducción hebrea de la *Historia General de las Indias* de Gómara (Siglo XVI): un encuentro textual y cultural singular
ASSAF ASHKENAZI

Soledades de Aurelia (1737) de Jerónimo Fernández de Mata. Forma y sentido
TAPSIR BA

Funciones de la indumentaria en la picaresca
JOSÉ IGNACIO BARRIO OLANO

Metodología de las fuentes: Francesc Tarafa en la *Corona Gótica* de Diego de Saavedra Fajardo
SÒNIA BOADAS CABARROCAS

El linaje de Amadís de Gaula en un árbol genealógico del Siglo XVII (Roma, V. Mascardi, 1637)
A. BOGNOLO; F. FIUMARA y S. NERI

Revisiones ideológicas y morales en la *Plaza Universal* (1615) de Cristóbal Suárez de Figueroa
JONATHAN DAVID BRADBURY

Aspectos histórico-jurídicos en las obras de Miguel de Cervantes
SUSAN BYRNE

La ética privada del rey David: *Los cabellos de Absalón*
YSLA CAMPBELL

La *Crónica* de Jerónimo de Vivar y la conquista de Chile
SARISSA CARNEIRO ARAUJO

Visiones y símbolos en *Luz del entendimiento*, de sor Magdalena de la Santísima Trinidad
CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

El nomadismo del pícaro, vagabundo y viajero. *El Buscón* desde punto de vista posmoderno
LUISA SHU-YING CHANG

Dos encuentros turquescos: Cervantes y Quevedo, identidad y retórica
WILLIAM H. CLAMURRO

Don Quijote, antagonista de Diana y la Blanca Luna
CLARK COLAHAN

La creación de un mardo del adentro: Espacios sadianos en los Desengaños amorosos de María de Zayas
FRÉDÉRIC CONROD

Identidades anegadas: Jonás, Guzmán y Sayavedra
JUAN DIEGO VILA

Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga: 1919-1962*
ALEXIA DOTRAS BRAVO

Los conceptos de naturaleza y de estado natural en Cervantes y el *Quijote*
HEINZ-PETER ENDRESS

El dramaturgo como novelador: La prudente venganza de Lope de Vega
MARÍA ÁNGELES FERNÁNDEZ CIFUENTES

La «Historia de Santa María Egipcíaca» en un *Flos Sanctorum* anónimo del Siglo XVII: Un episodio peculiar en la hagiofragía postridentina
NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

El *Quijote* contra las interpretaciones del irracionalismo posmoderno
JESÚS G. MAESTRO

Antonio Enríquez Gómez y la "nación portuguesa"
JAIME GALBARRO GARCÍA

Sobre textos inéditos del maestro Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640). Los *Comentarios de erudición*
JAUME GARAU AMENGUAL

Violencia narrativa en la novela picaresca del Siglo de Oro: análisis del plano diegético y extradiegético de *El Buscón*
FERMÍN GARCÍA OREJANA

Problemas textuales de los *Sucesos* de Virgilio Malvezzi
DANIEL GARCÍA VICENS

El proceso de la creación y difusión de las historias en el episodio de Marcela y Grisóstomo
OLGA GODOY

Honofre Manescal y su *Miscellánea de tres tratados* (1611)
LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

De Don Quijote a la literatura persa
MARYAM HAGHROOSTA

Despues de 1605. La ventura bibliográfica de una leyenda editorial: La primera salida de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605) (II: 1871-1946)
VÍCTOR INFANTES

Arcadia pastoril y expulsión de los moriscos en *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (1620) de Jacinto Espinel Adorno
JAVIER IRIGOYEN-GARCÍA

Popularidad literaria en la sociedad del Siglo de Oro: Hacia una lectura en voz alta del Quijote
JESÚS DAVID JEREZ-GÓMEZ

De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639)
JAVIER JIMÉNEZ BELMONTE

El tema del dinero en *El casamiento engañoso*
MARÍA CRISTINA LAGRECA DE OLIO

La silva y los proyectos científicos (1557-1626): Juan Pérez de Moya, Jerónimo Campos y Francis Bacon
LILITH LEE

El *Lazarillo* en Lázaro de Tormes
DAVID LEMOS GONZÁLEZ

El último Castillo Solórzano: Hacia un modelo innovador del marco narrativo
Mª ROCÍO LEPE GARCÍA

El cronista de Sancho y la transmisión de la historia en la unidad narrativa del gobierno de la ínsula Barataria (Quijote, II, 42-II, 55)
SANTIAGO LÓPEZ NAVIA

Cohesión y mediación interpretativa en *Guzman de Alfarache*
ERNESTO LUCERO SÁNCHEZ

La tradición discursiva de la narrativa picaresca y su configuración lingüística. La expresión de la consecuencia
CARMEN MANZANO ROVIRA

'Para el uso y beneficio de mis compatriotas ingleses'. La Historia de la conquista de México en la obra de Thomas Gage
BEATRIZ MARISCAL

De la bruja a la matrona: imágenes contrapuestas de la mujer anciana en la literatura y el discurso moral
ISABEL MUGURUZA ROCA

Más sobre el itinerario geográfico en *El Criticón* de Baltasar Gracián
PIERRE NEVOUX

Los personajes femeninos y sus *orationes fictae* en las vidas del XVII: Malvezzi y Mártir Rizo
VALENTINA NIDER

***Alatriste* y Quevedo: nación y canon literario**
ÁNGEL OTERO-BLANCO

Una muestra de la recepción del *Quijote* en Brasil presentada a través de la perspectiva de Josué Montello: *Cervantes e o moinho de vento*
MARTA PÉREZ RODRÍGUEZ

Ginés Pérez de Hita y Aben Hamín: Una digresión para una historia alternativa
ANTHONY M. PUGLISI

El materialismo en *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra: clase social y otras obsesiones
ROBIN ANN RICE

La magia en el *Quijote*: Cervantes ilustrado
MARÍA DEL CARMEN RIVERO IGLESIAS

El pícaro amante* de José Camerino, contrahechura de *La ilustre fregona
FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

¡Encaja, ensarta, enhila refranes; que nadie te va a la mano!:* Los efectos de acumulación y las sartas de refranes en el *Quijote
NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

***El Reloj de Príncipes* de Antonio de Guevara: la primera novela occidental traducida al rumano**
OANA ANDREIA SAMBRIAN-TOMA

Cristocentrismo y dignidad del hombre: *Miseria/dignitas hominis en De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León
PABLO SOL MORA

Isotopía salmantina en *La Pícara Justina* de Francisco López de Úbeda
LUC TORRES

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el teatro áureo: *La ilustre fregona* y la evolución del tercer galán
KATERINA VAIOPOULOS

Relaciones festivas en la *Historia de los indios de la Nueva España*, de Motolinía
JOSÉ LUIS VILLAR PIÑEIRO

Verdad y política en las *Empresas* de Saavedra Fajardo
FRANCISCO VIVAR

TEATRO

El personaje del gallego en algunas comedias de Lope de Vega y de Tirso de Molina
CHRISTIAN ANDRÈS

La función de la música en una adaptación contemporánea de *No hay burlas con el amor*
MINDY E. BADÍA

Los gitanos en la mojiganga dramática del siglo XVII: comicidad, erotismo y propósito laudatorio
CATALINA BUEZO

Refundiciones y procesos de colaboración en el teatro del Siglo de Oro
MARÍA JOSÉ CAAMAÑO ROJO

Mecanismos del enredo en *Sin honra no hay amistad* de don Francisco de Rojas Zorrilla
MARÍA JOSÉ CASADO SANTOS

Del libro al palacio, del palacio al libro. Una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón
ERIK COENEN

Posibilidades de desbordamiento espacial en la comedia: Luis Vélez de Guevara, entre romances y romancero
DANIELE CRIVELLARI

La elaboración de la guerrera en *Los hijos de la barbuda*: a propósito de la «mujer varonil»
DONAJÍ CUÉLLAR

El arte de la refundición según Moreto (I): *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega vs. *La misma conciencia acusa* de Moreto
ELENA DI PINTO

La comicidad y los graciosos en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto
JUDITH FARRÉ VIDAL

El afuera y el adentro de la soledad. La voz femenina en algunos dramas de Calderón de la Barca
L. FERNÁNDEZ GUILLERMO Y M. T. MIAJA DE LA PEÑA

Comicidad y dramatismo en Francisco de Rojas Zorrilla
ELSA GRACIELA FIADINO

Notas sobre la materia histórica en el teatro cómico breve de Calderón
VANESSA FORTUÑO GÓMEZ

Escenas carcelarias en el teatro de Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara
ALMUDENA GARCÍA GONZÁLEZ

Las escrituras de compraventa de comedias y la profesionalización de los dramaturgos en los Siglos de Oro
ALEJANDRO GARCÍA REIDY

El teatro como propaganda al servicio de la corona durante el reinado de Carlos II: el caso de *La restauración de Buda*, de Bances Candamo
SANTIAGO GARCÍA-CASTAÑÓN

Sinagoga de España: Calderón y los cronicones toledanos
JUAN CARLOS GARROT ZAMBRANA

Sueño y mecanismos alegóricos en el auto de Calderón *El tesoro escondido* (1679): de la revelación a la epifanía
FRANÇOISE GILBERT

Parajes agrestes en las tragedias de Rojas Zorrilla
GEMMA GÓMEZ RUBIO

***Las bizarrías de Belisa:* personajes y relaciones**
AURELIO GONZÁLEZ

Calderón en escena. Algunas notas en torno al *El Príncipe constante*
LOLA GONZÁLEZ

La mujer en los *Entremeses Nuevos* (1643)
JUAN CARLOS GONZÁLEZ MAYA

Teatro inédito atribuido a Quevedo
MARÍA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

«Entre los sueltos caballos» en *El príncipe constante:* la glosa de Calderón y su significado en la comedia
ISABEL HERNANDO MORATA

La censura de Vera Tassis en el manuscrito 15.672 (BNE) de *El Galán Fantasma* de Calderón de la Barca
NOELIA IGLESIAS IGLESIAS

De patris auctoritate: los poderes excepcionales del padre en algunas comedias de Tirso de Molina
NAIMA LAMARI

Formas de teatralidad en *Duendes son alcahuetes...* (I-II, 1709-1719) de Antonio de Zamora
RENATA LONDERO

La figura del negro en Juan Latino de Diego Jiménez de Enciso
MARIA TERESA MORABITO

El personaje de Caupolicán y la alegoría cristológica en *La Araucana*, auto sacramental atribuido a Lope de Vega
CARLOS MATA INDURÁIN

Sancho Panza, otro candidato más en *La elección de los alcaldes de Daganzo:* algunos paralelismos entre el entremés cervantino y el *Quijote*
EMMA NISHIDA

Consideraciones polimétricas y espaciales de una comedia de tema histórico calderoniana
CARMEN JOSEFINA PAGNOTTA

Autobiografía y teatro: el «yo» como espectáculo en la *Vida* de Alonso de Contreras
SONIA PÉREZ VILLANUEVA

La leyenda de *los siete infantes de Lara* en el teatro del Siglo de Oro. ¿Cronología olvidada o ideología?
MARJORIE RATCLIFFE

Juanete: ¿un gracioso sin gracia? Reflexiones sobre la figura del donaire en la tragedia calderoniana
LIÈGE RINALDI

Los avatares textuales de *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla
MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES

Un índice léxico de atribución para *Tan largo me lo fiáis/El burlador de Sevilla*
ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

Mecanismos de burla e ironía crítica en la construcción de la comicidad de la comedia áurea
MELCHORA ROMANOS

La obra dramática de don Antonio Sigler de Huerta
LUISA ROSSELLÓ CASTILLO

Teología contra dramática: a vueltas con el demonio y la censura en *El José de las mujeres* calderoniano
JAVIER RUBIERA

El jardín en el teatro mitológico de Calderón
ENRIQUE RULL FERNÁNDEZ

***El lindo don Diego*, de Agustín Moreto, en la escena decimonónica**
FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

***La Lindona de Galicia* de Juan Pérez de Montalbán: una trayectoria dramática entre transgresión moral y tiranía**
DELPHINE SANGU

Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular
ANA SUÁREZ MIRAMÓN

Una revisión y puesta en escena dieciochesca de *El golfo de las sirenas* de Calderón
MARÍA LUISA TOBAR

Una pulla contra Miguel de Cervantes en *El animal de Hungría* de Lope de Vega
MARCELLA TRAMBAIOLI

La adaptación fílmica de *La dama boba*
SIMONE TRECCA

Teatro y locura en Los locos de Valencia de Lope de Vega
HÉLÈNE TROPÉ

Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: *Polifemo y Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668)
ALEJANDRA ULLA LORENZO

Dña. Angela y Dña. Mencía: dos respuestas ante la ley
CATARINA VALDÉS POZUECO

Del concepto a la forma: la dualidad en *Amor, honor y poder*
ALICIA VARA LÓPEZ

La Idea de tragedia en *Del rey abajo, ninguno* de Francisco de Rojas Zorrilla
VIOLETA VARELA ÁLVAREZ

Mitología, caballería y espejo de príncipes en *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana
JULIO VÉLEZ-SAINZ

Amor, honor y poder: las huellas del gongorismo en una de las primeras comedias de Calderón
ZAIDA VILA CARNEIRO

El erotismo en *La vega del Parnaso*
EDITH MARTA VILLARINO

Un drama de violencia: *Progne y Filomena*
RINA WALTHAUS

VARIA

Plumas en el claustro.
Formas de escritura conventual femenina en el Siglo de Oro
NIEVES BARANDA

La economía del pecado a la luz de la casuística áurea
ELENA DEL RÍO PARRA

«Siendo yo hebrea, señor»: una lectura de *La reina Ester* de Felipe Godínez en clave conversa
RUTH FINE

De copias y copistas (I): la formación del manuscrito magliabechiano VII, 353 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia
MANUEL HERRERA VÁZQUEZ

La voz del silencio en el *Libro de tonos* de José Miguel de Guerra
LOLA JOSA – MARIANO LAMBEA

La anotación en las obras americanas de los siglos XVI y XVII
RAÏSSA KORDIĆ RIQUELME

Comentarios iconográficos sobre unas ilustraciones contemporáneas a los textos de Francisco de Quevedo
EMMANUEL MARIGNO

Presentación

El VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) se celebró en la Universidad de Santiago de Compostela entre el 7 y el 11 de julio de 2008. La inauguración del congreso tuvo lugar en el Salón Noble del Colexio de Fonseca, con la presencia del Rector de la USC, el Vicerrector de Cultura y la Conselleira de Educación de la Xunta de Galicia. El grueso de las sesiones se celebró en la Facultade de Filoloxía. Asimismo, la alcaldía de la ciudad recibió a los congresistas en las dependencias del Pazo de Raxoi.

El congreso reunió en Santiago a casi trescientos especialistas en el Siglo de Oro. A la importancia de esa asistencia cabe unir la variedad de sus países de origen, pues a Compostela se desplazaron siglodoristas de Alemania, Francia, Italia, EEUU, China, Argentina, Israel, Portugal, Holanda, Gran Bretaña, Taiwan, Senegal, Irán, México, Grecia, Brasil, Canadá, Japón, India, Corea del Sur, Rumanía y Suiza. Esta afluencia muestra la vitalidad de la asociación y del hispanismo áureo en una época donde, paradójicamente, se habla a menudo de la decadencia de las humanidades en los sistemas de enseñanza y en su presencia social. Acaso, como en tantos órdenes de la vida, los hechos se empeñan una vez más en contradecir las opiniones generalizadas. Constituida en 1984, la AISO se afana desde entonces en incrementar las relaciones entre expertos en el Siglo de Oro de diferentes lugares del mundo. La asistencia al VIII congreso refrenda el éxito de dicha tarea.

Para la Universidad de Santiago y, dentro de ella, para el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Lingüística General, constituyó un privilegio que una asociación de la importancia de la AISO la hubiese escogido como sede. Santiago de Compostela se unía así al elenco de prestigiosas instituciones y universidades que albergaron anteriores reuniones: Ateneo de Madrid y Universidad de Córdoba (1987), Salamanca-Valladolid (1990), Toulouse (1993), Alcalá de Henares (1996), Münster (1999), Burgos (2002), Cambridge (2005). A Santiago de Compostela (2008) le sucederá la Universidad de Poitiers en 2011.

En el VIII congreso se presentaron cinco conferencias plenarias y 247 comunicaciones. La programación fue diseñada para dar cabida a un número tan elevado de intervenciones de la forma más ágil y coherente posible. Se organizaron seis sesiones simultáneas que intentaron reunir las comunicaciones en grupos homogéneos organizados por temas, géneros y autores, siempre con un margen suficiente para los debates y preceptivos des-

cansos. El grueso de esas intervenciones se encuentra recogido en las aproximadamente mil quinientas páginas de estos dos volúmenes de actas, que se editan también en formato CD-ROM. Tras las ponencias, las contribuciones se han organizado en cuatro secciones: poesía, prosa, teatro y varia; dentro de ellas, se ha seguido el orden alfabético de autores. La actividad académica se completó con tres sesiones de presentación de proyectos y novedades editoriales, y con cuatro encuentros de investigadores. Dichos encuentros fueron coordinados por Fausta Antonucci y Rafael González Cañal (Teatro), Jorge García López y Víctor Strostezki (Humanismo), Juan Diego Vila y Elisabeth Wright (Nuevos enfoques de la investigación), e Ignacio García Aguilar y Luis Avilés (Poesía).

Esa intensa actividad académica tuvo su complemento en otros actos culturales, como el concierto del grupo *Nordestinas* en el Paraninfo de la Universidad, o la exposición de libros sobre emblemas custodiados en la Biblioteca Xeral de la USC, coordinada por la profesora Sagrario López Poza, y que fue exhibida durante las fechas del congreso en las dependencias del Colexio de Fonseca, y acompañada de un libro-catálogo. En un terreno más lúdico, la cena de clausura reprodujo el ambiente de una romería gallega en un típico pazo.

La dimensión alcanzada por el congreso hizo precisa la colaboración de diversas instituciones para llevarlo a buen término. La Universidade de Santiago de Compostela y su Vicerrectorado de Cultura, la Facultade de Filoloxía y el Departamento de Literatura Española —de manera especial, los grupos de investigación Quevedo y Calderón de la Barca (GIC)— ofrecieron toda su ayuda en los muchos requerimientos que les fueron solicitados.

Imprescindible resultó el apoyo económico de la Dirección Xeral de Promoción Científica e Tecnolóxica do Sistema Universitario de Galicia de la Xunta de Galicia y, de manera muy destacada, de la *Sociedad Estatal de Acción Cultural (*anteriormente *Sociedad Estatal de Conmemoraciones y Congresos)* (SECC), sin cuya ayuda habría sido imposible la edición de estas actas. A título personal, querríamos agradecer de manera muy afectuosa la colaboración que prestaron día a día Manuel Fernández, administrativo del congreso, y Claudia D'Ambruoso, Margarita García Candeira, Isabel Hernando Morata, Noelia Iglesias Iglesias, Fernando Rodríguez-Gallego, Alejandra Ulla Lorenzo, Sandra Valiñas Jar, Alicia Vara López y Zaida Vila Carneiro, integrantes de diversos grupos de investigación del Departamento. Todos ellos dieron lo mejor de sí para facilitar a los congresistas su estancia y participación. Al Servicio de publicaciones y a la Imprenta Universitaria de la Universidade de Santiago les manifestamos aquí nuestro agradecimiento por su gran labor en la edición de estas actas.

Desde que comenzamos a organizar el congreso, habíamos pensado cerrar esta presentación de las actas mostrando nuestra gratitud al profesor Anthony Close, presidente de la AISO entre 2005 y 2008. Siempre recibimos su incondicional apoyo y consejos, fruto de su experiencia y, sobre todo, de su generosidad. Por desgracia, su fallecimiento el viernes 17 de septiembre de 2010 ha convertido esta mención en un afectuoso recuerdo. Todos sabemos que ha sido una gran pérdida para el hispanismo y mayor aún para quienes pudimos compartir momentos con él. A su memoria van dedicados estos volúmenes.

Santiago de Compostela, diciembre de 2010
Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera

PLENARIAS

Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

Las comedias que exploran el tema del poder y la autoridad[1], con sus anejas constelaciones de motivos (la privanza, el modelo de rey, el tiranicidio, la voltaria fortuna o la libertad frente al sometimiento) abundan en el Siglo de Oro, y constituyen en Calderón un territorio amplio y complejo que despliega una problemática llena de matices. Su amplitud de enfoques y perspectivas permite a Calderón una variedad extraordinaria de conflictos y soluciones, manteniendo siempre la característica coherencia del dramaturgo, que intentaré mostrar con algunos ejemplos someramente glosados.

La autoridad y el poder en los actantes paternos. Comedias y tragedias domésticas y políticas

En el bien conocido ejemplo de *La dama duende*, don Juan y don Luis, hermanos de doña Ángela, pretenden mantenerla recluida con el recato debido a su viudez, lo que no satisface a la ingeniosa joven, que se queja de haber enviudado de un marido para estar casada con dos hermanos. Naturalmente no se trata, como algún crítico afirma, de una situación incestuosa, sino de una queja metafórica sobre la represión de la libertad a la que aspira[2]:

1. Ver Arellano (1994, 1996, 2002, II, 2006 y "Poder y autoridad en el teatro de Rojas Zorrilla", en prensa). Tomo algunos pasajes de estos trabajos anteriores, completándolos o añadiendo otras consideraciones. Este trabajo se integra en el programa CONSOLIDER-INGENIO 2009, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (TECE-TEI, CSD2009-00033).
2. Honig (1962), que analiza *La dama* como tragedia, advierte, entre otras presencias de rituales de fertilidad y renovación, el tema trágico del incesto, que también Mujica observa (1969). Su dato más importante son los versos citados de doña Ángela (uso la ed. de Antonucci). Ver mi respuesta a esta interpretación en Arellano (2001a).

encerrada
sin libertad he vivido,
porque enviudé de un marido
con dos hermanos casada
(vv. 389-392).

En la comedia de capa y espada los intentos de opresión excesiva de los actantes paternos se anulan por las ingeniosas máquinas de los tracistas, según pide el universo cómico al que pertenecen: no hay barreras que puedan limitar las acciones de estas "damas torbellino" cuya libertad de movimientos es posible por la ausencia de riesgo trágico. De ahí que las actitudes rígidas o violentas de los guardianes del honor queden sistemáticamente desautorizadas por la misma acción y las burlas de los protagonistas. Nótese que en *La dama duende* los actantes que representan la autoridad inoperante —los hermanos— pretenden construir un espacio aislado y aislante para doña Ángela, a la que sin embargo facilitan el acceso a la casa por otra parte que evite contacto con don Manuel: paradójicamente el deseo de controlar la libertad de la dama se traduce en ofrecerle los medios para una independencia total. No me parece, pues, aceptable la comparación que hace Frederick de Armas[3] de doña Ángela con Segismundo en su torre. La alacena, interpretada a menudo como símbolo carcelario por los estudiosos[4] que ven una dimensión trágica en la comedia, es en realidad una puerta que permite a doña Ángela atravesar un espacio abierto, pues la apertura de la alacena secreta —y no su cierre— es lo que marca el manejo que de ella hace la dama: el mecanismo está cerrado solamente para don Manuel, quien ignora su existencia y funcionamiento.

Si los padres viejos y hermanos guardianes del honor conocen en la comedia cómica un fracaso que ridiculiza sus actitudes, no sucederá lo mismo en los modelos de la tragedia. Las opresiones que en el caso de doña Ángela y otras protagonistas de capa y espada son motivo de burla y acaban con el triunfo de los jóvenes amantes, conducen en otras piezas a catástrofes provocadas precisamente por los abusos de autoridad y los errados ejercicios del poder.

Muestra de la "tiranía del honor" son los tres famosos dramas *A secreto agravio secreta venganza*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, con tres esposas sacrificadas por sus maridos[5]. En las tres hay un precedente de matrimonio forzado, de libertad oprimida antes del arranque de la acción representada. Las tres viven en un mundo de miedo, frustraciones, ocultación y desconfianzas cuyo punto de partida es un abuso de la autoridad paterna. Y el mismo pecado original está en la base del conflicto de *Las tres justicias en una*. Doña Blanca "casose forzada, en fin, / de sus padres" (p. 679)[6], forzamiento calificado por don Lope hijo de delirio y homicidio. El clima familiar negativo provoca el desafecto y los enfados de este joven disoluto, con el consiguiente alejamiento de su padre, al que acaba dando una bofetada en escena. La violencia y escándalo de este episodio, que irrespeta la sagrada autoridad paterna, se justifica después porque en

3. F. de Armas (1993).
4. Ver A. Schizzano Mandel (1983).
5. Ver F. P. Casa (1977). Paso rápidamente por estos dramas que son quizá de los más conocidos de Calderón.
6. Cito por el texto en *Obras completas*, ed. Valbuena.

realidad don Lope no es hijo de quien todos creen: lo sustituyeron de pequeño con un engaño que también tendrá su castigo. El rey averigua la verdad y ordena la muerte del ofensor, pues para la opinión pública el agraviado ha sido el padre:

> Quien al que tuvo por padre
> ofende, agravia e injuria,
> muera
> (p. 709).

Aquí tenemos un caso ejemplar de la responsabilidad compartida que consideraba Parker[7] rasgo característico de la tragedia calderoniana: los padres de Blanca empezaron los errores que acabaron desembocando en la insoportable ofensa a la autoridad paterna, aligerada por el hecho de ser solo putativa; los engaños de Blanca (bientencionados, quizá, pero engaños) y la irresponsabilidad de don Mendo (verdadero padre de Lope hijo) contribuyen al desastre.

Distinta variedad representa *La devoción de la cruz*, donde la patología autoritaria de Curcio provoca una serie de conflictos superados por la dimensión religiosa del drama. No analizaré los aspectos interesantes de esta pieza, limitándome a recordar la disputa de la jornada I entre Julia y su padre sobre la libertad y la autoridad a propósito del matrimonio que Curcio quiere imponer a su hija:

> Julia Bien, señor, la autoridad
> de padre, que es preferida,
> imperio tiene en la vida,
> pero no en la libertad.
> ¿Pues no supiera antes yo
> tu intento, no fuera bien,
> y que tú, señor, también,
> supieras mi gusto?
> Curcio No,
> que sola mi voluntad
> en lo justo o en lo injusto
> has de tener tú por gusto.
> Julia Solo tiene libertad
> un hijo para escoger
> estado; que el hado impío
> no fuerza el libre albedrío.
> […]
> Curcio Basta que yo lo he mirado
> y yo por ti he dado el sí.
> Julia Pues si tú vives por mí
> toma también por mí estado.
> (p. 397).

7. Parker (1976).

La actitud de Curcio es solo una de las manifestaciones de la violenta locura que anula sus pretensiones autoritarias, deshaciendo su mundo y causando la perdición de su familia, salvada en último extremo por la devoción de la cruz.

En efecto, el poder y la autoridad tienen unos límites fuera de los cuales pierden legitimidad. Esos límites no se refieren solo a abusos injustos, sino también a la dejación de las obligaciones que el poderoso asume en cuanto depositario de un poder con el que debe servir al bien común.

En *Los cabellos de Absalón*, el rey David, enajenado por el amor paterno —y su conciencia de las propias culpas—, elude sus obligaciones, permitiendo que la obsesión de poder de Absalón y la violación de Tamar por Amón acaben en guerra civil y muertes de sus hijos. Entre otros temas el drama explora los malos ejercicios del poder: uno de los protagonistas quiere usurpar la corona por cualquier medio; otro es padre antes que rey, errada conducta que paga sufriendo el desenlace trágico. La ambición de reinar es, en efecto, la fuerza directora de Absalón, que desea desde el principio la muerte de su hermano Amón[8]:

> … si él se muere
> quedo yo más cerca al solio,
> que a quien aspira a reinar
> cada hermano es un estorbo.
> (vv. 216-219).

Pero este, obsesionado por el dominio, es a su vez dominado por la pasión del poder: quiere mandar y no manda en sí mismo, siendo, como se sabe, el más alto dominio el vencerse a sí[9]. Este descontrol priva de cualquier legitimidad, si no hubiera otros motivos, a los deseos de Absalón.

El rey debería poner coto a los excesos filiales, especialmente a los de Absalón, conspirador rebelde que ambiciona la corona. Pero David no actúa como rey sino como padre, olvidando que, según reza el título de una comedia de Rojas Zorrilla, *No hay ser padre siendo rey*: al escuchar una historia de la pitonisa Teuca sobre un hijo asesino de su hermano, simpatiza con el caso ficticio y la emoción de la supuesta madre que aplica a las propias circunstancias, olvidando que anteriormente él mismo ha desautorizado a la adivina —inspirada por un espíritu diabólico— y olvidando que si la historia de Teuca se refiere a una madre particular, él, David, no es un padre sino un rey[10]. Perdona, en suma, a Absalón, asesino de Amón, provocando los males posteriores, al ignorar que la autoridad suprema debe tomar en ocasiones una decisión política en bien de la comunidad, y no es libre de traspasar ciertos límites de la clemencia.

---

8. *Los cabellos de Absalón,* ed. G. Edwards.
9. Baste recordar a Platón, *Leyes*, 626e: "el vencerse a sí mismo es la primera y mejor de las victorias"; o Séneca, *Epístolas*, CXIII, 50: "imperare sibi maximum imperium est", etc., que glosarán entre otros muchos Quevedo, Gracián, Mateo Alemán y el mismo Calderón…
10. El personaje de David es más complejo todavía, pues una de las razones de que no pueda castigar la conducta de sus hijos es la conciencia de sus propios pecados anteriores en el caso de Urías: habiendo abusado él mismo del poder, no se siente legitimado para imponer castigos y tiende a la clemencia que él ha solicitado de Dios para sí mismo. Pero sea como fuere incumple su obligación.

Tratadistas como Saavedra Fajardo recuerdan con claridad que el gobernante justo no puede olvidar la justa ira ni está facultado para conceder perdones arbitrarios, ni siquiera a sus propios hijos:

> Donde no está la ira falta la justicia. La paciencia demasiada aumenta los vicios y hace atrevida la obediencia [...] El durar en la ira para satisfacción de agravios y para dejar escarmientos de injurias hechas a la dignidad real no es vicio sino virtud, en que no queda ofendida la mansedumbre [...] todo es menester para curar de suerte las heridas de los desacatos que no queden señales dellas. [...] Parte es de la república la soberanía de los príncipes, y no pueden renunciar a sus ofensas e injurias (Empresa VIII).

En otros lugares explica Saavedra Fajardo que el rey es solo la voz de la ley: no es otra cosa la tiranía que el desconocimiento de la ley, atribuyéndose el príncipe su autoridad (p. 360)[11]. Este abuso es exactamente el que comete el tirano Basilio en *La vida es sueño*, aunque en una dirección muy distinta a la de David.

La experiencia traumática a la que es sometido Segismundo por su padre, nos conduce a los problemas de la responsabilidad del poder manifestados en la oposición de Segismundo y Basilio. Si la soberbia y la violencia de Segismundo se corrigen por la experiencia y la reflexión, la soberbia y la violencia de Basilio provocan su derrocamiento y le enseñan que también para él la vida es sueño. En Basilio, no menos que en Segismundo, se plantea el tema del destino y del libre albedrío. La supuesta sabiduría del rey ignora que el destino humano solo puede ser influido por las estrellas, pero nunca determinado: Segismundo lo recuerda en la lección final al explicar que las estrellas

> nunca mienten, nunca engañan,
> porque quien miente y engaña
> es quien para usar mal dellas
> las penetra y las alcanza.
> Mi padre, que está presente,
> por excusarse a la saña
> de mi condición, me hizo
> un bruto, una fiera humana,
> de suerte que cuando yo
> por mi nobleza gallarda,
> por mi sangre generosa,
> por mi condición bizarra,
> hubiera nacido dócil
> y humilde, solo bastara
> tal género de vivir,
> tal linaje de crianza,
> a hacer fieras mis costumbres.
> ¡Qué buen modo de estorbarlas!
> (vv. 3168-3185).

11. Cito por la ed. de López Poza.

Si Basilio ha anulado todo ejercicio de la libertad en su hijo, no le es posible ni legítimo juzgar el resultado de su experimento, lo cual hubiese exigido un proceso de educación del príncipe completamente distinto. Muestra de la libertad humana será precisamente la capacidad de reflexión de Segismundo y el dominio sobre su violencia, engendrada en parte por el mismo abuso del poder paterno.

El enfrentamiento padre-hijo es, como se va viendo, una constante de Calderón, en cuya visión trágica destaca —elemento muy bien estudiado por Vitse[12]— el fracaso de la instancia paterna, es decir, la carencia de aquellos cuya función dramática les hace desempeñar el papel de la generación adulta (padres, reyes, maridos, etc.): en suma, el fracaso de una autoridad que no saben ejercer correctamente. De este modo Basilio, rey incapaz de enfrentarse al problema que cree se le avecina, y a la vez soberbiamente convencido de una sabiduría inexistente, no duda en oprimir a su propio hijo y heredero del reino, con razones especiosas. Porque todo el discurso de Basilio justificando el encarcelamiento de su hijo culmina en el verdadero motivo: el miedo a ser destronado:

> … yo rendido
> a sus pies me había de ver
> ¡con qué congoja lo digo!
> siendo alfombra de sus plantas
> las canas del rostro mío…

Basilio, padre y rey, figura doblemente "paterna", es para su hijo (y por extensión para su pueblo) un tirano: "tirano de mi albedrío" le llama Segismundo.

La condición tiránica de Basilio se comprende en toda su dimensión si se compara con la conducta de Segismundo. Parte de la crítica considera que en el último acto Segismundo asimila los métodos de su progenitor en un proceso de "basilización" (en términos de Vittorio Bodini)[13] que al aceptar un "prudencialismo político" maquiavélico sigue manteniendo el mismo sistema que él había denunciado previamente. Sin embargo nada en el texto permite esta conclusión. Segismundo no mantiene el orden previo: recupera un orden que había sido alterado por las acciones de Basilio.

Lo que denuncia la acción dramática de *La vida es sueño* no son las fallas de la monarquía como sistema, sino el ejemplo de un mal rey que incurre en graves errores debidos a un defecto trágico de soberbia y al intento de indagar en un territorio prohibido a los conocimientos de los mortales[14]. Como escribe, por ejemplo, San Juan de la Cruz[15]:

> a ninguna criatura le es lícito salir fuera de los términos que Dios la tiene naturalmente ordenados para su gobierno [...] querer averiguar y alcanzar cosas por vía sobrenatural es salir de los términos naturales [...] es temeridad [...] meterse en tanto peligro y presunción y curiosidad, y ramo de soberbia y raíz y fundamento de vanagloria [...] y principio de muchos males…

12. Vitse (1990).
13. Bodini (1968)
14. Es un motivo recurrente en la Biblia por ejemplo, el de la prohibición de indagar los secretos divinos: *Eclesiastés*, 8, 16; *Romanos*, 11, 33; *Sabiduría*, 9, 13; *Isaías*, 40, 13; 1ª *Corintios*, 2, 16; *Esdras*, 4, 4. El motivo abunda en la literatura doctrinal y didáctica.
15. Ver *Subida al Monte Carmelo*, lib. II, caps. 19 y ss.; textos en pp. 622-26 de edición citada en bibliografía.

Ahí empiezan los males de Basilio y Segismundo.

El príncipe no adopta los métodos de su padre. Por el contrario le advierte en el desenlace una renuncia consciente de impulsos pasionales indignos de un rey —de nuevo es preciso acudir a la idea del monarca en el Siglo de Oro y la teoría del dominio de las pasiones particulares—.

Uno de los episodios que más contribuyen al juicio negativo sobre la evolución de Segismundo es el castigo del soldado rebelde, entendido como ingratitud injusta. Pero léase este otro pasaje de Saavedra Fajardo sobre los castigos que están obligados a imponer los reyes:

> No solamente ha de castigar el príncipe las ofensas contra su persona o contra la majestad hechas en su tiempo, sino también las del gobierno pasado, aunque haya estado en poder de un enemigo, porque los ejemplos de inobediencia o desprecio disimulados o premiados son peligros comunes a los que suceden. En pensando los vasallos que pueden adelantar su fortuna o satisfacer su pasión con la muerte o ofensa de su príncipe, ninguno vivirá seguro. El castigo del atrevimiento contra el antecesor es seguridad del sucesor y escarmiento a todos para que no se le atrevan. Por estas razones se movió Vitelio a hacer matar a los que le habían dado memoriales pidiéndole mercedes por haber tenido parte en la muerte de Galba…

Si Basilio ejemplifica una variedad de rey tirano, Segismundo inaugura su reinado ateniéndose rigurosamente al modelo del buen gobernante según las concepciones aurisseculares. *La vida es sueño* tiene un final optimista que niega el fallido horóscopo de Basilio. Segismundo no va a ser un monstruo destructor del reino. La destrucción del reino, la guerra civil y la injusticia, por el contrario, han sido patrimonio del soberbio y docto Basilio.

Otros reyes calderonianos desarrollan semejantes abusos con las consiguientes consecuencias nefastas.

Una galería de tiranos

La gran Cenobia es un drama entre histórico y legendario[16], cuya protagonista debe más a la mitificación poética que a la realidad histórica. En el *Triunfo de la Fama* Petrarca la evoca como reina firme y valerosa. Boccacio, tanto en *De casibus virorum illustrium* como en *De mulieribus claris*, la considera modelo del perfecto monarca. Calderón construye su antítesis en el otro protagonista de la obra, el emperador Aureliano, ejemplo de ambición y brutalidad, obsesionado por el poder. Desde su coronación Aureliano despliega su vocación de injusticia: castiga al general Decio, ataca el reino de Palmira, manda despeñar a la profetisa Astrea, y al fin consigue derrotar a Cenobia, a la que lleva en triunfo humillante, a pesar de que la ha vencido ayudado por la traición de Libio. De esta conducta nada cabe esperar: la rueda de la Fortuna da la vuelta y Aureliano muere

16. Para todo esto y otros muchos aspectos de la comedia ver el estudio de Marco Pannarale en su edición, en prensa, por cuyo texto cito. He tratado esta comedia con más detalle en mi trabajo "Glosas a *La gran Cenobia* de Calderón", en prensa, de donde tomo algunos párrafos.

a manos de Decio, que se casa con Cenobia y ordena la ejecución de los traidores y asesinos Libio y su amante Irene.

El inicio de la comedia fija el tono y temas principales desde el mismo espacio dramático y escénico: Aureliano aparece vestido de pieles en un bosque[17]: antes de la primera palabra el espectador comprende los signos visuales que caracterizan a un personaje fuera de la sociedad humana y ajeno de razón. Todo el primer discurso de Aureliano lo confirma: explica que huye de la ciudad impulsado por la rabia y la envidia. Su obsesión por reinar es patológica: le produce una "mortal melancolía", un desarreglo de los humores, cuya buena proporción y equilibrio eran necesarios para la salud según las creencias de la época. En suma, es un enfermo atacado de la enfermedad de la ambición y del poder. El léxico inicial abunda en los motivos oníricos y de la fantasía desarreglada: "pálida imagen de mi fantasía", "fantasma de mi pensamiento", "ciego, oscuro abismo", etc.:

AURELIANO Espera, sombra fría,
pálida imagen de mi fantasía,
ilusión animada
en aparentes bultos dilatada;
no te consuma el viento,
si eres fantasma de mi pensamiento.
No huyas veloz; pero ¿qué es esto, cielo?
en tantas confusiones ¿duermo o velo?
[…]
Mas, despierto o dormido,
¿no soy quien tantas veces atrevido,
no sin grande misterio,
señor me nombro del Romano Imperio,
cuya fuerte aprehensión, cuya porfía
me rinde una mortal melancolía,
tanto que, por no ver en las ciudades
la pompa de soberbias majestades,
vengo a habitar desiertos horizontes
y a ser rey de las fieras en los montes?
Pues si éste soy, ¿qué mucho las pasiones
que me oprimen despierto,
entre las sombras del silencio muerto
den cuerpo y voz a vanas ilusiones?
(vv. 1 y ss.).

Si la trayectoria de Aureliano empieza entre visiones fantasmales y accesos de rabia, su final será parecido, muriendo, furioso, a manos de Decio:

Con mi mano arrancaré
pedazos del corazón
y en desdicha tan crüel,

17. Ver Arellano (2001b). Así aparecen también Semíramis y Segismundo.

para escupírsela al cielo,
de mi sangre beberé:
que hidrópico soy y en ella
tengo de aplacar mi sed.
Rabiando estoy y contento,
Decio, de que no he de ver
tus aplausos. ¡Ay de mí! (vv. 2807-2816).

Los dos temas básicos de *La gran Cenobia* pertenecen al ámbito político moral, propio de la tonalidad trágica, y se hallan estrechamente relacionados: uno es el de la Fortuna, y otro el del arte de gobernar y los resultados del ejercicio del poder.

En vez de aprender en los ejemplos de Quintilio y Decio, Aureliano blasona:

¿Puedo ser vencido yo?
¿Puedo yo mudanza alguna
padecer en tanto honor?
Di, ¿tiene el tiempo valor?
¿Tiene poder la fortuna? (vv. 429-433).

La respuesta de Decio es clara:

Tú eras ayer un soldado
y hoy tienes cetro real;
yo era ayer un general
y hoy soy un hombre afrentado.
[…] Los dos extremos seremos
de la fortuna y la suerte,
mas ya en la mía se advierte
el mayor de los extremos:
que si en la fortuna vemos
que no es hoy lo que era ayer,
yo no tengo que temer
y tú tienes que sentir,
pues bajo para subir,
pues subes para caer. (vv. 440 y ss.).

Para Regalado[18], Aureliano

> Encarna una voluntad de poder divorciada de la moral y la religión que trans-ciende al individuo agente que la pone en práctica, voluntad demoniaca que se nutre de sí misma y que pone a sí misma como finalidad…

En su caída Aureliano blasfema contra los dioses, echándoles la culpa de sus fracasos, mientras Cenobia asume estoicamente sus responsabilidades. Para Aureliano Roma está al servicio de sus pasiones. Para Cenobia, la reina debe estar al servicio de su pueblo. La

18. Ver Regalado (1995, I, pp. 780-781). Pannarale aduce ese texto.

actitud del emperador provoca su tiranicidio, asunto debatido en el Siglo de Oro[19], y considerado legítimo en esta pieza. Decio justifica la muerte del tirano, representada en escena:

> Muerte mis manos te den
> por bárbaro, por tirano,
> por soberbio, por crüel. (vv. 2793-2795).

Y así mismo lo entienden los súbditos, que sancionan la muerte con su aprobación:

> Pues aquesta es
> justa venganza de todos,
> no sólo matarte fue
> nuestro intento por la muerte
> de Aureliano, pero en vez
> de matarte, te nombramos
> César nuestro, por haber
> librádonos de un tirano. (vv. 2831-2838).

Coincide con esta la postura del P. Mariana, quien escribe:

> No hemos de mudar fácilmente de reyes […]. Se les ha de sufrir lo más posible, pero no ya cuando trastornen la república, se apoderen de las riquezas de todos, menosprecien las leyes y la religión del reino, y tengan por virtud la soberbia, la audacia, la impiedad […] si así lo exigieran las circunstancias, sin que de otro modo fuese posible salvar la patria, matar a hierro al príncipe como enemigo público y matarle por el mismo derecho de defensa, por la autoridad del pueblo, más legítima siempre y mejor que la del rey tirano (*Del rey*, I, VI).

Dramas de poder y de ambición con tiranos perniciosos son igualmente dos espléndidas obras, *La hija del aire* y *La cisma de Ingalaterra*[20]. Más allá de las diferencias todos estos personajes comparten la incapacidad de vencerse a sí mismos, entregados a pasiones que los incapacitan para el buen gobierno.

En *La hija del aire* Semíramis, impulsada por su pasión de mando, usurpa los derechos de su hijo, al cual mantiene secuestrado. En el comienzo de la obra, todavía lejos del trono, aparece —como Aureliano o Segismundo— vestida de pieles en un gruta situada en un bosque, signos de un estadio primitivo de violencia y confusión mental y moral. Los cambios exteriores que la llevan a palacio a través de las distintas peripecias de la trama, no se corresponden con ningún cambio interior: la soberbia de Semíramis y su ambición son inalterables, anuncio para el espectador de su castigo, al morir en el campo de batalla usurpando la identidad de su hijo Nino.

En *La cisma de Ingalaterra* enfrenta Calderón las pasiones y ambiciones de tres protagonistas principales (Enrique VIII, Ana Bolena y el cardenal Volseo), que contrapone a la virtud de la reina Catalina. El rey, arrastrado hacia Ana Bolena por la pasión amorosa,

19. Ver Lauer (1987).
20. Ver la ed. de Ruiz Ramón (1981), con su estudio preliminar, y J. M. Escudero (2001).

repudia a la reina, rompe con la Iglesia y provoca el caos en su reino. Volseo, privado perverso, hijo de un infame carnicero, exaltado a la púrpura, ambicioso y orgulloso sin medida, acaba en desgracia y se suicida desesperado; Bolena termina en el cadalso, resultado de una ambición desbordada, mientras la reina muere en el destierro.

Frente a la visión radicalmente negativa de su fuente histórica —la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, del P. Pedro de Rivadeneyra[21]—, Calderón ennoblece al rey, subrayando su inicial religiosidad y fidelidad al Papa, mientras no le arrastra la pasión. Parker[22] considera este tratamiento calderoniano "extraordinariamente compasivo" y cree que desde el punto de vista histórico "es esto lo más sorprendente de la pieza", pero habría que recordar que el protagonista de la tragedia, en virtud del decoro dramático, ha de mantenerse en un nivel de dignidad superior, lo cual no le exime de responsabilidades ni le evita la condena. Bances Candamo[23] ilumina esta práctica, en su comentario a otra comedia con protagonista real inglés, *El conde de Essex* de Coello, quien dignifica a la reina Isabel según la doctrina de la depuración ennoblecedora. Pero el desenlace de *La cisma de Ingalaterra* es suficientemente crítico: los nobles juran a la heredera María con condiciones y esta acepta su juramento decidida a no respetar tales condiciones: este final es una apertura a la guerra y a la destrucción, al fracaso, en suma, del rey, cuya conducta ha invertido la función propia del monarca supeditando el bien común y la justicia a sus pasiones particulares.

Las justificaciones que aduce el propio Enrique[24] ("que las pasiones del alma / ni las gobierna el poder / ni la majestad las manda", vv. 930-932) no las podría admitir en el Siglo de Oro ningún tratadista de buen gobierno: si el rey está convencido de lo que dice, no está capacitado para ser rey, pues el dominio de las pasiones es para un príncipe condición *sine qua non*…

Llegados a este momento sería conveniente añadir unas palabras sobre el papel de los bufones, a quienes buena parte de los estudiosos conceden una función desautorizadora de los poderosos injustos e incluso de todo el sistema social y político aurisecular, apoyando las dimensiones críticas de algunos dramas calderonianos precisamente en el personaje del gracioso, modalidad bufonesca, cuya autoridad en la economía dramática resultaría superior a la de los grandes.

Este juicio se ha aplicado de manera particular a los bufones de *La hija del aire* y *La cisma de Ingalaterra*, Chato y Pasquín[25], que reflejarían el "verdadero" pensamiento del poeta. Tendríamos, de esta manera, una antítesis entre el rey y el bufón que respondería, según esta vía interpretativa, a un Calderón crítico global de la monarquía.

21. Ver Escudero (2001: 25-39).
22. Parker (1991: 307).
23. Bances, *Teatro de los teatros*, (p. 35).
24. Intenta con estas palabras explicar a Pasquín su tristeza, pero sin duda hemos de entenderlas como una excusa (consciente o no) de su ceguera pasional por Ana Bolena. Ver el comentario de Escudero sobre el proceso de degradación de Enrique (Escudero, 2001: 44-46).
25. Ver Ruiz Ramón (1985 y 1988: 59-68).

De Chato, por ejemplo, se ha dicho[26] que es una víctima, representante del pueblo llano, único que levanta la voz cuestionando las órdenes que emanan del poder; que representa una crítica contra la clase gobernante y que gracias a él, el dramaturgo transmite al público su desautorización de los valores dominantes encarnados en los nobles.

Sin embargo no parece posible que los bufones sean la voz de la verdad ni representen sin más el auténtico pensamiento de Calderón, ni por supuesto son los únicos que levantan su voz crítica. De hecho en *La hija del aire* las críticas más duras no corresponden a Chato, que se limita a algunas protestas triviales por no cobrar una libranza y a poner de relieve la locura de Semíramis (bien evidente para el espectador). Las críticas más violentas las hace Lidoro, rey de Libia, que acusa a la reina de tirana, usurpadora, parricida asesina y mala madre en un alegato de casi 250 versos: hecho textual que no admite discusión crítica ninguna. Por lo demás, si bien se considera, los bufones no suelen mostrar "inconformismo" alguno. Las críticas que hace Chato a Semíramis o Pasquín a Volseo o Ana Bolena no van contra el sistema sino contra quienes corrompen —con su vanidad, su injusticia y crueldad o su soberbia impía—un sistema que ha de ser protegido.

La crítica de los malos usos y abusos del poder emana en las obras de Calderón de las tramas completas, de la disposición del conjunto, de las estructuras ideológicas y estéticas que ordenan sus comedias, como puede advertirse en otro caso de rey incompetente por perseguir más que la justicia su lucimiento vanidoso, quizá expresión de un complejo de grandeza fallida. Me refiero al don Pedro de *El médico de su honra*, uno de los papeles más discutidos de la obra[27].

Desde la crítica decimonónica la valoración del rey bascula entre dos polos de signo contrario (el justiciero / el cruel). Menéndez Pelayo, por ejemplo, no puede eludir la tradición popular sobre el rey "justiciero" y así lo ve en su comentario. Watson insiste en la imagen de un rey justo a menudo calumniado por la historia, pero que muestra en la pieza calderoniana una conducta ejemplar[28]. Otros analistas disculpan la severidad del rey, aprueban su papel de juez prudente, etc. En el extremo opuesto se han denunciado los defectos del monarca. En interpretación de Wilson la crueldad del rey corre parejas con la de don Gutierre; de tirano lo califica Exum, para quien Enrique sería el justiciero agente de los designios divinos, al matar a don Pedro en Montiel…

Curiosamente la mayoría de los juicios negativos sobre el rey se producen por asimilación con don Gutierre, de manera que ambos vendrían a representar el mismo tipo de violencia e injusticia, en cuyo desarrollo emerge la inocencia de la víctima doña Mencía.

No puedo discutir aquí las innumerables apreciaciones sobre don Pedro, pero sí procede preguntarse cuál sería la visión más coherente de don Pedro dentro de la estructura global de *El médico de su honra*.

26. Ver Ruiz Ramón, ed. de *La hija del aire*, pp. 40-44; Hollmann (1997: 191-192); Hernández-Araico (1986: 117).
27. Ver la edición de Ana Armendáriz, quien hace un repaso exhaustivo de la recepción crítica de *El médico de su honra*, para documentar y precisar estas referencias que ahora no me interesa individualizar mucho y que gloso someramente.
28. Watson, (1963: 324).

Si lo examinamos dentro de la obra (no en desenlaces imaginados, ni en proyecciones de comedias que no fueron escritas), lo que hallamos en él es un complejo de inseguridad que lo abruma. Todas sus acciones están dirigidas a la exhibición de su propia excelencia: obsesionado por la construcción de su mito, resulta incapaz de actuar para impedir la tragedia.

La mejor interpretación del rey en *El médico de su honra* me parece la de Vitse, para quien don Pedro oculta tras su rigidez y extrema severidad una personalidad débil, incapaz de autocontrol:

> Ya, en el inicio de la comedia, después de algunos momentos de sentida piedad hacia su hermano recién herido […] Aparece […] que la clave del comportamiento, tan controvertido, del personaje real reside en este esquema de movimientos espontáneos de una sensibilidad incontrolada seguidos por la adopción de una careta de férrea rigidez que los oculte, sin llegar nunca hasta una auténtica dominación de los mismos. En su relación con los demás, esta ausencia de dominio de sí mismo engendrará en el rey un deseo de compensatoria tiranía, tan evidente en el caso de Coquín, insignificante e indefensa víctima, intencionadamente ofrecida por el dramaturgo a la coerción sádica de quien saldrá derrotada de todos los verdaderos combates con antagonistas de mayor categoría[29].

En un artículo posterior añade:

> Al compartir con Basilio un miedo pánico a la muerte, que traducen los análogos delirios ensangrentados de su imaginación alocada, no se encuentra nunca en la posición estratégica adecuada que le permitiera ayudar y salvar a su vasallo agredido. Peor aún: los repetidos fracasos de sus invenciones teatrales —las puestas en escena de sus actuaciones como rey justiciero— abocarán a Gutierre a la catástrofe de una irremediable pérdida de su honor[30].

Final

Desde la esfera doméstica a la política, y desde los géneros cómicos a los dramas de honor y las tragedias históricas, Calderón asedia meticulosamente los fenómenos del poder y su ejercicio, examinando sus condiciones, límites y resultados, trazando los complejos conflictos generacionales, las conductas obsesionadas con el poder, los castigos que la justicia poética destina para los tiranos, o el choque de las pasiones particulares con las obligaciones del gobernante…

Y toda esta constelación temática, que puede enmarcarse en las reflexiones auriseculares sobre el arte del buen gobierno, o en las discusiones sobre las fronteras de la libertad de los subordinados (sean estos súbditos de un rey o hijos casaderos), al manifestarse en diversas estructuras y géneros dramáticos permite poner de relieve con técnicas igualmente diversas todo un juego de perspectivas que hacen de Calderón seguramente el dramaturgo del Siglo de Oro que con mayor riqueza y profundidad se ha enfrentado

29. Vitse (1983: 1070-1071).
30. Vitse (1997: 63).

a los difusos límites de la autoridad y la reputación y a los vastos y cenagosos territorios de la ambición y del poder.

Bibliografía

ARELLANO, I. (1994): "La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina", *Crítica hispánica*, 16, 1, pp. 59-84.

ARELLANO, I. (1996): "Poder y privanza en el teatro de Mira de Amescua", en *Mira de Amescua en candelero*, Granada: Universidad de Granada, I, pp. 43-64.

ARELLANO, I. (2001a): "La dama duende y sus notables casos", *Cuadernos de teatro clásico*, 15, pp. 127-140.

ARELLANO, I. (2001b): «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, ed. F. Pedraza et al., Almagro: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 77-106.

ARELLANO, I. (2002): "Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón", en *Calderón 2000. Actas del congreso internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, II, pp. 21-34.

ARELLANO, I. (2006): "Decid al rey cuánto yerra. Algunos modelos de mal rey en Calderón", en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp. 149-180.

ARMAS, F. de (1993): "Mujer y mito en el teatro clásico español: La viuda valenciana y La dama duende", Lenguaje y textos, 3, pp. 57-72.

BANCES CANDAMO, F. A. (1970): *Teatro de los teatros*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis.

BODINI, V. (1968): *Segni e simboli nella Vida es sueño*, Bari, Adriatica.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2007): *El médico de su honra*, ed. A. Armendáriz, Madrid, Iberoamericana.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1981): *La cisma de Ingalaterra*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, .

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2001): *La cisma de Ingalaterra*, ed. J. M. Escudero, Kassel, Reichenberger.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1999): *La dama duende*, ed. F. Antonucci, con estudio preliminar de M. Vitse, Barcelona, Crítica.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1987): *La hija del aire*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1980): *La vida es sueño*, ed. E. Rull, Madrid, Alhambra.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1973): *Los cabellos de Absalón*, ed. G. Edwards, Oxford, Pergamon Press.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1987): *Obras completas*. I, Dramas, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar.

CASA, F. P. (1977): "Honor and the Wifekillers of Calderón", *Bulletin of the Comediantes*, 29, pp. 6-24.

HERNÁNDEZ-ARAICO, S. (1986): *Ironía y tragedia en Calderón*, Maryland, Scripta Humanistica.

HOLLMANN, H. H. (1997): *Calderón's vision of the tyrant*, Tesis. Ann Arbor, UMI.
HONIG, E. (1962): "Flickers of incest on the face of Honor: Calderón's Phantom Lady", *Tulane Drama Review*, 6, pp. 69-105.
JUAN DE LA CRUZ, San (1955): *Obras completas*, Madrid, BAC.
LAUER, R. (1987): *Tyrannicide and Drama*, Stuttgart, Franz Steiner.
MUJICA, B. (1969): "Tragic elements in Calderón's La dama duende", Kentucky Romance Quarterly, 16, pp. 303-326.
PARKER, A. A. (1976): «Hacia una definición de la tragedia calderoniana» en *Calderón y la crítica*, I, ed. M. Durán y R. G. Echevarría, Madrid, Gredos, pp. 359-387.
PARKER, A. A. (1991): *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, .
REGALADO, A. (1995): *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2 vols.
RUIZ RAMÓN, F. (1985): «El bufón en la tragedia calderoniana», en *Hacia Calderón: séptimo coloquio anglogermano*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, pp. 102-109.
RUIZ RAMÓN, F. (1988): *Celebración y catarsis*, Murcia, Universidad.
SAAVEDRA FAJARDO, D. (1999): *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra.
SCHIZZANO MANDEL, A. (1983): "El fantasma en La dama duende: una estructuración dinámica de contenidos", en Calderón. *Actas del Congreso Internacional*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, pp. 639-648.
VITSE, M., «De Galindo a Coquín», en Calderón. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 1065-1073.
VITSE, M. (1990): *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Université de Toulouse le Mirail, France Ibérie Recherche.
VITSE, M. (1997): «Calderón trágico», *Anthropos*. Extra 1, pp. 61-64.
WATSON, A. I. (1963): «Peter the Cruel or Peter the Just? A reappraisal of the role played by King Peter in Calderón's *El médico de su honra*», Romanistisches Jahrbuch, 14, pp. 322-346.

Tradiciones poéticas y perpectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso

Antonio Gargano
Università degli Studi di Napoli Federico II

Los intentos de valoración global de la poesía de Garcilaso de la Vega se han realizado principalmente al amparo de dos conceptos diversos, el de cancionero – término o noción presente también en el título de mi ponencia– y el de trayectoria. Comencemos por el primero, que de los dos es el que puede generar los mayores equívocos con relación a la producción poética de Garcilaso, tal como nos ha llegado hasta nosotros. ¿Qué entendemos por 'cancionero'? Tomando como referente el de Petrarca, que es el ejemplo máximo, aunque no único desde luego, estamos acostumbrados a pensar en el cancionero como "una raccolta di liriche [...] scelte e ordinate dall'autore, in cui il significato dell'insieme, del libro come unità, non sia espresso soltando dalla somma delle sue componenti, ma anche dalla struttura, cioè dall'ordine secondo il quale i vari testi si succedono nel libro". Esta que acabo de leer es la definición de cancionero que recientemente ha formulado un joven estudioso de poesía italiana, Claudio Giunta[1]. Si aceptamos su definición, que tiene un carácter muy amplio, dado que abarca diversas tipologías del género 'cancionero lírico' sin limitarse exclusivamente al modelo petrarquista; si nos acogemos, pues, a esta definición, resulta claro que, por un lado, en el origen de la formación de un cancionero lírico debe existir la voluntad del autor de ordenar en una unidad superior – el macrotexto – cada uno de los poemas; y, por otro lado, que la invención del cancionero comporta siempre la institución de una "sequenza «significativa» volta a ricostruire

1. Giunta (2002: 431).

la storia dell'io del poeta attraverso la storia della sua poesia"[2]. Así pues, si con el término de cancionero entendemos semejante forma textual, parece evidente que dicho término se adapta poco o nada a la poesía de Garcilaso, aunque sólo sea porque – como ha sido observado – "le falta uno de los requisitos esenciales, la voluntad ordenadora del autor que garantiza la plena coherencia textual"[3]. Y no importa cuál haya sido la causa de ello: bien que la muerte prematura le impidiera al poeta organizar su producción en un libro estructurado, bien que – aun teniendo tiempo y ocasión – tal operación no formara parte de sus proyectos artísticos. Sin embargo, no han faltado intentos de leer la poesía del toledano "en la norma de un cancionero petrarquista", tal y como, a partir de los primeros años ochenta, ha ido proponiendo Antonio Prieto en una serie de trabajos, que han encontrado una concreta aplicación y desarrollo en una edición del poeta. El ilustre estudioso ha entendido, en efecto, que "el *corpus* poético del toledano responde plenamente a un particular *cancionero*, en la estructura del *Canzoniere* [petrarquista] y en su comprensión de él". Por consiguiente, según la opinión de Prieto, "con la poesía de Garcilaso estamos, como cancionero individual ante una historia de amor que progresa secuencialmente (con independencia de la cronología de sus composiciones), alternando las formas métricas y dedicado a una sola mujer. Esta historia se inicia con el soneto «Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto» y se concluye en la égloga III"[4] .

La propuesta de Prieto, aunque acogida con el respeto que el empeño y la inteligente competencia del estudioso merecían, ha recibido escaso consenso, como atestiguan las dos mayores ediciones del poeta posteriores a su propuesta; me refiero a las ediciones de Maria Rosso y de Bienvenido Morros, ninguna de las cuales ha seguido la sugerencia de Prieto, puesto que ambas han preferido continuar disponiendo la poesía de Garcilaso según el antiguo criterio de los géneros métricos[5]. Sólo muy recientemente, un joven hispanista italiano ha vuelto a reflexionar "sull'applicabilità della nozione di *canzoniere* alla poesia di Garcilaso de la Vega", a propósito de la cual, aun admitiendo la existencia de "alcuni fattori disorganici evidenti [che] invitano a dubitare della concreta possibilità e della credibilità di un'ipotesi unitaria per la sua poesia", acaba, sin embargo reconociendo que "alcune liriche garcilasiane sembrano comunque rispondere in modo appropriato alle tappe distintive richieste dall'esperienza petrarchesca e permettono di identificare anche nell'autore toledano alcuni momenti di una parabola esistenziale e letteraria sul modello del *Canzoniere*"[6] . No obstante, respecto a dicho modelo, el cancionero garcilasiano resultaría *heterodoxo*, ya que estaría caracterizado por el "rifiuto della ritrattazione dell'eros profano in nome di una conversione in senso cristiano dell'esperienza umana e poetica". En definitiva, aun teniendo en su debida cuenta tanto los numerosos factores de desorganicidad, como la peculiar heterodoxia de la poesía de Garcilaso, el joven hispanista ha tratado igualmente de reconstruir "in prospettiva pseudonarrativa e

2. Cannata (2001: 425). Sobre la forma y sobre la formación del libro-cancionero, naturalmente, la bibliografía es enorme. Me limito a mencionar Santagata (1989) y Gorni (1984).
3. Rosso Gallo (2002: 176).
4. Prieto (1984: 65-66), pero véanse también Prieto (1984b: 97-115; 1999; 2002: 68-91).
5. Rosso Gallo (1990) y Morros (1995).
6. Lefèvre (2006: 139 y 142). Véase también Lefèvre (2004: 147-167).

autobiografica", il "romanzo erotico-esistenziale garcilasiano" y, a partir de la disposición que presenta el cuarto libro de las *Obras* de 1543, traza "una *trayectoria* poetica [che] si può ricostruire più che altro in base alle vicende biografiche dell'autore e ad alcuni centri tematici isolati, la cui influenza non si ripercuote comunque direttamente nella progressione lineale delle liriche così come esse si presentano nel testo"[7].

En el pasaje que acabo de citar aparece la palabra *trayectoria*, que remite al otro concepto con el que – como ya he dicho – los críticos han intentado un análisis global de la poesía del toledano, empezando por el insuperable libro de Rafael Lapesa, titulado precisamente *La trayectoria poética de Garcilaso*, donde – como se sabe – el maestro de los estudios garcilasianos traza un ejemplar proceso de evolución de su poesía, en función del vínculo – más o menos estrecho – que la misma de vez en vez establece con las grandes tradiciones poéticas, antiguas y recientes, autóctonas o foráneas. Así, el proceso en cuestión va siguiendo la pauta de los modelos poéticos que el toledano asimila y, al mismo tiempo, supera en una serie de fases a través de las cuales, en el arco de un sólo decenio, su lírica se va separando progresivamente del legado de la poesía *cancioneril* y de Ausiàs March, al que todavía se halla unida en un primer período, para acogerse al eminente y admiradísimo ejemplo de Petrarca en algunos sonetos y canciones que señalan ya la plena madurez de su producción, y desembocar finalmente – en la última, intensa etapa de la actividad del poeta – en los resultados de absoluta perfección artística representados por los géneros neoclásicos, en los que Garcilaso realiza esa "conjunción de petrarquismo y clasicismo" que sitúa su poesía "dentro de las más dignas corrientes literarias aparecidas en Italia en el primer tercio del siglo XVI"[8] .

Unas tres décadas después del magistral libro de Lapesa, la hispanista francesa Nadine Ly proponía, en un extenso trabajo, "une autre trajectoire poétique" que, precisamente basándose en la alternancia entre los géneros petrarquistas y neoclásicos, acababa por determinarse como una progresiva objetivación de la experiencia lírica consistente en "un effort constant pour élargir l'espace entre un vécu contraignant et son expression poétique". Tal resultado se alcanzaba, según la estudiosa, gracias a la distinción que los géneros neoclásicos operan respecto a los petrarquistas entre el yo amante y el sujeto autorial, con la consiguiente "exclusion définitive de la personne autobiographique." Un resultado éste, que terminaba por imponer "le même procédé d'auto-distanciation" también en otros niveles del dictado poético: en el plano de la elocución, donde se verifica "une exclusion tout aussi radicale du lexique de l'amour"[9] , así como en lo relativo a una diversa organización espacio-temporal con el paisaje, evolucionando, respectivamente, desde los espacios poéticos abstractos o alegóricos de las canciones hasta la naturaleza concreta de las odas y de las églogas, por un lado, y por el otro, desde un pasado acrónico en las primeras hasta el pasado mítico de las segundas.

Cada uno de los trabajos a los que me he referido brevemente contribuye, en mayor o menor medida según los casos, a ofrecernos un punto de vista peculiar, pero de igual utilidad, desde el que observar provechosamente la producción poética de Garcilaso

7. Lefèvre (2006: 141, 148, 146, 144).
8. Lapesa (1948: 95).
9. Ly (1981: 269, 317, 288).

con vistas a una valoración global que examine, a saber, su desarrollo en el tiempo y las consiguientes articulaciones internas que es posible reconocerle. Sin embargo, incluso en el más imprescindible de ellos, no faltan inconvenientes, ya que se tiene la impresión de que la impecable reconstrucción de una trayectoria poética se lleva a cabo lamentablemente sin que Lapesa tenga en su debida cuenta – ni el autor se lo proponía – el contenido teórico – digamos si se quiere el valor ideológico – que la adopción de una u otra tradición poética – o la contaminación de más de una – implica. Por lo demás, la eficaz ilustración de "une autre trajectoire" no exime a la hispanista francesa de incurrir en una dificultad análoga, aunque contraria, desde el momento que la descripción de los aspectos particulares, propios y característicos, de cada una de las fases parece prescindir de la necesaria identificación de las tradiciones poéticas a las que remiten las peculiaridades así establecidas. Naturalmente, esa atención al componente teórico e ideológico, cuya ausencia lamentamos en los intentos de quienes se han ocupado en trazar una *trayectoria* dentro de la cual desplegar la poesía de Garcilaso, no falta en las aportaciones de quienes han intentado leer la poesía del toledano como si fuera posible organizarla en un libro estructurado a la manera de un cancionero, sólo que tal propósito resulta alterado por un vicio de fondo: paradójicamente, el intento de reconstruir un cancionero que no existe en la realidad, quita fuerza y credibilidad a la exigencia, por otro lado del todo legítima, de reconocer la trama teórica subyacente a las diferentes composiciones consideradas como un conjunto, además de individualmente. Esto se evidencia particularmente en el intento emprendido por Prieto, pero acaba comprometiendo también la operación crítica llevada a cabo por el joven hispanista italiano, Matteo Lefèvre, quien, aun con las distinciones que hemos señalado, concede, sin embargo, - como hemos visto -, que "alcune liriche garcilasiane [...] permettono di identificare anche nell'autore toledano alcuni momenti di una parabola esistenziale e letteraria sul modello del *Canzoniere*".

Por mi parte, lo que me he propuesto hacer para este encuentro es algo diferente, aunque –como, por lo demás, es inevitable- nuestro discurso tocará a menudo, al menos tangencialmente, los argumentos y los problemas que han sido objeto de los trabajos que he mencionado hasta ahora. Digo, pues, desde ahora, que el uso del término 'cancionero', presente en el título de mi ponencia, debe entenderse simplemente en el sentido de colección de todas las poesías de un autor – de Garcilaso, en nuestro caso -, es decir, con el mismo significado que quizás por primera vez dio a la palabra el marqués de Santillana en la expresión "libros e cançioneros agenos", al inicio del *Prohemio e carta al Condestable de Portugal*, donde el término designaba a la vez una genérica colección de poesías y la colección global de un autor[10] . Así pues, nuestro intento es el de reconstruir las perspectivas ideológicas, o sea, el conjunto de las ideas y la elaboración conceptual relativa al argumento amoroso que subyace en el cancionero de Garcilaso, en continua y estrecha conexión con la tradiciones poéticas a las que dichas perspectivas ideológicas se refieren, dentro del desarrollo de la lírica románica de tema amoroso. En este sentido, es

10. Gómez Moreno (1990: 52). Según Cannata (2001: 428), "il termine di «canzoniere»", "nel senso di raccolta complessiva dell'opera di un unico rimatore", "potrebbe essere giunto a Napoli per tramite di Iñigo López de Mendoza, Marchese di Santillana" y, por lo tanto, la tradición del término con este significado "potrebbe essere di origine iberica".

indispensable partir de una consideración preliminar, a saber, que en el cancionero amoroso de Garcilaso se reconocen directrices ideológicas divergentes y tradiciones poéticas no homogéneas, cuyo complejo entramado es necesario reconstruir si queremos aclarar la dinámica cultural y literaria que marca su poesía. Naturalmente, dado el límite de tiempo del que disponemos, no cabe esperar un discurso exhaustivo, que tome en consideración toda la producción poética de Garcilaso, así que procederemos por rápidas ejemplificaciones, y contando con que no será posible analizar de forma completa cada uno de los textos seleccionados, sino sólo en la medida suficiente como para ilustrar la particular perspectiva ideológica y la específica tradición poética en razón de las cuales los pongamos sobre el tapete.

Nuestro itinerario por la poesía de Garcilaso comienza con un soneto de datación incierta que extrae el motivo inspirador del cancionero de Ausiàs March:

> Como la tierna madre que 'l doliente
> hijo con lágrimas le está pidiendo
> alguna cosa de la cual comiendo
> sabe que ha de doblarse el mal que siente,
> y aquel piadoso amor no le consiente
> que considere el daño que haciendo
> lo que le pide hace, va corriendo
> y aplaca el llanto y dobla el acidente,
> así a mi enfermo y loco pensamiento,
> que a su daño os me pide, yo querría
> quitalle este mortal mantenimiento;
> mas pídemele y llora cada día
> tanto, que cuanto quiere le consiento,
> olvidando su muerte y aun la mía [11].

Como se sabe, el soneto nace de la original fusión de dos diferentes comparaciones presentes en el primero de los *Cants* de Ausiàs March, donde ocupan otras tantas estrofas contiguas[12] . De tal fusión se origina, en el soneto de Garcilaso, el pensamiento de amor "enfermo y loco" que, como el doliente hijo con la comida dañosa, se nutre de ese "mortal mantenimiento" identificado ahora con el objeto del deseo, que en el texto aparece una sola vez por medio del pronombre os.

En efecto, la expresión "mi enfermo y loco pensamiento" remite a una concepción del amor que tiene su origen en la poesía cortés, y que entiende el sentimiento amoroso como pasión, es decir, aristotélicamente, como una perturbación del apetito sensible: nace de la vista de las formas sensibles, corpóreas, y tiene como su objetivo la posesión física del objeto deseado, con las precisiones y las complicaciones que ahora mismo referiré. Se trata, pues, de una concepción amorosa y de una tradición poética que están

11. En éste como en los otros casos, utilizo la edición de Morros (1995: 30). Sobre la compleja tradición textual del soneto, además de la articulada nota presente en la mencionada edición de Morros (1995: 303-306), véanse al menos Macrí (1966), Blecua (1970: 56-63), Ruffinatto (1981; 2007: 87-91); Rosso Gallo (1990: 178-186).
12. Se trata de las estrofas 3 y 4, vv. 22-24 y vv. 31-32 respectivamente, del *Cant* I, para el cual cf. Archer (1997: 37-40).

atestiguadas desde los provenzales hasta Petrarca, en cuyo *Canzoniere* encontramos el equivalente del "enfermo y loco pensamiento" garcilasiano en el *traviato* (extraviado) y *folle desio* (loco deseo) de uno de los sonetos iniciales: la sensualidad de su deseo conduce a Petrarca a la locura, que es desvío de la recta senda ("secura strada", v. 6) de la razón o racionalidad[13]. Ambos, por lo demás, el *loco pensamiento* garcilasiano y el *folle desio* petrarquista, son herederos de la *fol'amor* trovadoresca, que denota la cualidad del amor como ejercicio negativo.

Volviendo al soneto de Garcilaso, el doble adjetivo asociado al sustantivo *pensamiento* sugiere, por tanto, que el amor, en cuanto locura, es una enfermedad mental. Pero, nos preguntaremos: ¿en qué consiste su patología? El gran médico valenciano, Arnau de Vilanova, en su tratado titulado *De parte operativa* (1271), clasifica el amor que llama *herois* como forma particular de aquella patología más general que es la melancolía y, como tal, se incluye en las diversas especies de *alienatio mentis*, o sea en las *permutationes cognitionis* – las alteraciones de la facultad cognitiva - . Veamos, pues, la definición que da Arnau de ese tipo de amor:

> Alienatio, quam concomitatur immensa concupiscentia, irrationalis [...] graece dicitur HEROIS, id est domina rationis; nam herois est corrupta scientiatio, qua iudicatur apprehensus delectabilius aut excellentius esse, quam sit, quapropter excitat vehemens desiderium ad quaerendum rem illam, et suam cogitationem in ea frequentius. Cum haec species manifestatur in concupiscentia individui humani, qua individuum unius sexus complexionari desiderat individuo sexus alterius, vulgariter dicitur AMOR et a Medicis AMOR HEROICUS, id est immensus et irrationabilis[14].

En base a esta definición, y en cuanto forma particular de la melancolía, en el origen del amor herois hay, por tanto, un desequilibrio orgánico entre los humores provocado por un exceso de bilis negra, lo que a su vez es la causa general de que se altere la relación perceptiva y cognoscitiva con lo real, haciendo que la mente del enamorado quede enteramente poseída por los fantasmas que produce la imaginación. Además, como forma específica de la patología melancólica, el amor *herois* determina una sobrevaloración del objeto de amor, en el sentido de que el objeto del deseo, en cuanto fantasma o producto de la imaginación, se le representa al amante como más placentero y merecedor de lo que pueda serlo realmente.

Los más relevantes efectos de una forma patológica de amor como ésta son, entre otros: la obsesiva *cogitatio*, o sea, la obstinada contemplación del fantasma de amor; el deseo concupiscente, que se manifiesta en el ansia de unión carnal con el objeto de amor; el completo y absoluto vasallaje de la razón al deseo. El primero de estos efectos constituye el núcleo de la "famosa definizione [di] quella specie di Bibbia dell'amore cortese

13. Se trata del soneto "Sí travïato è 'l folle mi' desio", para el cual véase Santagata (2004: 30-34) y Bettarini (2005: I, 27-30).
14. Arnaldus de Villa Nova (1271: ff. 270-271). Cf. Pinto (1994: 19-24).

che [...] fu il trattato *De amore* di Andrea Cappellano"[15]. A la *quaestio* «Quid sit amor» Andrea responde:

> Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et inmoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri[16].

El amor es, pues, una pasión que el ánimo concibe a partir de lo que ve, pero que se realiza como contemplación (*cogitatio*) del fantasma o de la imagen del objeto amado en la memoria, con la indispensable precisión de que una contemplación moderada no basta para generar este tipo de amor que, en cambio, se origina de una contemplación desmesurada, o sea, obsesiva. Del carácter obsesivo de este amor derivan después las otras dos consecuencias: el deseo de poseer físicamente el objeto amado (*alterius amplexibus*) y el dominio del deseo sobre la razón (*super omnia cupit*).

La concepción amorosa codificada en el *De amore* de Andrés y en el *De parte operativa* de Arnau de Vilanova es la misma a la que se atiene el enamorado del soneto de Garcilaso del que hemos partido. En efecto, su enfermedad consiste en la locura de la continua representación de la imagen de la amada por parte del pensamiento de amor, de tal manera que el sujeto, a pesar de su voluntad de oponer una razonable, por más que inútil resistencia ("yo querría quitalle este mortal mantenimiento"), se consume en la obsesiva contemplación de dicha imagen. La autodestrucción, en el sentido de la muerte física además de la espiritual, es el resultado final de un proceso en el que, al ser excluida la satisfacción del deseo, el amor se adueña de los pensamientos y ejerce su dominio sobre el entero sujeto.

La composición con la que Garcilaso da plena y consciente voz al "mito della passione sensuale"[17] , para usar la definición acuñada por el filólogo italiano Gianfranco Contini a propósito de las rimas dantescas para donna Pietra, es la canción IV, "El aspereza de mis males quiero", que podemos considerar como el manifiesto de la ideología amorosa a la que se amolda esta primera sección de la poesía de Garcilaso. Nacida de la influencia conjunta de Petrarca y de Ausiàs March, como rigurosamente subrayó Rafael Lapesa, y como ilustra abundantemente el comentario de la edición de Bienvenido Morros[18], la canción puede remitirse al mismo modelo ideológico-literario que preside el soneto del que nos hemos ocupado antes. Así lo demuestra con absoluta claridad la presencia en su primera estancia de la locución "desatinado pensamiento", que, al igual que la paralela expresión "enfermo y loco pensamiento" del soneto mencionado, nos conduce a la concepción del amor como enfermedad, o sea, como perturbación del apetito sensible. Pero la canción presenta una novedad absoluta, ya que instituye un vínculo indisoluble entre la *voluntas dicendi*, o sea, el dictado poético, por un lado, y por el otro,

15. Santagata (1992: 221).
16. Trojel (1892). Cf. también Creixell Vidal-Quadras (1984).
17. Como es sabido, la expresión es de Contini (1980: 149), en la nota del comentario de la canción dantesca "Io son venuto al punto de la rota".
18. Cf. Lapesa (1948: 73-76) y Morros (1995: 76-83).

la naturaleza del amor que es "dicho", en particular el estado del amante; un vínculo que – como se intuye fácilmente – remite la composición de Garcilaso a una bien determinada tradición poética que tiene en Dante y Petrarca "petrosos" sus más significativos representantes[19]. Todo esto resulta completamente claro si prestamos la debida atención al *incipit* de la canción:

> El aspereza de mis males quiero
> que se muestre también en mis razones,
> como ya en los efetos s'ha mostrado

donde se encuentra una explícita declaración de poética que es imposible no leer como una apelación a los modelos poéticos que acabo de mencionar.

Prescindiendo del nivel estético que la programática declaración del exordio pone sobre el tablero, nos limitaremos únicamente a considerar el nivel amoroso, para enfocar en él la actitud de la amada y el estado del amante. La primera, que se presenta con los rasgos tradicionales de la mujer cruel, aparece en el texto como "enemiga" (v. 82) y, una segunda vez, con *iunctura* petrarquista como "amada mi enemiga" (v. 146) y, por tanto, es causa o agente de tormento, o sea, de angustia y de sufrimiento –siempre que en el v. 23: "y a *la* que m'atormenta m'entregaron", el pronombre *la* se refiera a la amada y no, como también es probable, al sustantivo "fuerza" del verso anterior. La amada huye (v. 82) de su amante, o sea, rechaza la correspondencia amorosa, y se le niega a él incluso en la esperanza, que oculta el rostro de ella, después de haberle hecho entrever el *vestido* y el *meneo* (vv. 90-92). La única reciprocidad posible es la que se da en la fantasía del amante, cuando imagina que la amada sienta un sufrimiento parecido (vv. 144-146): en la fantasía del amante sufridor, la corresponsión amorosa se invierte en su contrario, un mutuo sufrimiento. Las únicas referencias al cuerpo de la amada se refieren a los ojos (vv. 61 sgg.) y a la rubia cabellera (vv.101 sgg.). Pues bien, los ojos son presentados como un agente de transformación: por medio de la hipérbole de su *claridad*, que ilumina la noche y obscurece el sol del mediodía, ellos son la causa de una muy diferente transformación, la que tiene como efecto la pérdida de identidad del amante. La rubia cabellera, por otro lado, se presenta como el instrumento de tortura: la red en la que la razón de él queda presa y escarnecida ha sido fabricada por el sentimiento con los cabellos de ella y, de esta manera, la cabellera-red produce la pérdida de libertad del amante.

Una doble pérdida, de identidad y de libertad, caracteriza, pues, el estado del amante, quien, después de que la razón ha sido sometida por el "desatinado pensamiento" en el combate descrito en las estancias segunda y tercera, sufre, por un lado, un proceso de metamorfosis que afecta a toda su persona:

> los ojos [del amante] ...
> me convertieron luego en otra cosa
> ... la abundante vena
> de lágrimas ...

19. Sobre la cuestión remito a Gargano (2008).

no menos ayudaba
a hacer mi natura en todo ajena
de lo que era primero ...
(vv. 61-72)

y, por otro lado, padece un proceso de sometimiento que lo priva de la libertad:

... corromperse
sentí el sosiego y libertad pasada
(vv. 72-73).

En conclusión, con el dominio del apetito sobre la razón, el enamorado termina por entregarse al poder ajeno y, convertido en esclavo de la mujer y de la pasión, acaba por abdicar tanto de la libertad interior como del discernimiento de la racionalidad. Todo el proceso puede ser resumido en los términos de la alienación y del desposeimiento de sí mismo, que son, por lo demás, muy apropiados para definir los efectos característicos del sentimiento amoroso vivido como pasión sensual. Tampoco es casual que la canción de Garcilaso adopte el esquema métrico de una famosa canción de Petrarca, "Nel dolce tempo de la prima etade", así como que acoja motivos e imágenes tomados del ya citado soneto petrarquista, "Sì travïato è 'l folle mio desio"; una canción y un soneto, en fin, que se remontan al periodo juvenil de la poesía amorosa de Petrarca, caracterizado por el predominio de la concepción sensual y negativa del amor[20] .

La canción IV es, en la poesía de Garcilaso, la máxima expresión –como decíamos– de aquel "mito della passione sensuale" que, dentro de la tradición lírica amorosa, remite a una poética de la aspereza cuyo origen se halla en las "petrosas" de Dante. Preguntémonos ahora si, en la poesía de Garcilaso, se encuentran otras tradiciones poéticas, que a su vez sean reconducibles a núcleos ideológicos diferentes del que hasta ahora hemos tratado, es decir, el del amor como pasión de los sentidos.

Hay dos sonetos que arrancan de la conciencia por parte del sujeto amante del propio error, donde por error debemos entender el prevalecer en el yo de las instancias irracionales dictadas por el dominio del apetito sobre la razón. El yo, entonces, se pone a la búsqueda de un remedio, aunque en algunos casos la superación de la *concupiscentia* no se concreta en una nueva y diferente manera de concebir el sentimiento amoroso. Típico de esta situación del enamorado es, por ejemplo, un soneto que una vez más atestigua la doble influencia de Petrarca y de Ausiàs March. Leamos sólo los cuartetos:

Por ásperos caminos he llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme a dar un paso pruebo,
allí por los cabellos soy tornado;
mas tal estoy, que con la muerte al lado
busco de mi vivir consejo nuevo,
y conozco el mejor y el peor apruebo,
o por costumbre mala o por mi hado.

20. Sobre todo ello, véase Santagata (1990: 273-325; 1992: 217-224).

En el primer cuarteto, en el que los ecos de Ausiàs March son de más peso[21] , hay muchos elementos que lo emparentan con el exordio de la canción IV: el camino inaccesible y áspero, en el que se refleja metafóricamente la pasión amorosa y el estado de frustración que deriva de ello; la imagen violenta del ser tirado o arrastrado por los pelos, entendida con el significado de violencia moral a la que el sujeto es sometido contra su voluntad; el estado de angustia que, en el soneto, se manifiesta en la sensación de miedo y en la condición de inmovilidad en la que el enamorado queda atrapado. Pero es en el segundo cuarteto, que se inspira en el envío de la famosa canción petrarquista, "I' vo pensando, et nel penser m'assale", donde encuentra expresión un análogo intento de encontrar un remedio a la condición descrita, adoptando un "consejo nuevo" de vida, gracias al cual liberarse de la pasión amorosa y del deseo irrealizable que es su fundamento[22] .

En verdad, en la composición más larga y problemática de Garcilaso, no sólo se indica un remedio al amor como pasión de los sentidos, sino que incluso se da por realizado, aunque ello no signifique que dicho remedio revele una nueva y diferente manera de concebir el amor. Me refiero, naturalmente, a la égloga II, compuesta presumiblemente en Nápoles entre la segunda mitad de 1533 y los primeros meses del año siguiente; una obra cuyas deudas respecto a la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro son tan obvias y múltiples que justificarían la idea de que en el toledano se dio una deliberada voluntad de medirse con el poeta napolitano en el terreno de la concepción general de la bucólica[23]. Sin embargo, no es éste el problema que debe preocuparnos ahora. En todo caso, como se sabe desde el comentario del Brocense, la historia del desventurado amor de Albanio, el pastor protagonista de la primera parte de la égloga de Garcilaso, se desarrolla siguiendo los pasos de la no menos infeliz de Carino, cuyo relato constituye la prosa VIII de la *Arcadia* de Sannazaro[24]. En la base de esas dos historias no hay sólo un amor no correspondido, ya que en ambos pastores se verifica que el inocente sentimiento de amistad por la compañera de infancia termina por convertirse con el tiempo en el tormento de una pasión sostenida por el imposible deseo de posesión física, como le cuenta el propio Albanio a su compañero, el pastor Salicio:

> Basta saber que aquesta tan sencilla
> y tan pura amistad quiso mi hado
> en diferente especie convertilla,
> en un amor tan fuerte y tan sobrado
> y en un desasosiego no creíble

21. Para la mezcla de recuerdos del *Cant* CXVI de Ausiàs March, véanse Lapesa (1948: 60) y las notas del comentario de la citada edición de Morros (1995: 19): Un breve comentario del soneto puede leerse en Heiple (1994: 165-167). Sobre los "caminos de aspereza", "entre las esferas de lo estético y lo político", cf. Avilés (2005).

22. Se trata, como es sabido, de los versos finales de la canción que abre la segunda parte del *Canzoniere*: "ché co la morte a lato / cerco del viver mio novo consiglio, / et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio" (vv. 134-136), en los que se entrelazan referencias clásicas y sugestiones cristianas.

23. Trato marginalmente dicha cuestión en Gargano (2002; trad. it. 2005: 181-201).

24. Sobre las relaciones con la prosa VIII de la *Arcadia*, además de las fundamentales consideraciones de Lapesa (1948: 88-92), pueden verse los trabajos de Azar (1981: 78-119) y de Morros (2002), ambos realizados desde una perspectiva temática e ideológica, y de Gargano (2007), mayormente interesado a la operación estilística llevada a cabo por los dos autores, el italiano y el español.

tal, que no me conosco de trocado.
El placer de miralla con terrible
y fiero desear sentí mesclarse,
que siempre me llevaba a lo imposible;
la pena de su ausencia vi mudarse,
no en pena, no en congoja, en cruda muerte
y en un infierno el alma atormentarse.
(vv. 314-325)

Aunque a través de un proceso de distanciamiento, debido al nuevo género poético: la égloga, estos versos nos proponen en la figura del pastor Albanio el retrato del enamorado que, cediendo a la sensualidad de la pasión desemboca en la locura, como atestigua el posterior episodio en el que Albanio, privado ya por entero de cordura, primero es víctima de una disociación de alma y cuerpo, en el sentido de que cree haber perdido el propio cuerpo:

Ya caigo en ello: el cuerpo se m'ha ido;
Sólo el espirtu es este que ora mando
(vv. 890-891)

y luego cree haber recuperado el cuerpo en la imagen que de él se refleja en el agua de una fuente:

¡Oh santo Dios, mi cuerpo mismo veo,
o yo tengo el sentido trastornado!
¡Oh cuerpo, hete hallado y no lo creo!
(vv. 923-925)

Y es que Albanio, a causa de que confunde una imagen con una figura corporal, es el paradigma del *fol'amor*, ya que – para decirlo con Agamben – "despedaza el círculo fantasmático en la tentativa de apropiarse de la imagen como si fuese una criatura real"[25], es decir, que en su historia está representado el drama o la tensión entre la naturaleza fantasmática del objeto de amor y el deseo de unirse a una criatura real[26].

En la égloga, sin embargo, no sólo se abre la puerta a la posibilidad de una curación de este tipo de amor, como se ve en el caso del pastor Nemoroso a manos del sabio Severo, quien

con un tan eficaz remedio cura
cual se conviene a tristes amadores
(vv. 1090-1091)

sino que, en la segunda parte, con el panegírico de la casa de Alba, la égloga establece una contraposición entre la historia de Albanio y la existencia virtuosa de don Fernando,

25. Agamben (2001: 151).
26. Sobre el episodio de la locura de Albanio, remito a Gargano (1988: 107-121).

tercer duque de Alba, y esto ya resulta claro desde su mismo nacimiento, cuando – como le pasa a Hipólito D'Este en el poema de Ariosto al que Garcilaso se atiene – en torno al recién nacido concurren diversas divinidades, y entre ellas Venus, quien "... con mano presta y abundante / néctar sobre 'l infante desparcía." Ante lo cual, sin embargo, pronto interviene Apolo, quien "... la desvía [a Venus] d'aquel tierno / niño y daba el gobierno a sus hermanas." (1299-1300), marcando así el destino de Fernando y haciendo que tienda más a la virtud que a la pasión amorosa.

De esta manera, el mal de amor, que con la figura de Albanio domina en la primera parte de la égloga, encuentra sí, en la segunda parte, una doble solución con la curación de Nemoroso y con la existencia virtuosa de don Fernando, pero – como ya hemos dicho – estos dos tipos de superación de la pasión sensual no proponen una nueva y diferente manera de concebir el sentimiento amoroso. Para que esto ocurra es necesario volver a los sonetos o pasar a las otras églogas.

Hay un soneto en particular que deja vislumbrar una diferente concepción del amor, en la que la sensualidad negativa parece abrirse a la posibilidad de un sentimiento espiritual y positivo. Leámoslo por entero:

> Con ansia estrema de mirar qué tiene
> vuestro pecho escondido allá en su centro
> y ver si a lo de fuera lo de dentro
> en apariencia y ser igual conviene,
> en él puse la vista, mas detiene
> de vuestra hermosura el duro encuentro
> mis ojos; y no pasan tan adentro,
> que miren lo que 'l alma en sí contiene.
> Y así se quedan tristes en la puerta,
> hecha, por mi dolor, con esa mano,
> que aun a su mismo pecho no perdona;
> donde vi claro mi esperanza muerta
> y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
> *non esservi passato oltre la gonna.*

El sentido del soneto se aclara si consideramos la red de relaciones que establece con el *Canzoniere* petrarquista. No pudiendo, por falta de tiempo, exponer detalladamente la trama de tales relaciones, me limitaré a señalar que el soneto español, a través de la cita casi literal del último verso, remite a la canción denominada "delle metamorfosi" de Petrarca, "Nel dolce tempo de la prima etade", pero por la técnica de la cita remite a otra famosa canción de Petrarca, "Lasso me", cada una de cuyas cinco estancias termina con un verso que es una cita sacada de célebres composiciones de la tradición lírica románica, desde los trovadores hasta el propio Petrarca, pasando por Cavalcanti, Dante y Cino da Pistoia[27] . Y es con este segundo texto, la canción "Lasso me", con la que el soneto de Garcilaso establece estrechos vínculos también en el terreno de la ideología

27. Una persuasiva lectura de la canción petrarquesca se encuentra en Santagata (1990: 327-362). Para una bibliografía sobre dicha canción, cf. Santagata (2004: 351) y Bettarini (2005: I, 346).

amorosa, desde el momento que "Lasso me" representa un cambio sustancial dentro del *Canzoniere*, al hacer de Laura no ya el objeto de un deseo sensual, sino el trámite para el logro de la virtud, como se desprende sobre todo de sus dos últimas estrofas, de las que leeremos la segunda:

> Tutte le cose di che 'l mondo è adorno
> uscîr buone de mân del maestro eterno;
> ma me, che così adentro non discerno,
> abbaglia il bel che mi si mostra intorno;
> e s'al vero splendor già mai ritorno,
> l'occhio non pò star fermo,
> così l'à fatto infermo
> per la sua propria colpa, et non quel giorno
> ch'i' volsi inver' l'angelica beltade
> *nel dolce tempo de la prima etade*.

En definitiva, "le creature sono tutte buone in quanto opere della Bontà divina: anche Laura dunque non è colpevole dell'affanno che provoca (colpevole è l'amante che non capisce la vera natura del dono divino e invece di coglierne l'intera spiritualità si arresta alle forme corporee suscitatrici di desideri sensuali)"[28]. Ambas composiciones, tanto la canción de Petrarca como el soneto de Garcilaso, se refieren a una idea del amor en la que el loco deseo se ha sometido – o al menos aspira a someterse – a un proceso de sublimación que lo transforme en un sentimiento puro y purificador, anhelada sublimación por medio de la cual se abre camino en los dos textos una concepción espiritualizante del amor que tiene en la tradición *stilnovista* su más significativa expresión poética[29].

No es éste, sin embargo, el camino que Garcilaso recorrerá en el resto de su producción lírica, y donde alcanzará la cumbre de su maestría poética. Este punto culminante solo será conquistado cuando, al situar en el centro de su actividad poética la pérdida del objeto del canto, Garcilaso afronte el tema del luto, prosiguiendo así aquella tradición literaria a la que Dante con la *Vita nuova* había sido el primero en abrir el camino, y que Petrarca había contribuido después a fijar para los cancioneros futuros con los dos tiempos canónicos de toda historia amorosa.

Dos o tres sonetos participan de dicha tradición, uno de los cuales retoma en concreto el motivo de la supervivencia del sentimiento amoroso tras la muerte de la mujer amada:

> ¡Oh hado secutivo en mis dolores,
> cómo sentí tus leyes rigurosas!
> Cortaste 'l árbol con manos dañosas
> y esparciste por tierra fruta y flores.
> En poco espacio yacen los amores,
> y toda la esperanza de mis cosas,
> tornados en cenizas desdeñosas

28. Es el comentario de Santagata (2004: 356).
29. Para la lectura del soneto de Garcilaso aquí aludida, véase Gargano (1988: 27-54).

y sordas a mis quejas y clamores.
Las lágrimas, que en esta sepultura
se vierten hoy en día y se virtieron,
recibe, aunque sin fruto allá te sean,
hasta que aquella eterna noche escura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dejándome con otros que te vean.

Inspirado una vez más en el *Canzoniere* petrarquista y en la *Arcadia* de Sannazaro, el soneto reproduce el lamento del poeta ante la sepultura de su amada, combinando dos motivos de la tradición: en los cuartetos, Garcilaso recurre a la imagen de la planta arrancada como alegorización de la muerte de la amada, imagen que del *Raptu Proserpinae* de Claudiano llega a la *Arcadia* de Sannazaro, pasando por el múltiple uso que hace Petrarca de ella, en el *Canzoniere* y en la décima égloga del *Bucolicum Carmen* (*Laurea occidens*)[30]; mientras que en los tercetos –sobre todo, en el segundo – Garcilaso desarrolla un tema que llegó a ser clásico en la lírica románica, a partir de la *Vita nuova* dantesca: la reunión, o mejor dicho, el deseo de volverse a reunir con la amada muerta. A propósito de esto último, ha escrito Lapesa glosando los versos finales del soneto: "tras la idea virgiliana de la noche eterna, un alborear de esperanzas que se orientan, como en Petrarca, hacia la visión perdurable de la belleza femenil glorificada"[31]. La afirmación es justa sólo en parte. Efectivamente, como es sabido, en la segunda parte del *Canzoniere* petrarquista reaparece con frecuencia la idea de reunión con la amada convertida en "cittadina del celeste regno" (354.4). Pero las afinidades con Garcilaso terminan ahí. En el italiano, de hecho, el deseo de volver a ver a la amada muerta encuentra legitimidad y apoyo en la aspiración cristiana a la transcendencia, tanto es así que las más de las veces dicho deseo se hace uno con el de gozar de la presencia del Señor, como, por ejemplo, en el soneto donde Francesco anhela la muerte a fin de que – dice – "io veggia il mio Signore e la mia donna" (349.14). En los versos finales del soneto de Garcilaso, en cambio, resulta eliminada toda traza de la aspiración cristiana a la transcendencia, y lo que prevalece en ellos es el deseo de volver a ver a la amada como efecto psicológico del luto. Todo esto llega a su máxima perfección formal en la égloga primera, obra en la que, por añadidura, el canto de los dos pastores, Salicio y Nemoroso, sirve de marco a la contraposición entre las dos concepciones amorosas y las dos tradiciones poéticas que ahora nos interesan: la que concibe el amor como pasión de los sentidos y la que, a través de la pérdida del objeto del canto, afronta el tema del luto.

Tomaremos en consideración solamente las estrofas conclusivas de los dos lamentos, versos en los que el *topos* del *locus amoenus*, presente en ellos como paisaje natural y sede de la experiencia amorosa, se hace objeto de reflexión por parte de cada uno de los pastores en una perspectiva de futuro[32] . He aquí, pues, cómo Salicio, dirigiéndose a la cruel Galatea que lo ha abandonado por otro pastor, pronuncia una promesa de extrema renuncia:

30. Para la densa red de las referencias intertextuales, pueden verse las notas del comentario de Rivers (1981: 131-133) y de Morros (1995: 47-48, 404-405), en las que el lector encontrará resumidos los resultados de las anteriores investigaciones, desde Herrera en adelante.
31. Lapesa (1948: 122).
32. Un análisis más puntual de las estrofas de la égloga primera dedicadas al l*ocus amoenus*, en la perspectiva de una confrontación entre ellas, puede leerse en Gargano (1998).

Mas ya que a socorrerme aquí no vienes,
no dejes el lugar que tanto amaste,
que bien podrás venir de mí segura.
Yo dejaré el lugar do me dejaste;
ven, si por solo aquesto te detienes.
Ves aquí un prado lleno de verdura,
ves aquí una espesura,
ves aquí un agua clara,
a quien de ti con lágrimas me quejo.
Quizá aquí hallarás, pues yo me alejo,
al que todo mi bien quitarme puede;
que pues el bien le dejo,
no es mucho que el lugar también le quede.

Así pues, al abandono por parte de Galatea, Salicio responde renunciando al lugar; dos actos que el texto presenta conjugados hasta el extremo de hacer legítimo el empleo para ambos, y en un único verso, del mismo verbo: "Yo dejaré el lugar do me dejaste", donde el pasado y el futuro de Salicio quedan soldados bajo el signo de una doble separación. La renuncia al lugar es, por tanto, el precio que Salicio decide pagar a fin de que se recomponga la unidad de Galatea y del lugar, dos instancias entre las que los versos finales de la estrofa llegan a establecer una identidad casi totalmente explícita: "... pues el *bien* le dejo [al rival], / no es mucho que '*l lugar* también le quede". Ahora bien, junto con esa unidad, es toda la antigua armonía lo que se recuperará: cuando Salicio se aparte; es más, precisamente porque él ha decidido apartarse ("pues yo me alejo"), Galatea podrá reunirse con el *lugar* y con su nuevo amante, y éste último a su vez estará en disposición de gozar – como "en otro tiempo" Salicio – tanto del *bien* como del *lugar*. En definitiva, Salicio proyecta hacia el futuro una situación de armonía que él, con su extremada oferta, pretende renovar, y en la que su rival gozará de la presencia de su perdido objeto de amor y, a través de él, podrá establecer una relación positiva con la realidad de las cosas: una situación de plenitud que es imaginable sólo si se atribuye a los demás y – condición todavía más grave – sólo si se funda sobre la propia exclusión.

Los últimos versos del monólogo de Nemoroso son de los versos más justamente famosos de toda la poesía española, y en ellos el pastor invoca la intervención de Elisa, que ya habita en otra dimensión:

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas, y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo, y verme libre pueda,
y en la tercera rueda
contigo mano a mano
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

Nemoroso invoca a la amada muerta, y a ella – que ya es entidad inmortal y fija – le pide que interceda para que el tiempo mismo acelere su transcurso, y prepare así, después del "largo apartamiento", un nuevo y definitivo encuentro de los dos amantes. Si la hora es la cierta de la muerte y de la liberación de la materia, el lugar no es de otra manera definido sino como *alteridad* respecto al experimentado en vida. Nemoroso, en efecto, estará de nuevo ante la presencia de Elisa en un *locus*, cuya descripción, con el uso reiterado del adjetivo *otro/s*, va marcando, a un tiempo, la identidad y la diferencia respecto al *lugar* del pasado. De éste conserva la plena delicia, pero sin heredar su caducidad. En definitiva, el lugar que Nemoroso y Elisa – de nuevo unidos – buscarán en el futuro en las regiones del tercer cielo, se define como el lugar cuya alteridad respecto al *lugar* terrestre del pasado es garantía de que la pérdida ha sido proscrita para siempre, es decir, que el placer que allí será alcanzado, lo será en la total reciprocidad, sin límites de tiempo ni mudanzas de estado. En una palabra, el lugar en cuestión es la sede de una felicidad absoluta, ilimitada. Pero, exactamente igual que en el soneto que hemos examinado antes, Garcilaso depura aquí el gran tema de la reunión con la amada muerta de todo elemento penitencial derivado de la ideología cristiana, que es como el tema se presentaba en Petrarca, y, aún más, en Dante; y, a falta tanto de solución penitencial como de *mutatio* espiritual, el deseo de unirse a la amada y, con ello, la atracción misma hacia la transcendencia terminan por definirse en términos puramente laicos[33].

Volvamos de nuevo a la pareja Salicio y Nemoroso. Aunque ambos pastores vean comprometido su presente por el dolor de la pérdida, no puede decirse, sin embargo, que su situación sea idéntica, y ello en razón del diferente grado de ausencia (o de inapropiabilidad) de los respectivos objetos de amor; los cuales a su vez definen distintas concepciones amorosas, además de distintas tradiciones poéticas. En efecto, mientras que una concepción del amor como pasión de los sentidos condena a Salicio a una situación de dolor tan extensa que alcanza cualquier realidad temporal, la experiencia luctuosa consiguiente a la pérdida de la amada permite a Nemoroso, paradójicamente, circunscribir sólo al presente el espacio de la negatividad, a la que se sustraen pasado y futuro, en la medida en que el pastor amante de Elisa, por el hecho mismo de haber perdido el objeto del canto, puede salvar la relación positiva con las cosas, bajo la forma de una felicidad proyectada en el tiempo, como memoria y como promesa.

En el cancionero amoroso de Garcilaso, la tematización del luto alcanza su cenit en la égloga tercera, que probablemente fue también la última composición en la que el toledano trabajó antes de su muerte prematura. Y sin embargo, cualquier lector de esta pieza sabe bien que el carácter profundamente trágico de las historias amorosas que se narran en ella no estorba la intensa sensación de serenidad que acompaña a la lectura del texto. En otros términos, la dimensión absolutamente trágica del enunciado es asumida serenamente en el plano de la enunciación. ¿Cómo puede ser? A la fluidez narrativa de la octava se fía, en la égloga, el relato de tres trágicos amores míticos, "los pasados casos" de Orfeo y Eurídice, de Apolo y Dafne, de Adonis y Venus, a los cuales sigue el de un

33. Una lectura intertextual de la penúltima estrofa de la égloga primera, con relación a los poemas del *Canzoniere* que presentan el mismo tema, se encuentra en Gargano (2006).

amor concerniente ya no a una "antigua historia", sino a un caso más reciente, aunque igualmente trágico, cuyos protagonistas son Nemoroso y Elisa. Ahora bien, como se recordará, todas estas historias, en lugar de ser contadas directamente por el yo poético, se ofrecen al lector a través de la técnica de la *ekphrasis*, ya que el poeta las cuenta describiendo las telas en las que, a las orillas del río Tajo, cuatro ninfas las han representado, tejiéndolas "del oro que 'l felice Tajo envía" (v. 106). Y es precisamente la multiplicidad de las diferentes historias amorosas, que sitúan en un mismo plano el tiempo mítico y el histórico, junto con la refinada mediación artística con la que el poeta las expone, lo que permite obtener – como se ha dicho – "le résultat le plus parfait de cette conquête de la distanciation entre le vécu et l'écrit"[34]; un distanciamiento que tiene como ulterior efecto esa sensación de serenidad que acompaña a la lectura de la égloga, incluso en presencia de unas historias trágicamente marcadas todas y cada una de ellas por la pérdida del objeto amado y el atroz sufrimiento que se deriva para quien sobrevive[35].

Un breve ejemplo servirá para ilustrar mejor cuanto hemos afirmado y, al mismo tiempo, nos ayudará a encaminarnos a la conclusión de nuestro discurso. En la última de las cuatro funestas historias de amor, el dolor de Nemoroso por la pérdida de Elisa se relata en la voz de la propia amada muerta. Sucede que en la tela tejida por la ninfa Nise hay figuradas unas tristes ninfas silvestres que, llorando, esparcen "purpúreas rosas" sobre una ninfa muerta que se revelará ser Elisa. Pues bien, la más bella de estas ninfas silvestres graba en la corteza de un álamo las letras del epitafio de la doncella muerta, letras que "hablaban ansí por parte della":

> Elisa soy, en cuyo nombre suena
> y se lamenta el monte cavernoso,
> testigo del dolor y grave pena
> en que por mí se aflige Nemoroso
> y llama: 'Elisa', 'Elisa', a boca llena
> responde el Tajo, y lleva presuroso
> al mar de Lusitania el nombre mío,
> donde será escuchado, yo lo fío"
> (vv. 241-248)

Reconstruyamos rápidamente la secuencia de los diversos niveles de representación: el dolor de Nemoroso se encuentra inscrito en el epitafio de Elisa, el cual - a su vez – ha sido compuesto por una ninfa silvestre, que – en el acto de inscribirlo – resulta figurada en la tela de la ninfa Nise, descrita – gracias a la técnica de la *ekphrasis* – por la voz del poeta: entre el dolor de Nemoroso y nosotros que lo leemos se interpone una buena serie de cuatro mediaciones, con las que dicho dolor, sin cesar de serlo, en la cadena de representaciones artísticas que lo transmiten, termina por apaciguar su vehemencia y

34. Ly (1981: 284).
35. Casi en la conclusión de sus espléndidas cuatro páginas sobre la égloga tercera, Spitzer (1952: 247) había escrito: "Art -the art of Garcilaso himself who creates art in the midst of the turbulence of life- is an illusion developing in illussively beautiful nature and transforming the raw material of life (not only the gold of the Tajo and the dyes extracted from the conchs, but the essential content of life according the pastoral poetry: love)".

llega a nosotros bajo la forma de la serenidad del arte, porque – como escribe Schiller en el prólogo al *Wallenstein*: "Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst" (Seria es la vida, sereno es el arte).

Antes de concluir del todo, una última reflexión que nos devolverá al comienzo, es decir, a las notas iniciales de esta conversación. El cancionero amoroso de Garcilaso, aunque no tenga nada de un libro estructurado, como he precisado al principio, no carece, sin embargo, de una coherente línea de desarrollo, que es dado reconstruir a través de la articulación de los diversos modelos poético-ideológicos reconocibles en él, según lo que aquí, tan sólo, he esbozado. En todo caso, por lo que hemos podido ver, se trata de una línea de desarrollo que no coincide con la del *Canzoniere* de Petrarca. En éste, en efecto, en consonancia con las premisas ético-religiosas ya manifiestas en el soneto proemial, el progresivo descubrimiento de la negatividad del amor supera a todos los demás componentes ideológicos, y lleva finalmente a la plena afirmación de aquel anhelo de salvación ultraterrena que, tras pasar por el arrepentimiento y el remordimiento terrenos, queda plasmado en la conclusiva canción a la Virgen, después de haber sido anunciado por primera vez en los versos finales de la sextina "A la dolce ombra de le belle frondi":

> ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo
> mostranmi altro sentier di gir al cielo
> e di dar frutto, non pur fior et frondi.
>
> Altr'amor, altre frondi et altro lume,
> altro salir al ciel per altri poggi
> cerco, ché nè ben tempo, et altri rami.

El cancionero amoroso de Garcilaso puede leerse a la luz de un programa humanista que, prosiguiendo las huellas del propio Petrarca, conjuga rigurosamente laicización y clasicidad. En el centro y al final de su recorrido poético, en efecto, encontramos "la visione di un «mondo novo » dove, abolito il tempo umano, vige un perenne presente" y donde, sin que sea necesaria la sustitución por otro objeto de amor, el individuo "godrà della piena comunicazione con l'amata"[36] . No es de maravillarse si una concepción tal del amor humano y de la trascendencia va acompañada de una idea de la poesía como el único recurso, en un mundo laicizado, capaz de rescatar al hombre del dolor y de la derrota.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio (2001): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental,* Valencia, Pre-textos.

Archer, Robert (1997): Ausiàs March, *Obra completa*, Barcelona, Editorial Barcanova.

Arnaldus de Villa Nova (1271): *De parte operativa,* en Arnaldi Villanoviani, philosophi et medici summi, *Opera omnia*, Basilea, 1585, ff. 251-294.

36. Son las palabras con las que Santagata (1992: 331 y 333) comenta el "ultimus cantus" de los *Trionfi*, el de la Eternidad, a cuya redacción Petrarca se dedicó en los últimos meses de su vida.

Avilés, Luis F. (2005): "Las asperezas de Garcilaso", *Caliope*, XI, pp. 21-47.
Azar, Inés (1981): *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins B. V.
Bettarini, Rosanna (2005): Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, Turín, Einaudi.
Blecua, Alberto (1970): *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula.
Cannata Salamone, Nadia (2001): "Dal «ritmo» al «canzoniere»: note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)", *Critica del testo*, IV/2, pp. 398-429.
Contini, Gianfranco (1980): Dante Alighieri, *Rime*, Turín, Einaudi.
Creixell Vidal-Quadras, Inés (1984): Andrea Capellani / Andrés el Capellán, *De amore / Tratado sobre el amor*, Barcelona, Quaderns Crema / El festín de Esopo.
Gargano, Antonio (1988): "«Medusa e l'error mio...». La geneaologia petrarchesca del sonetto XXIII", en *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Nápoles, Liguori Editore, pp. 27-54.
Gargano, Antonio (1988): "Albanio e il «miroërs perilleus»", en *Fonti, miti e topoi. Cinque studi su Garcilaso,* Nápoles, Liguori Editore, pp. 107-121.
Gargano, Antonio (1998): "«Questo nostro caduco et fragil bene». Forme e significati del «locus amoenus» nell'Egloga I di Garcilaso", en *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Di Pinto,* ed. Giovanna Calabrò, Nápoles, Liguori Editore, pp. 283-298.
Gargano, Antonio (2002): "La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso", en *La égloga,* ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 57-76; trad. it. en Gargano (2005: 181-201).
Gargano, Antonio (2005): *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Nápoles, Liguori Editore.
Gargano, Antonio (2006): "Il lugar di Garcilaso", en *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, ed. Loredana Chines, Roma, Bulzoni Editore, pp. 495-510.
Gargano, Antonio (2007): "Da Sannazaro a Garcilaso: traduzione e transcodificazione (a proposito dell'Egloga II)", en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica* ("Atti del Primo Convegno Internazionale. Universitat de Barcelona, 13-16 aprile 2005"), ed. María de las Nieves Muñíz Muñíz, Florencia, Franco Cesati Editore, pp. 347-359.
Gargano, Antonio (2008): "«Parlar aspro». La Canción IV de Garcilaso y la tradición petrosa", en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, ed. Pedro Ruíz Pérez, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 19-46.
Giunta, Claudio (2002): V*ersi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bolonia, Il Mulino.
Gómez Moreno, Fernando (1990): *El Prohemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del S. XV,* Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
Gorni, Guglielmo (1984): "Le forme primarie del testo poetico", en *Letteratura italiana. Le forme del testo*, dir. Alberto Asor Rosa, *I: Teoria e poesia*, Turín, Einaudi, pp. 504-518; después recogido en *Metrica e analisi letteraria*, Bolonia, Il Mulino, 1993, pp. 113-134.

Heiple Daniel L. (1994): *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

Lapesa, Rafael (1948): *La trayectoria poética de Garcilaso, en Garcilaso*: *Estudios completos*, Madrid, Istmo, pp. 5-210.

Lefèvre, Matteo (2004): "Garcilaso petrarchista eterodosso. Il rifiuto della redenzione e l'apoteosi dell'amore: sull'applicabilità della nozione di canzoniere alla poesia di Garcilaso de la Vega", en *Per Mario Petrucciani*, ed. Antonio Barbuto, Roma, Bulzoni Editore, pp. 147-167.

Lefèvre, Matteo (2006): *Una poesia per l'impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore.

Ly, Nadine (1981): "Garcilaso: une autre trajectoire poétique", *Bulletin Hispanique*, LXXXIII, pp. 263-329.

Macrì, Oreste (1966): "Recensión textual de la obra de Garcilaso", en *Homenaje Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de estudios hispánicos, portugueses e iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht*, La Haya, Van Goor Zonen, pp. 305-330.

Morros, Bienvenido (1995): *Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica.

Morros, Bienvenido (2002): "Joanot Martorell, Sannazaro y Garcilaso", *Analecta Malacitana*, XXV/2, pp. 545-569.

Pinto, Raffaele (1994): *Dante e le origini della cultura letteraria moderna,* Paris, Honoré Champion.

Prieto, Antonio (1984): *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos,* Madrid, Cátedra.

Prieto, Antonio (1984b): "El «cancionero petrarquista» de Garcilaso", *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, III, pp. 97- 115; parcialmente reproducido en *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar. III. Literatura,* Madrid, Gredos, pp. 375- 385.

Prieto, Antonio (1999): *Garcilaso de la Vega, Poesía castellana completa*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Prieto, Antonio (2002): *Imago Vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI),* Málaga, Universidad de Málaga.

Rivers, Elias L. (1981): *Garcilaso de la Vega, Obras completas con comentario,* Madrid, Castalia.

Rosso Gallo, Maria (1990): *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.

Rosso Gallo, Maria (2002): "Garcilaso y las convenciones del poema", *Cervantes*, II/2, pp. 175-194.

Ruffinatto, Aldo (1982): "Garcilaso senza stemmi" en *Ecdotica e testi ispanici* ("Atti del Convegno Nazionale dell'Associazione Ispanisti Italiani. Verona, 18-19-20 giugno 1981"), Verona, Grafiche Fiorini, pp. 25-44.

Ruffinatto, Aldo (2007): "¿Es «dulce» o «triste» el canto del ruiseñor? (Garcilaso en el Cancionero de Lastanosa-Gayangos)", en *Tríptico del ruiseñor. Berceo. Garcilaso. San Juan,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 61-98.

Santagata, Marco (1989): *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere,* Padua, Liviana Editrice, 2ª edición.

Santagata, Marco (1990): *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca,* Bolonia, Il Mulino.

Santagata, Marco (1992): *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca,* Bolonia, Il Mulino.

Santagata, Marco (2004): Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milán, Mondadori ("I meridiani").

Spitzer, Leo (1952): "Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271", *Hispanic Review*, XX, pp. 243-248.

Trojel, Emil (1892): *Andreae Capellani regii Francorum De Amore libri tres,* Hauniae (Copenhagen), G. E. C. Gad.

Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro[1]

Sagrario López Poza
Universidade da Coruña

Una parte capital de nuestra cultura está basada en signos visuales de distinta naturaleza que transmiten información diferente de la que comunica el lenguaje puramente verbal. Esos signos se basan en códigos con poderosos efectos comunicativos, pero por ser su significado transmitido de manera oral principalmente, raras veces son sometidos a estudio; es un conocimiento que se da por sabido en su momento (por ello no es preciso explicarlo) pero que va convirtiéndose con el paso del tiempo en un magma cultural difícil de descifrar. Fruto de convenciones o sencillamente de asociaciones simbólicas procedentes del inconsciente colectivo, las distintas sociedades han producido códigos visuales para denotar o connotar nociones complejas y asociaciones conceptuales[2].

Mi intención es señalar algunos de los *Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro* que convendría estudiar con más atención de la que hasta ahora les hemos prestado, para que nos ayuden a comprender mejor la producción cultural de los siglos XVI y XVII, principalmente la reflejada en la literatura o la pintura. En un momento en el que una media del 70% de los individuos eran analfabetos, las formas, figuras y colores que se percibían por medio de la vista tenían una importancia extraordinaria.

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación y desarrollo tecnológico cofinanciado por el Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I + D), Ministerio de Educación y Ciencia de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER): «Biblioteca Digital Siglo de Oro II: Relaciones de sucesos, Polianteas y fuentes de erudicion en la Edad Moderna (catalogacion, digitalizacion y difusion via Internet)», código: HUM2006-07410/FILO.

2. Me centraré en signos artificiales, creados con intención comunicativa, que no forman parte de un código (es decir, asistemáticos), que son percibidos por la vista y en los que existe una relación arbitraria que responde a convención (símbolos). Atenderé principalmente a códigos mixtos (que mezclan signos que pertenecen a distintos códigos). Aclaro que, según las convenciones actuales, conviene distinguir entre identidad e identificación. La identidad es aquello que –por los motivos que sea: policiales, económicos, políticos…– se nos quiere imponer; la identificación es aquello que necesitamos para poder vivir como personas y como miembros de grupos diversos.

Aunque no cabe duda de lo antiguo del fenómeno, la utilización consciente de los signos de identidad se desarrolla en Europa con la aparición de la sociedad burguesa, a partir del siglo XIV. El Renacimiento llegó a hacer un uso extraordinario y reflexivo del fenómeno, que se incrementa con la intensa vida social de las ciudades, cortes y palacios. La competencia y la conciencia de la importancia de la explotación de la imagen invita a la participación de profesionales en la creación de signos de identificación personal, familiar o corporativa que transmitan nociones de consideración, respeto, prestigio, honor para los señores que las encargan. Estos profesionales, equivalentes a nuestros diseñadores gráficos actuales, habían de tener una amplia cultura humanística, con buen conocimiento de los clásicos y de la cultura simbólica que obtuvo un gran desarrollo durante el último cuarto del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI favorecida por círculos de intelectuales vinculados con frecuencia a las primeras oficinas de impresores de la categoría de Aldo Manucio (1449-1515), Sébastien Gryphe (c. 1492-1556), Christophe Plantin (c. 1520-1589), etc.

Para un estudio cabal de este asunto, considero que tendrían que abordarse tres bloques: uno dedicado a la identidad personal, otro a la identidad familiar (blasones) y otro a la identidad corporativa (insignias y atributos de corporaciones –civiles, religiosas o militares–).

Yo hoy me ocuparé solamente del primero de estos aspectos, y ni siquiera se explorará por completo, pues es un piélago demasiado extenso para barquilla tan pequeña. Consideraré en un primer bloque algunos signos de identidad personal impuestos por la sociedad a ciertas personas en los siglos XVI y XVII y en un segundo bloque los signos que algunos individuos elaboraban para distinguirse y comunicar mensajes simbólicos. Se hará mención también de algunos signos de identidad corporativa sólo como ejemplos que vengan al caso.

Signos de identidad personal involuntarios

Marcas que indican distinción negativa

La identidad tribal (los iguales y los adversarios)

La especie humana es la única que se comporta en función de símbolos, y hace uso de ellos para informar de manera rápida sobre quiénes son en un grupo los que pueden considerarse iguales y los que han de ser excluidos por distintos, por amenazantes. Esos códigos apelan directamente al inconsciente y actúan de manera poderosa, contribuyendo a la creación de estereotipos, imágenes mentales simplificadas acerca de un grupo de gente o una categoría que comparte algunas características. La creación de esos estereotipos no se guía por la razón, sino por las emociones y son de diferente naturaleza, aunque predominan las asociadas a la **raza y las costumbres sociales**. En la época de que nos ocupamos, algunas sociedades obligaban a llevar signos distintivos a algunos miembros de ellas para marcar la diferencia con el grupo dominante (esclavos, leprosos, condenados por la justicia, judíos,…). Eso obedece a la mente tribal que poseemos los humanos (como la ha denominado David Berreby) que tiende a clasificar a los demás en categorías y a juzgarlos en función de ellas, de forma que como él analiza en su libro *Us and Them*[3], un símbolo puede salvarnos la vida en un momento dado o condenarnos a muerte.

3. Berreby (2005).

La literatura y el arte reflejan con claridad esa mente tribal de que hablábamos, y han contribuido de manera definitiva a fijar los atributos de personajes estereotipados, que según la sociedad y la época han ido cambiando, aunque hay algunos que persisten de manera tenaz en nuestros días, pese a que se olvide su procedencia y significación primigenia.

Por ejemplo, la asociación del cabello rojo a lo lividinoso y sexual, o lo malvado. La razón se deriva de que las rameras solían teñirse el pelo con henna, que producía un color rojizo. Podemos verlo ya en miniaturas medievales que caracterizan así a la gran ramera del *Apocalipsis* de San Juan, con una gran melena roja, y son muchísimos los cuadros que representan al vicio, a alguna divinidad profana ligada al amor venéreo o a prostitutas ostentando cabelleras pelirrojas, como en el hermoso lienzo de Paris Bordone: *Venus, Marte y Cupido*, de 1560, en que Venus está representada como una prostituta, con nacarada piel y rojos cabellos. La asociación simbólica se sigue usando en nuestros días, como hubo ocasión de ver en el controvertido anuncio publicitario del perfume Opium, de Yves Saint-Laurent (prohibido en algunos países, como Italia), en que la protagonista, paradigma de la lujuria, es pelirroja[4].

La condición maliciosa de los pelirrojos está asociada también con la creencia popular de que de este color era el pelo de Judas, que vendió a Cristo por treinta monedas de plata. La base de ello es que, para distinguirlo en los cuadros donde aparecían los otros apóstoles, se le señalaba con el cabello rojo, como se ve en muchas representaciones pictóricas de la *Última cena*.

Las caricaturas literarias aprovechan esa asociación simbólica para pintar los caracteres malvados o poco recomendables como pelirrojos. Por ejemplo, la prosopografía del avaro Dómine Cabra, de *El Buscón* de Quevedo, nos lo muestra así:

> Determinó, pues, don Alonso de poner a su hijo en pupilaje […]. Supo que había en Segovia un licenciado Cabra, que tenía por oficio el criar hijos de caballeros, y envió allá el suyo, y a mí para que le acompañase y sirviese.
>
> Entramos, primer domingo después de Cuaresma, en poder de la hambre viva, porque tal laceria no admite encarecimiento. Él era un clérigo cerbatana, largo solo en el talle, una cabeza pequeña, **pelo bermejo** (no hay más que decir para quien sabe el refrán).

Quevedo se refiere al refrán: *Ni perro ni gato de aquella color*, que hace referencia a la condición maliciosa de los pelirrojos en el sentido que ya hemos dicho. Y lo mismo manifiesta en el soneto en que alude a Judas:

> *A Judas Iscariotes, ladrón no de poquito*
> ¿Quién es el de las botas, que, colgado,
> es arracada vil de aquel garrote?
> Es Judas, el apóstol Iscariote.
> Habéis los portugueses despenado.

4. Lamento no poder insertar la gran cantidad de imágenes que proyecté durante la presentación oral de la ponencia, pero son excesivas para una presentación escrita.

Bien está lo bermejo a lo ahorcado
¿No es éste el de los pobres y el del bote?
Este fue despensero y sacerdote,
y presidió en la hacienda interesado.
Para los pobres dijo que quería
vender el bote, y darles el dinero;
¿Y entre los cinco mil no hurtó aquel día?
Fue Judas gran ministro, no ratero,
las migajas dejó, porque atendía
a embolsarse su dueño todo entero[5].

En su *Libro de los proverbios glosados*, Sebastián de Horozco también se hace eco hacia 1570 de esa convención social al glosar el dicho:

> **134 Guárdeos Dios de toscano roxo. Y de lombardo negro y de romanolo de todo pelo.**
> Este vulgar es de Ytalia. Y el Dante en su obra, *Del Infierno*, en el canto trigéssimo terçio de la primera cántica pone a los de Romaña por gente perversa […]. De manera que el toscano de pelo roxo y el lombardo de pelo negro son allá sospechosos de malos y falsos como acá los del pelo bermejo por quien acá dezimos en un refrán, «Bermejo mala carne, peor pellejo.» Y por otro refrán, «De tal pelo ni gato ni perro»[6]

Lo mismo refleja el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (1627):

> - Si el grande fuese valiente, i el pekeño paziente, i el bermexo leal, todo el mundo sería igual
> - Pelo bermexo, mala karne i peor pellexo[7]

Un epigrama de Marcial es citado con frecuencia como autoridad para apoyar el concepto. Así, por ejemplo, Covarrubias en su *Tesoro* dice:

> son tenidos los bermejos por cautelosos y astutos, como lo insinúa Marcial en un epigrama in *Zoilum*:
> *Crine ruber, niger ore, brevis pede, lumine laesus*
> *Rem magnam praestas Zoile si bonus es.*

A este mismo epigrama de Marcial remiten Juan de Pineda en sus *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589)[8] y Bartolomé Jiménez Patón en sus *Discursos de los tvfos, copetes y calvas* (1639)[9].

---

5. Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*…, Musa VI, Talía
6. Sebastián de Horozco, *Libro de los proverbios glosados*, ed. de Jack Weiner, Reichenberger (Kassel), 1994, pp. Página 172-173.
7. Gonzalo Correas (1627), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux (Burdeos), 1967.
8. «Pánfilo.- Marcial picó sangrienta y graciosamente (como suele) a Zoilo, diciéndole ser de cabello bermejo y de cara hosca y pies pequeños y tuerto de un ojo, y que, si con tales muestras él fuese bueno, haría una cosa grande» (Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. de Juan Meseguer Fernández, Atlas (Madrid), 1963 – 1964).
9. «Aunque algunos son muy fuertes como lo da a entender Marcial, libro 12, epig 54: El cabello colorado l tiñes y el rostro moreno l pie pequeño y bien sacado l en la vista señalado l mucho hazes si eres bueno.l Fue

En piezas de teatro de nuestro Siglo de Oro, en ocasiones se alude al color del cabello del malvado, pero con más frecuencia, ni siquiera se indica en los diálogos ni en las acotaciones, por obvio. Era algo que todos sabían, y no precisaba explicitarse, pero para quien se ocupa hoy de una representación de una obra del Siglo de Oro, es una consideración que se ha de tener en cuenta si se desea un acercamiento a cómo se caracterizaba a los personajes en la época.

La indumentaria

En la sociedad globalizada de nuestros días se hace difícil comprender cómo hasta hace muy poco tiempo, la vestimenta era determinante para indicar procedencia geográfica y categoría social. Nunca, como hoy, se podía concebir que vistieran igual personas muy ricas y muy pobres. El fenómeno del vaquero raído y las camisetas de algodón como atuendo-uniforme de una enorme diversidad de gente es algo completamente nuevo y digno de estudio como manifestación social del siglo XX. Pero en los siglos que nos ocupan, en que la sociedad estaba muy rígidamente estratificada de modo estamental, el coste de la ropa era tan elevado, que vemos en los testamentos cómo unas simples medias usadas son dejadas en herencia, cómo una pieza de paño se usaba primero por un lado y luego, cuando el pelo procedente del cardado estaba ya raído, se le daba la vuelta, hasta que, de tan usada la prenda, el paño se convertía en algo liso y brillante, lo que permite a Quevedo satirizar sobre la sotana del dómine Cabra:

> La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entre azul[10].

Las relaciones de sucesos de fiestas dedican espacios que hoy nos parecen desproporcionados a la descripción del atuendo que llevaban nobles, oficiales artesanos, criados, etc… y es que la indumentaria era un capítulo de gastos descomunal. Sólo los muy ricos podían permitirse adquirir ciertos tipos de tela o pagar a modistas y sastres la confección de la ropa, o comprar los complementos (sombreros, joyas, zapatos…). Conseguir muchos metros de tela igual para confeccionar libreas para desfilar en cuadrillas en las *mascaras* era un verdadero esfuerzo que señalan con admiración los autores de las relaciones. La literatura nos deja testimonios abundantes de ello, así como las artes plásticas.

Hacia la mitad del siglo XVI, el pobre Lázaro de Tormes, para poder comprar un jubón, un sayo y una capa raídos de viejos, tuvo que trabajar cuatro años de aguador en Toledo. Él lo considera un éxito, pues pensaba que eso le daba apariencia de «hombre de bien». La vertimenta, indicaba, sin lugar a dudas, la clase social y poder adquisitivo de quien la llevaba:

---

dezir: 'señales tienes de inclinación depravada si vences esta mala propensión será grande azaña como lo es el vencerse el ombre a sí mismo.' (Bartolomé Jiménez Patón, *Discursos de los tvfos, copetes y calvas*, ed. de Abraham Madroñal, Real Academia Española (Madrid), 2003, cap. 5.

10. Francisco de Quevedo y Villegas, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. de Fernando Lázaro Carreter, Universidad de Salamanca (Salamanca), 1980, p. 33.

> **Tractado sexto. Cómo Lázaro se asentó con un capellán, y lo que con él pasó**
> […] Fueme tan bien en el oficio que, al cabo de cuatro años que lo usé, con poner en la ganancia buen recaudo, 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 frisada, y una espada de las viejas primeras de Cuéllar. **Desque me vi en hábito de hombre de bien**, dije a mi amo se tomase su asno, que no quería más seguir aquel oficio[11].

Unos signos de ostentación eran voluntarios (y podríamos decir que hasta propagandísticos) pero otros, sencillamente venían marcados por una tradición regional, local o cultural, como los que nos muestra la indumentaria que a menudo podemos ver en hermosos mapas orlados de los siglos XVI y XVII, como la *Nova et accurata Tabula Hispaniae*, de Klaes Jansz Visscher, producido en Amsterdam, 1623. Es un grabado calcográfico coloreado a la aguada, y muestra el atuendo de distintos habitantes de los dominios hispanos, señalando los que son más diferentes de lo habitual: vizcaínos, lusitanos, moros granadinos[12].

En la literatura de la época, en Relaciones de sucesos, en cuadros y grabados, podemos observar esos signos ligados a la identidad de personas sin que los que los llevan puedan hacer gran cosa para cambiarlos.

También mediante la vestimenta se transmitía información sobre el **estado civil**:

- doncellas –con el pelo suelto y sin cubrir–,
- dueñas –con el cabello cubierto–,
- viudas –de por vida condenadas a vestir de negro y con traje distintivo.

Otros signos denotan la imposición de un grupo dominante que margina y señala al diferente, avisa de su condición al resto de la sociedad y prepara a sus semejantes a precaución con ciertos individuos que pueden resultar amenazantes.

Así encontramos a los marcados por enfermedades consideradas inmundas, como los leprosos, marginados desde la antigüedad[13], obligados a llevar y hacer sonar unas tablillas (llamadas de San Lázaro) para ir avisando de su presencia y dar tiempo a la gente a huir de ellos. En algún lugar también se usaron campanillas. Además vestían ropas especiales y debían ir con la cabeza cubierta y la boca tapada para evitar el «fedor de su respiramiento malo» (Alfonso X). Es bien conocida la miniatura de un manuscrito del siglo XIV que muestra al rey Balduino IV de Jerusalén, *el leproso* (del siglo XII), que con sólo 20 años, víctima de la lepra, presentaba graves secuelas físicas, con la cara desfigurada, prácticamente ciego y con piernas y manos mutiladas. Ocultaba su horrible aspecto con una máscara de plata y lo representan con una campana para anunciar su presencia (figura 1).

11. *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Cátedra (Madrid), 1994, p. 126-127.
12. Procedente de una colección particular, se expuso en abril de 2007 en Huesca, en la exposición sobre Lastanosa, el patrón de Gracián. Ver catálogo *Vincencio Juan de Lastanosa* (1607-1681). *La pasión de saber, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 2007, pp. 336-337.
13. En el cap. 13,45-46 del Levítico (*Ley acerca de la lepra*): «El leproso, manchado de lepra, llevará rasgadas sus vestiduras, desnuda la cabeza, y cubrirá su barba, e irá clamando: «¡Inmundo, inmundo!». Todo el tiempo que le dure la lepra será inmundo. Es impuro, y habitará solo; fuera del campamento tendrá su morada».

En otra imagen vemos un leproso con las tablillas de San Lázaro (figura 2) que hacían sonar para anunciar su presencia, y un detalle de unas tablillas del siglo XVII (figura 3).

Figura 1: Manuscrito **Lansdowne 451 (f. 127, detalle). Pontificial del primer cuarto del siglo XV. British Museum - Gran Bretaña.**

Figura 2: Speculum historiale (BNF Fr. 50, fol. 220v), 1463.

Figura 3: Tablillas de leproso, siglo XVII, Inglaterra. Science Museum de Londres.

El Fuero de Navarra, en 1530, indicaba en su Título XI, cap. 1:
De los que se tornan gafos[14], que son mesillos. Capítulo 1.

> Cómo los mesillos, leprosos y agotes no deben vivir dentro de un lugar juntamente con los sanos y limpios.
>
> Qualquiera persona que se tornare o fuere gafo, o mesillo, o leproso, no debe vivir con los otros vezinos dentro en aquella villa, antes debe ir a las casas que llaman gaferias o malamias, y vivan en ellas. Y si no quisieren ir diçiendo que el tiene heredad y quiere vivir en lo suyo o con lo suyo, los vezinos haganle casa fuera de las heras de aquel lugar o villa donde los vezinos tuvieren por bien, y el dicho gafo, mesillo o leproso demande limosna fuera de las puertas y de los corrales, y **ande**

14. El gafo es un enfermo de cierto género de lepra muy malo, el cual ultra de la pudrición y corrupción que causa en el cuerpo, royendo el cuero y las carnes, encoge los nervos de manos y pies; y particularmente les llamamos gafos a los tales enfermos por encorvárseles los dedos de las manos, como a las aves de rapiña […] Entre los leprosos, el gafo debía ser el más asqueroso y horrible a la vista, y este y los demás eran arredrados del trato y consorcio de los sanos en el pueblo de Dios; y así caminando por el desierto andaban fuera de los reales. Y después que habitaron en la tierra de promisión, no les consentían entrar en poblado. […] (Covarrubias, *Tesoro*, s.v. gafo).

> **con sus tablas sonando aquellas por las villas y lugares por donde anduvieren**, y no tenga conversacion ni solaz con los niños ni con los otros vezinos[15].

Todavía Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), al explicar la voz *gafo* indica:

> Con estos ejemplos y con los demás quedó esta plaga infamada, y los tocados della sospechosos de no sana conciencia; aunque sería temeridad afirmarlo, haciendo regla general, pues el santo Job lo sanea, que siendo justo, le quiso el Señor tentar, permitiendo fuese tan asquerosamente llagado. […] **Una cosa he notado, y pocos la deben haber advertido, que ultra de estar los hospitales de San Antón y San Lázaro fuera de los lugares, los que piden para ellos** no demandan la limosna a voces, como los demás pobres, sino que el uno pide **tocando una campanilla y el otro unas tabletas**, teniendo consideración con que siendo estos como siervos de aquellos hospitales, que han curado y sanado en ellos, los dedican a este ministerio; y porque con la voz podrían alterar y contaminar el aire no les permiten dar voces, sino tan solamente hacer señal con aquellos dos instrumentos diputados para ello y conocidos de todos.

Marcas en la piel

Algunos de los signos de identificación se marcaban incluso en la piel, como sucedía con los esclavos, especialmente los que habían intentado escapar de su dueño. Nos sorprendería saber el número tan elevado de esclavos que existía en España y sus dominios en los siglos XVI y XVII[16]. Si paseáramos por las calles de Sevilla, por ejemplo, no debería extrañarnos ver a algunos individuos con marcas en el rostro, en los carrillos unas veces, en la frente otras, que indicaban su condición de esclavos para lograr identificarlos si lograban escapar. Llegaban a la Península Ibérica por vía marítima en naves portuguesas. Las marcas podían ser como las que les hacen los herreros a los animales con hierros candentes, o pintadas. Se conservan algunas de las marcas usadas por los comerciantes de esclavos halladas, como las que mostramos (figura 4), en documentos notariales de Lima. Destaca la primera, que se asemeja al signo dólar y que simboliza una S y un clavo, para denotar ES-CLAVO, de lo que se hace eco Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua castellana o española*, publicada en 1611:

> **ESCLAVO**. El siervo, el cautivo. Algunos quieren se haya dicho del hierro que les ponen a los fugitivos y díscolos en ambos carrillos, de la **S** y del **clavo**; pero yo entiendo ser dos letras **S** y **I**, que parece clavo, y cada una es iniciativa de dicción, y vale tanto, como **sine iure**; porque el esclavo no es suyo, sino de su señor, y así le es prohibido cualquier acto libre. […] Los que introdujeron el **herrar los esclavos en la cara o frente**, fueron los samios, que trayendo por armas una nave, **la estamparon en las frentes** de los atenienses que habían vencido y cau-

15. *Fuero reducido de Navarra*, edición de J. Sánchez Bello; M. Galán Lorda; C. Saralegui; I. Ostoloza, Gobierno de Navarra (Pamplona), 1989. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <http://www.rae.es> [05/05/2008].

16. Como es sabido, la demanda de mano de obra en los territorios americanos a partir de 1515-1517 incitó a la busqueda y captura de esclavos negros, lo que aprovecharon algunos despiadados para formar compañías mercantiles entre genoveses, portugueses y castellanos que se encargaban de este tráfico tan lucrativo como alejado de los valores cristianos. Este inconfesable comercio, que enriqueció a algunos, se realizaba a través de terceros que no tuvieran empacho en manifestar públicamente su negocio.

> tivado, pero trocándose la suerte, y viniendo ellos a poder de los atenienses, les señalaron ni más ni menos con la lechuza, insignia de Atenas. […] Después de los samios y atenienses, usaron otras naciones herrar los esclavos, especialmente cuando eran fugitivos y les **ponían las señales en la frente**; como lo notó Marcial en un liberto muy entonado y puesto en sublime lugar, que traía apretada la frente con una cinta fingiendo tener dolores de cabeza.
>
> Y ultra desta señal **les cortaban el artejo de los dedos pulgares de los pies**; porque con esto no podían caminar mucho, aunque quedaban hábiles para los servicios ordinarios […]

Un ejemplo de la marca de esclavo la tenemos tallada en la piedra de las jambas de una puerta de la capilla de la Congregación del Santísimo Cristo, de la Real Iglesia de San Ginés, en Madrid, que tiene entrada independiente por la calle de Bordadores (casi esquina a la calle del Arenal). Representa una S y un clavo, en alusión a la cofradía de los *Esclavos del Santo Cristo de San Ginés* (figura 5), que fue tan importante en el Madrid de los Austrias.

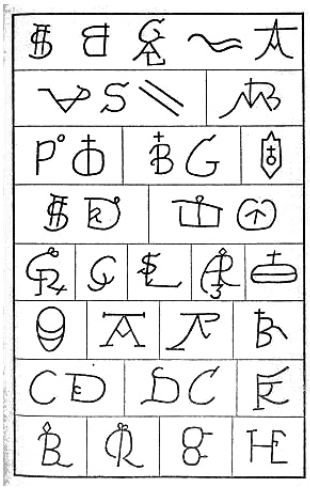


Figura 4: Marcas usadas para esclavos halladas en documentos notariales en Lima.

Figura 5: Marca en la entrada a la capilla de los Esclavos del Sto. Cristo de San Ginés. Madrid.

Es frecuente encontrar en textos de la época «herrado el rostro con una s y un clabo», como en estos:

> 1598. Octubre, 7. Carta de horro y libertad de esclavo a cambio del cual se redime del cautiverio al sardo Francisco Pillera
>
> (Archivo Histórico de Protocolos. Madrid, Protocolo núm. 1.643, fol. 68.)
>
> In Dey nómine amén. Sepan quantos esta carta de horro y libertad vieren como yo, el maestro fray Pedro de Oña, provincial de la horden e religión de Ntra. Sra. de la Merced de redenpción de cactibos en esta provincia de Castilla, digo: que por quanto yo tengo por mi esclabo Abrahín, moro de nación, natural de la ciudad de Argel, que **es un moço blanco y está herrado en el rostro** y será de veinte e vn años poco más o menos, el qual ove y compré de Antonio de Saabedra vezino desta villa de Madrid de yuso scripto, a diez y seis días del mes de abril deste presente año de mill e quinientos y noventa y ocho.

La realidad se recogía también en la literatura de entretenimiento de la época, como en *El bandolero*, de Tirso de Molina:

> Yo soy vuestro prisionero y sin esperanza de rescate, porque no pienso salir de estas paredes, **menos que con la marca en el rostro de esclavo vuestro**, cuando mis pocos méritos no consigan el de vuestro hijo. Saurina, mi señora, ha de ser, sirviéndoos vos de verme vivo, bisagra de diamante que, con la sangre, eslabone perpetuas nuestras almas; ha de ser, en efecto, cándida paloma que, coronada de oliva, símbolo la veneren nuestras paces[17].

En ocasiones se alude a la marca DSA (que significaba «De Sevilla») para señalar el rostro, según indican los documentos. En otras ocasiones, llevaban marcadas las iniciales del nombre de su dueño, como aparece en escrituras de compraventa:

> *«herrado en el rostro tiene un renglon que dice Gregorio Serrano Villas cuyo era el esclabo vecino de la villa de Osuna...»,*
> *«herrado en los carrillos con un letrero que dice al mirantazgo y en la frente yerro de la corona...»,*
> *«herrado en las cejas y la cara con dos letreros que dicen ser de Sevilla...»*

Esta era una práctica, desde luego, más ligada al castigo que al uso común, y se efectuaba más con esclavos blancos, moros y moriscos que con los negros, pues aquéllos estaban más predispuestos a arriesgarse a la fuga. Estas señales constituían, pues, las señas de identidad de un esclavo que lo marcaban para toda la vida[18].

Los condenados por justicia

También se distinguían los condenados por la justicia, muy en especial los condenados por la Inquisición. Una de las mejores explicaciones que hallamos al respecto procede del Padre jesuita Juan de Mariana (1536-1623), cuando comenta que el Santo Oficio de la Inquisición se instituyó en Castilla

> ... por andar moros y judíos mezclados con los cristianos en todo género de conversación y trato, muchas cosas andaban en el reino estragadas. Era forzoso con aquella libertad que algunos cristianos quedasen inficionados; muchos más, dejada la religión cristiana que de su voluntad abrazaban convertidos del judaísmo, de nuevo apostaban y se tornaban a su antigua superstición, daño que en Sevilla más que en otra parte prevaleció; así, en aquella ciudad primeramente se hicieron pesquisas secretas y penaron gravemente a los que hallaron culpados. Si los delitos eran de mayor cantía, después de estar largo tiempo presos y después atormentados, los quemaban. Si ligeros, penaban a los culpados con afrenta perpetua de toda su familia. A no pocos confiscaron sus bienes y los condenaron a cárcel perpetua; **a los más echaban un sambenito, que es a manera de escapula-**

17. Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), *El bandolero* [c 1632]. Ed de Manuel Arroyo Stephens, Madrid, Turner, 1994.
18. Ver «El mercado de esclavos en la Sevilla de la primera mitad del siglo XVII», María del Rosario Santos Cabota; colaboración en «La antigua hermandad de los negros de Sevilla», Isidoro Moreno, «La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media», Alfonso Franco Silva; Diputacion Provincial de Sevilla 1979. «El 'Tablero de ajedrez' sevillano: bautizos y matrimonios de esclavos», Juan Manuel de Cires Ordóñez y Pedro E. García Ballesteros; colaboración en «La antigua hermandad de los negros de Sevilla», Isidoro Moreno.

rio[19] **de color amarillo con una cruz roja a manera de aspa, para que entre los demás anduviessen señalados y que fuese aviso que espantase y escarmentase por la grandeza del castigo y de la afrenta, traza que la experiencia ha mostrado ser muy saludable, maguer que al principio pareció muy pesada a los naturales.** Lo que sobre todo extrañaban era que los hijos pagasen por los delitos de los padres, que no se supiese ni manifestase el que acusaba, ni le confrontasen con el reo ni hobiese publicación de testigos, todo contrario a lo que de antiguo se acostumbraba en los otros tribunales (P. Juan de Mariana, 1600).

Figura 6: Dibujo de Goya de un reo con el Sambenito

Figura 7: Sambenitos del Museo Diocesano de Tuy (Pontevedra).

No puede concentrarse en tan poco espacio el ambiente de terror que causó la Inquisición, para lo cual bastaba hacer desfilar con *Sambenito* a los culpados, exponerlos al escarnio público[20]. Los diferentes modelos de *sambenitos* indicanban el grado de gravedad de la falta en que había incurrido el reo (figura 6). Asimismo, otro tipo de *sambenito* se comenzó a usar por decreto de Felipe II, que no era para llevar como atuendo. Eran unas telas que se colgaban en las parroquias con los nombres y datos de los sentenciados por herejes, para escarnio de los reos, familiares y descendientes. La expresión «colgarle a alguien el sambenito» procede de esta variedad de marca de señalamiento personal, que suponía un estigma para las familias, durante generaciones, por la sentencia herética imputada a uno de sus miembros, que podía haber estado ausente y aun así, haber sido juzgado y condenado. Muestras excepcionales –al parecer, únicas en España– de estos «sambenitos» podemos verlas en el Museo Diocesano de Tuy (Pontevedra)[21] (figura 7).

19. Escapulario: una como estola muy ancha, que pende por delante y por detrás, y en medio tiene una abertura en redondo capaz para que por ella pueda entrar la cabeza, y desta forma son los escapularios que visten muchos religiosos: como Dominicos, Mercedarios, Carmelitas, Trinatarios, etc. (*Diccionario de Autoridades*).
20. El término *sambenito* deriva de *saco-bendito*, o hábito penitencial con el que los primeros cristianos esperaban la absolución de sus pecados y la readmisión en el seno de la comunidad. La Inquisición lo empleó, junto con la coroza o gorro cónico, para señalar a los que eran convocados ante el tribual de la Inquisición, o a los sentenciados por ella.
21. Ver Casás Otero (2004).

Castas o religiones diferentes

Es bien conocido que los judíos fueron obligados en muchos países a distinguirse en su vestimenta de los demás (un gorro amarillo fue bastante común en la época de que hablamos, por ejemplo en los estados pontificios –Roma, Bolonia, Ferrara– o en Centroeuropa), o bien un círculo de tela que había de ponerse a la altura del pecho en la ropa exterior; una especie de escarapela o marca en el pecho (figura 8).

Figura 8: Markus zum Lamm, judío de Worms, 1551-1600. Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt.

Marcas que indican distinción positiva

Así como se distinguía a los miembros de la sociedad que no se ajustaban a las convenciones predominantes, también tiene una larga tradición histórica la distinción de eminencia, que naturalmente tuvo en el Siglo de Oro mucha presencia e importancia.

Insignias reales

De los atributos para identificación de personajes especiales (reyes, santos, dioses paganos) ya he dicho que no puedo permitirme hablar en tan poco tiempo, pero sí que señalaré los rasgos que identifican a un rey desde la Antigüedad por una serie de signos que persisten a través del tiempo. Los explica muy bien un manuscrito de la obra de Francisco de Monzón *Libro segundo del espejo del perfecto príncipe cristiano*:

> Está vestido el rey desta *ropa roçagante de carmesí*, bordada de oro y perlas, para significar que conviene al rey tener adornado su ánimo de preciosas virtudes. Tiene una *esfera en la mano* para denotar que en el príncipe está toda la gobernación del reino y que por su mandamiento se ha de volver y revolver toda la república de grandes y pequeños. Tiene este *sceptro real en la mano* para significarle que la justicia ha de estar siempre tan derecha que por ningún amor, odio ni interesse se tuerça. Está *asentado en este trono real* que le representa que la

> misericordia y la clemencia son el fundamento sobre que se ha de fundar el rey si quiere tener firme y que no sea destruido su reino[22] .

Hemos visto esta estampa tantas veces, que sigue resultando fácil identificar por sus atributos una imagen de un rey, aun en nuestros días. Tal vez lo que a los jóvenes estudiantes de hoy puede sorprender es que la ropa rozagante[23] de que habla Monzón haya de ser «carmesí», color purpúreo con que se teñía la seda o el paño para vestimentas suntuosas. Desde la Antigüedad el color que hoy llamamos rojo era reservado a los ropajes de las Sacerdotisas y el manto de las estatuas de Diosas. Vestir con ese color denotaba posesión de un alto estatus, pues se necesitaban 10.000 moluscos múrices, de donde se extraía la púrpura, para obtener tan sólo un gramo de sustancia con la que se teñía la tela. Era tan cara una pieza de tela teñida de ese color, que sólo los muy ricos podían permitirse ese lujo, particularmente reyes y altos sacerdotes (el papa, cardenales…). En los siglos XVI y XVII ya se podía usar un sustituto, la *grana cochinilla*, que se comenzó a cultivar en Oaxaca (México), y que procedía de un insecto (*Dactylopius coccus*) parásito del nopal. Del cuerpo desecado de la cochinilla hembra se obtiene el ácido cármico, colorante rojo. Cuando llegaron los españoles a Nueva España (México), pronto se inició su comercialización hacia Europa, donde fue muy apreciado el tinte en las cortes por reyes y grandes señores. Los barcos salían del puerto de Veracruz hacia Europa entrando por España, y de ahí a distintos destinos; la grana llegaba a Rusia y hasta a la misma Persia. Junto con el oro y la plata, la grana cochinilla formaba parte de los principales productos de exportación de la Nueva España, e hizo ricos a muchos avispados comerciantes.

Tenía tanta importancia la identificación mediante los signos de realeza, que Francisco de Monzón, en la obra citada, dedica el capítulo VI a tratar «Cómo los reyes antiguos acostumbraron a traer insignias reales y devisas demostrando la magestad real de sus personas», donde aporta numerosos detalles y ejemplos, en parte inspirados en el capítulo 28 del libro I de *Genialium Dierum* Libri sex, de Alejandro de Alejandro «*Quod Regium Diadema, tam apud Romanos, quam apud exteras nationes, gentesque fueris et quae insignia*».

Las coronas fueron siempre símbolo de dignidad y soberanía, y no las usaron los nobles hasta que algunos reyes de estados europeos, como gratificación por servicios prestados, concedieron a algunos miembros de la nobleza el derecho a usarlas según su clase. Sin embargo, llegó a abusarse tanto de esta gracia, que Felipe II se vio obligado a publicar la *Real cédula de 8 de octubre de 1586*, por la que se mandaba que «ninguna ni algunas personas puedan poner coroneles en los escudos de armas de los sellos y reposteros, exceptuando a los duques, marqueses y condes que pueden ponerlos en la forma que les tocan tan solamente y no de otra manera».

22. *Libro segundo del espejo del perfecto príncipe cristiano* de Francisco de Monzón, Cap. XVIII. Manuscrito conservado en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (Ms. de Livraría 618), ahora editado por Carlota Fernández Travieso como tesis doctoral en la Universidade da Coruña (2009).
23. Vestidura vistosa y muy larga. Metafóricamente, vistosa, ufana, arrogante. (*Cov.*)

Insignias distintivas de merecimiento

Premios, galardones, insignias que indicaban distinción por especiales merecimientos o servicios prestados a la corona, eran anhelados por cortesanos, nobles, y sobre todo por los hidalgos sin fortuna. Saavedra Fajardo reflexiona sobre ello en su empresa 23:

> Inventaron los romanos las coronas murales, cívicas y navales, para que fuesen insignias gloriosas de las hazañas, en que tuvieron por tesorera a la misma naturaleza, que les daba la grama, las palmas y el laurel, con que sin costa las compusiesen. No bastarían los erarios a premiar servicios si no se hubiese hallado esta invención política de las coronas, las cuales dadas en señal del valor, se estimaban más que la plata y el oro, ofreciéndose los soldados por merecellas a los trabajos y peligros. Con el mismo intento los reyes de España fundaron las *Religiones militares*, cuyos hábitos no solamente señalasen la nobleza, sino también la virtud. Y así se debe cuidar mucho de conservar la estimación de tales premios, distribuyéndolos con gran atención a los méritos, porque en tanto se aprecian, en cuanto son marcas de la nobleza y del valor […] En el hábito de Santiago (cuerpo desta empresa) se representan las calidades que se han de considerar antes de dar semejantes insignias, porque está sobre una concha, hija del mar, nacida entre sus olas y hecha a los trabajos, en cuyo cándido seno resplandece la perla, símbolo de la virtud por su pureza y por ser concebida del rocío del cielo[24].

Este tipo de insignias de distinción son más propias de la identidad corporativa, de la que, como he avisado, no tengo tiempo de hablar en este momento, pero no quiero dejar de señalar con cuánto orgullo se hicieron retratar algunos de nuestros mejores escritores del Siglo de Oro cuando consiguieron ser nombrados caballeros de alguna de las órdenes militares. Citaré algunos ejemplos, entre otros muchos:

– Lope de Vega, en retrato atribuido a Eugenio Caxés conservado en el Museo Lázaro Galdiano, con la Cruz de la Orden de los Caballeros de San Juan, Orden Militar de Malta. En 1627, el papa Urbano VIII le otorgó el título de Doctor en Teología por el *Collegium Sapientiae* y le concede el hábito de la Orden de San Juan (lo comunica al Gran Maestre de Malta para que lo confirme). El hábito implica el título honorífico de Frey.

– Francisco de Quevedo, como caballero de la Orden de Santiago, en los bien conocidos retratos de Francisco Pacheco y Velázquez.

– Diego Saavedra Fajardo, como caballero de la Orden de Santiago, en la estampa más conocida, anónima (BNE IH/8302/2 fondo reservado Sala Goya) o en otras grabados de Fernando Selma (BNE Sala Goya, IH/8302/4; otro de Juan Serra (BNE IH/8302/4 Sala Goya).

– Pedro Calderón de la Barca, como caballero de Santiago, en el grabado inserto en la obra de Gaspar Agustín de Lara: *Obelisco Fvnebre, Pyramide Fvnesto que construia a la Inmortal memoria de D. Pedro Calderon de la Barca*, ... En Madrid: por Eugenio Rodriguez, 1684.

24. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, empresa 23. En edición de Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, p. 379 y sig.

Signos de identidad persoal voluntarios

Las empresas o divisas

Hasta aquí hemos pasado una rápida revista a distinciones o marcas de identidad en que el el individuo que las lleva no tiene intervención, no participa más que como sujeto paciente al que una sociedad le impone unas normas o convenciones.

Frente a estos signos visuales de identidad, existieron otros muy elaborados en los siglos XVI y XVII y en los que los individuos o los poetas y artistas que los servían sí que intervenían. Me refiero a unas invenciones simbólicas que se creaban *ad hoc* para un individuo con el ansia de transmitir mensajes conceptuales por medio de la vista. Hablo de las **empresas o divisas**, que son asociación de palabra e imagen y creaciones artísticas de extraordinaria relevancia en su tiempo, ligadas a buenos conocimientos de los clásicos, de Retórica y muy en especial del dominio de la agudeza conceptual y verbal[25].

Además de esta especie simbólica, otras que han sido poco atendidas también tuvieron un protagonismo enorme en el Siglo de Oro y les hemos prestado poca atención: **las libreas**.

Dedicaré un espacio a considerar las características de estos signos de identidad destinados a la ostentación, a mostrar, a ser vistos e interpretados por un público que entendía lo que estaba viendo, y que pasados los siglos, nos resulta intrincado comprender o imaginar. Excluyo de mi atención a los emblemas, por no encajar en el asunto que nos interesa, ya que un emblema no es privativo de alguien concreto ni pretende transmitir un mensaje de identidad personal.

En efecto, el emblema se entendía como expresión de una verdad moral de aplicación general a cualquier persona, pero la empresa o divisa[26] siempre fue considerada un mensaje particular, específico de un individuo, destinada a transmitir información sobre sus aspiraciones heroicas o amatorias, su talante, estado de ánimo, etc. mediante la combinación ingeniosa de una imagen concisa y un mote breve. Los dos elementos habían de leerse en conjunto (no por separado), para que el sentido completo de la empresa quedara manifiesto. El ingenio que se requería, tanto por quien ideaba la empresa como por parte de quien la interpretaba, hizo que los escritores al servicio de nobles tuvieran que incorporar la habilidad de idear empresas para sus señores, o adiestrarles en la capacidad de descrifrarlas. En todo espectáculo cortesano se ponían a prueba muchas aptitudes de

25. López Poza (2008a).

26. Divisa, según el *Diccionario de Autoridades*: En el Blasón vale Señal, distintivo especial que el Caballero, Soldado, amante o persona de alguna profession trahe en el escudo, vestido, o en otra parte: como en la adarga, en el coche, &c. para manifestar los blasones de su casa, su profession, pensamientos o ideas. En este sentido puede venir del Francés *Devise*, y también puede haverse corrompido y ser la misma voz antigua Castellana *Devisa*.- Divisa. Significa assimismo el lemma o mote en que se manifiesta el designio particular que uno tiene, unas veces en términos succintos, otras por algunas figuras, y otras por ambos modos.- Bajo la voz *Empressa*, el *Diccionario de Autoridades* indica: Empressa es cierto símbolo o figura enigmática, con un mote breve y conciso, enderezado a manifestar lo que el ánimo quiere o pretende: como se reconoce en la celebrada del Emperador Constantino de la Cruz con la letra *In hoc signo vincam*.- Empresa vale también la acción y determinación de emprender algún negocio arduo y considerable, y el esfuerzo, valor y acometimiento con que se procura lograr el intento (D.A.). Por lo general, los estudios actuales de los géneros emblemáticos, no distinguen entre divisa y empresa, y se considera que según se siga la tradición francesa o la italiana se emplea un término u otro.

los señores y sus hombres de letras protegidos, así que las empresas habría que considerarlas como un género que conviene estudiar más a fondo si deseamos comprender bien la cultura de los siglos XVI y XVII.

Los preceptistas, que como sabemos siempre actúan cuando ya los géneros están en plena vigencia o incluso casi decadentes[27], establecen algunas claras diferencias entre los emblemas y las empresas, que podemos resumir (aunque hemos de considerar que no todos seguían estas normas):

Diferencias entre emblema y empresa o divisa

Emblema	Empresa / divisa
Concepto moral (finalidad didáctica) **de aplicación a la sociedad en general**. Su concepto alude a un aviso o consejo a la colectividad Estructura: 3 partes (mote, *pictura*, epigrama –al que puede acompañar en los libros, una declaración en prosa) destinado a un público amplio y no tan culto como la empresa Más libertad que la empresa al elegir el mote, que puede inventar el emblemista Admite todo tipo de figuras (históricas, fabulosas, humanas, de animales...)	Concepto heroico o amatorio **particular (de un individuo)** Estructura: dos partes (mote y *pictura*). Puede acompañar, cuando es un libro de empresas, una declaración en prosa) El mote conviene que proceda de autor clásico, y ha de ser agudo, equívoco y enigmático La empresa no debe emplear la figura humana en la *pictura* Cuando la empresa es amorosa puede transmitir un mensaje en cifra para la enamorada.

Como es sabido, la empresa tuvo su origen antes que su pariente genérico, el emblema, cuya aparición se produjo en 1531 con el *Emblematum liber* de Alciato, por la visión comercial del impresor Heinrich Steyner, que a los epigramas y títulos (o motes) elaborados por el jurisconsulto milanés decidió unirles la pictura, consiguiendo un éxito editorial sin precedentes. La empresa se consideraba en círculos de entendidos como superior a todas las otras invenciones simbólicas que unían imagen y palabra, debido a su asociación con el intelecto y la agudeza, imprescindibles para su creación y su interpretación.

Sin estar tan claro la génesis de las empresas como la de los emblemas, parece que se originaron, en el sentido que nos interesa, en la Francia medieval, en la corte de Borgoña, en el siglo XIV, aunque los teóricos del Siglo XVI, deseosos de resaltar su antigüedad se remontaban al esplendor de Grecia, considerando las empresas del Renacimiento como una forma derivada de las insignias y atributos antiguos. Con frecuencia evocan la famosa descripción de los escudos de los *Siete contra Tebas*, en la tragedia de Esquilo del mismo título, texto altamente simbólico, donde el poder de las imágenes es muy importante.

27. A partir de la década de 1550-60, de Giovio à Piccinelli y Tesauro, pasando por Ammirato, Ruscelli, Taegio, Farra, Contile, Palazzi, Bargagli, Capaccio y Torquato Tasso (por sólo citar los principales) produjeron repertorios de divisas (unas veces con grabados ilustrativos y otras veces sólo descritas) acompañadas de consideraciones teóricas respesto al género.

Asimismo evocan el segundo canto de la Iliada y la descripción del escudo de Agamenón, con la imagen de las fauces de un león y la letra "Este es el terror de los guerreros" y algunos recuerdan que se llamaba «soldado de escudo blanco» (el *parmaque inglorious alba* de Virgilio –lib. IX de la Eneida–) a aquel que no había todavía llevado a cabo ninguna hazaña, y que por ello no podía representarla en su escudo.

También consideran como precedente del género renacentista las medallas o las monedas imperiales romanas, como la famosa moneda acuñada por Tito, con el Ancora y el Delfín, de que se ocupó Erasmo y que tomó como divisa el impresor Aldo Manuzio con el lema «Festina lente» (Apresúrate lentamente), máxima favorita de Augusto en razón de la alianza que sugiere de *pronta audacia y madura reflexión*; y por esta razón también una de las máximas preferidas por los hombres del Renacimiento que la ilustraban a su vez con una increible variedad de *cuerpos*: áncora y delfín, delfín y tortuga, tortuga con vela (Cosme I Medici), ala y tortuga (Hypnerotomachia Polyphili), vela ligada a una columna (Lionello d´Este), mariposa posada sobre un cangrejo, rémora y navío, etc[28].

Es fácil constatar que la costumbre de usar empresas personales no se produjo a la vez ni en igual intensidad en los diferentes reinos europeos. El reino de Aragón tiene tempranas muestras de la importancia de la cultura de la empresa, y su contacto con Italia pudo facilitar una recíproca influencia que se mantuvo durante mucho tiempo en los torneos y celebraciones festivas.

Así ya hacia 1430, el rey Alfonso V de Aragón, también conocido como Alfonso I el Magnánimo (1396–1458)[29], que como es sabido era un arquetípico príncipe renacentista que propició un importante mecenazgo en su reino, uno de cuyos frutos es el *Cancionero de Stúñiga*, ostentaba una divisa que representaba sobre su casco guerrero un libro abierto con el lema: «*Vir sapiens dominabitur astris*» (el sabio dominará a los astros). Así se hace pintar por Juan de Juanes –Figura 9–, con la divisa representada en el yelmo que aparece a la izquierda del retrato y pintada o bordada en los cortinajes del fondo. En primer término, la corona real se posa sobre el libro abierto, representando una vez más la divisa. Igualmente aparece en la medalla que le realizó Pisanello en 1449 –Figura 10–. Su lema es una declaración (poco común en los monarcas) de valoración de la racionalidad, y denota su devoción por la literatura clásica, que fue excepcional. Para él, según sus propias palabras, «los libros son, entre mis consejeros, los que más me agradan, porque ni el temor ni la esperanza les impiden decirme lo que debo hacer». Su divisa fue glosada por Antonio Becaddelli:

> *la divisa del rey era un libre ubert per mostrar que lo saber e conexença de bones arts e de sciència als reys pertany, la qual no's pot atènyer sense legir e studiar e amar los libres*[30].

28. Ver Wind (1977). López Poza (2006).
29. Fue Rey de Aragón, de Valencia (Alfonso III), de Mallorca (Alfonso I), de Sicilia (Alfonso I) de Cerdeña (Alfonso II) y conde de Barcelona (Alfonso IV); y entre 1442-1458 rey de Nápoles (Alfonso I).
30. Antonio Beccadelli, el Panormita, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso, versió catalana del segle XV de Jordi de Centelles*, Eulàlia Duran (ed.), Barcelona, Barcino, «Els nostres Clàssics», 1990, p. 79.

Figura 9: Retrato de Alfonso V "el Magnánimo" (1394-1458), por Juan de Juanes. Museo de Zaragoza.

Figuras 10: Medalla de Alfonso V de Aragón. Antonio di Puccio (Pisanello), 1449. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

A su gusto por los libros alude en una carta enviada a Cosme de Médicis en junio de 1445:

> Unos ofrecieron canes de caza, leones otros, o armas o cosas semejantes, a mí y a los demás reyes, pero ciertamente ningún presente honra tanto no sólo al que lo recibe sino también al que lo da, como los libros que encierran sabiduría. Por ello, oh Cosme mío, te expreso mi agradecimiento de manera muy singular. No sólo acreces mi biblioteca, sino mi dignidad y mi fama[31].

Paolo Giovio, menciona así la empresa del rey Alfonso V de Aragón en su *Dialogo dell'imprese militri e amorose*[32] obra escrita en italiano, en 1551, pero no publicada hasta 1555, tres años después de muerto su autor[33], y que fue un trabajo pionero en cuanto a preceptiva del género y descripción particular de empresas:

> Y porque se ha de seguir la orden de la nobleza, os quiero decir las empresas de los cuatro últimos reyes de Aragón y, entre las otras, lo que quería decir el libro abierto, que fue la empresa del rey don Alonso Primero.
>
> DOM: ¿Qué libro fue ése, monseñor?
>
> IOVIO: Este rey don Alonso trajo por empresa un libro abierto, como os he dicho, el cual no teniendo ánima de ningún mote, muchos dudaban y no sabían qué quería decir, y porque fue rey muy virtuoso, y dechado y resplandor del arte militar y de la erudición, y en de plática del gobierno civil, [había] quien decía una cosa y quien otra. Pero al cabo, la mayor parte de la gente adevinó qué

31. Ver Rubió (1960).
32. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas. Compuesto en lengua italiana por el ilustre y reverendísimo señor Paulo Iovio, obispo de Nucera, en el cual se tracta de las devisas, armas, motes o blasones de linajes*. Traducida al español por Alonso de Ulloa. Sigo la edición de Lyon, Guillielmo Roville, 1561.
33. La obra es un diálogo entre el propio Giovio y Lodovico Domenichi (Piacenza ca. 1514 - Pisa 1564). Este último trabajó para la industria editorial en las principales casas comerciales del libros del siglo XVI, bien como redactor o traductor. Colaboró con Giolito y Marcolini en Venecia y con Torrentino en Florencia, donde sufrió cárcel por sus simpatías hacia la Reforma.

> quería decir: que la libertad era la cosa más preciosa que podía tener el hombre y así, como prudente y sabio, nunca jamás se quiso casar, por no hacerse siervo casándose[34]. Otros dijeron que traía el libro abierto para dar a entender que la perfición del entendimiento humano consiste en el conoscimiento de las sciencias y de las artes liberales, de las cuales su Majestad fue muy estudiosa[35].

También en fecha temprana (1477) tenemos en la doliente voz de Jorge Manrique una viva descripción de lo que este tipo de invenciones suponía en los espectáculos cortesanos:

> [XVI]
> ¿Qué se hizo el rey don Juan?
> Los infantes de Aragón,
> ¿qué se hizieron?
> ¿Qué fue de tanto galán?
> ¿Qué fue de tanta **invención**
> como traxieron?
> Las justas y los torneos,
> **paramentos, bordaduras**
> **y cimeras**
> ¿fueron sino devaneos?
> ¿Qué fueron sino verduras
> de las heras?[36]

En efecto, los torneos y otras fiestas cortesanas, donde la ostentación de los caballeros resultaba primordial, eran los acontecimientos preferidos para mostrar lo que Manrique considera vanagloria, pero que eran signos de identidad de clase inexcusables para los caballeros cortesanos.

Los inicios de la cultura de la empresa se advierten, como indica el poeta castellano, en las cimeras de los blasones, bordadas o pintadas, como nos da cuenta Gonzalo Fernández de Oviedo en su obra *Batallas y Quincuagenas*, escrita entre 1535-1556[37]. La obra contiene diálogos que el autor dice haberlos compuesto evocando su propia experiencia con un afán didáctico para transmitir los valores de la Caballería de los comienzos del siglo XVI.

He tratado del asunto en otro lugar, y por eso no me extiendo, pero no quiero dejar de mostrar alguno de los elocuentes dibujos de los escudos nobiliarios y cimeras de señores citados. En algunas cimeras se incluyen las letras, como en éstas dos cuyas imágenes incluimos (Figuras 11 y 12). El caballero ha de mostrar, además de su destreza con las armas, su agudeza para transmitir un mensaje que identifique su talante, aspiraciones, su pasión amorosa… La primera cimera es de don Lorenzo Suárez de Figueroa y Mendoza, conde de Coruña, que lleva el lema: «Esta es la cuenta cierta | de mi vida quasi

34. Sí que se casó, el 12 de junio de 1415, en la catedral de Valencia, con la infanta María de Castilla, hija de Enrique III de Castilla y prima suya. De esa unión no tuvo hijos, pero tuvo tres hijos naturales con su amante, Giraldina Carlino: Fernando I, rey de Nápoles (1423-1494), María de Aragón y Elionor de Aragón.
35. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas,* ed. cit. pp. 28-29.
36. Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*, ed. Vicente Beltrán, Crítica (Barcelona), 1993.
37. *Gonzalo Fernández de Oviedo, Batallas y Quincuagenas*, transcripción de José Amador de los Ríos y Padilla; prólogo y edición de Juan Pérez de Tudela y Bueso, Madrid, Academia de la Historia, 1983-2002 (4 vols.). La obra ofrece importante información biográfica, genealógica, heráldica y de origen de las estirpes.

muerta». Se ha pintado un brazo que vierte el contenido de un cántaro: muchas piedras negras y muy pocas blancas. La clave interpretativa está en Plinio, que relató cómo los habitantes de Tracia metían cada día de su vida una piedrecita en un cántaro; blanca si había sido un día feliz, y negra si el día había sido infausto. Fernández de Oviedo aclara que, aunque el mensaje podría parecer el de un enamorado que sufre, en esta ocasión no era sino el de una persona de edad avanzada que reflexiona sobre lo que es la vida del hombre en la tierra (él conoció al conde, que ya era mayor, y le explicó el sentido). La imagen de la segunda cimera corresponde a la de don Rodrigo de Ulloa, contador mayor de Castilla con los Reyes Católicos, y su mensaje es de naturaleza amorosa, hacia doña Aldonça de Castilla, su esposa. Representa un armiño, y la letra: «Él y vuestra condición, | una misma cosa son»; es decir, la esposa es como el armiño, que en caso de verse rodeado por lodo o cosas sucias en un círculo preparado por los cazadores, prefiere entregarse a ellos antes que huir pisando las inmundicias y ensuciarse.

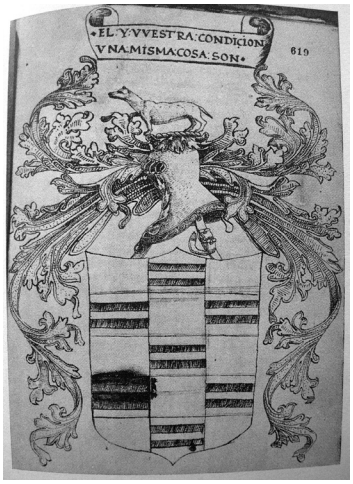
Fue a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI cuando, debido a las luchas en Italia entre franceses, italianos y españoles, se hicieron presentes vistosas divisas para distinguir a los señores que litigaban en el campo. Así lo narra Giovio en su *Dialogo de las empresas militares y amorosas*:

> Agora, en esta edad más moderna, como de Federico Barbarroja, en cuyo tiempo se introdujo en costumbre las insignias de los linajes que llamamos armas, dados por los príncipes por merecimiento de las sanctas empresas hechas en la guerra, sólo para ennoblecer y honrar los esforzados caballeros, se inventaron diversas invenciones de cimeros y pinturas en los escudos; lo cual se manifiesta en muchas pinturas que están en Florentia, en Sancta María Novela. Pero en nuestros tiempos, después de la venida en Italia del rey Carlos Octavo y de Ludovico XII, todos los que seguían la militia, imitando a los capitanes franceses, procuraron de se adornar de gentiles y pomposas empresas, de las cuales relucían los caballeros, apartada cada compañía por sí, con diversas libreas, porque bordaban de plata y oro de martillo los sayones y sobrevestas, y en los pechos y espaldas estaban las empresas de los capitanes. De manera que las muestras de las gentes de armas hacían pomposísimo y riquísimo espectáculo, y en la batalla se conoscía el esfuerzo y bondad de las compañías[38].

Lo que se inició como una necesaria identificación de los caballeros en batallas de guerra, porque los yelmos impedían ver el rostro de los caballeros, se extendió a batallas menos cruentas, aunque no menos peligrosas en ocasiones, como los torneos, juegos festivos, como la sortija o el juego de cañas... El caballero deseaba ser identificado, y para ello se había de distinguir por medio de signos visuales que desde lejos no dejaran ninguna duda de que era él quien realizaba una hazaña. Mediante esos signos de identificación transmitía mensajes bien conocidos por las normas convencionales de tu tiempo, como por ejemplo, el uso de ciertos colores en su vestimenta (los de su dama, por quien luchaba), o mostraba su ingenio en la realización de cimeras muy ornamentadas, o en divisas personales o empresas que ostentaba de distinto modo

38. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, ed. cit., pp. 4-5.

(en bordados de sus ropas, o en las gualdrapas de sus caballos, o pintadas en escudos o adargas), (Figura 13).



Figuras 11 y 12: Cimeras con letras de *Batallas y Quincuagenas*, de Gonzalo Fernández de Oviedo.

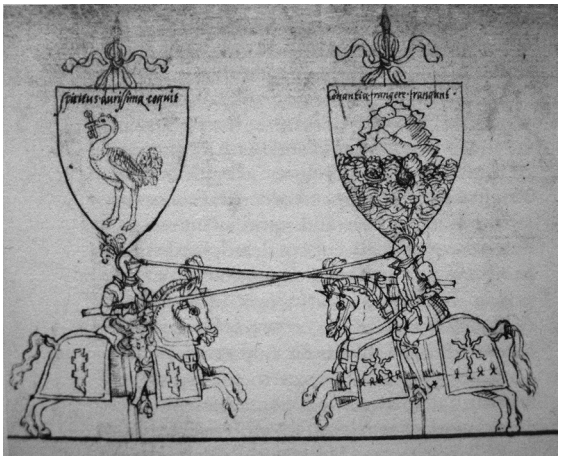


Figura 13: Caballeros justando, con su empresa dibujada sobre su imagen, en un manuscrito del College of Arms, London (Ms. M 6, fol. 57a).

Antes de que la imprenta certificase y propagase la cultura de la empresa como género, las empresas eran motivo de conversaciones entre nobles, en círculos académicos, entre amigos o amantes, y con mucha frecuencia, entre un hombre potentado pero sin ingenio para componer estas invenciones simbólicas y un poeta protegido al que pagaba por la agudeza de que él carecía. Muchos escritores sirvieron a nobles en este sentido,

aunque nunca lleguemos a saber que fueron autores de estas composiciones artísticas[39]. Los repertorios de empresas que la imprenta publicó, a menudo acompañados de teoría, supusieron una enorme ayuda para la invención de los conceptos y la metaforización de las imágenes precisas; del éxito de una invención dependía a veces la suerte del poeta, en un ambiente cortesano de adulación y lisonjas.

En la posdata de una carta escrita en 1510 al Cardenal Ippolito d'Este, Pietro Bembo dice:

> He pensado algo en torno a vuestra Empresa; pero este es un asunto más para la discusión que para escribir sobre él[40]

En efecto, si tenemos en cuenta lo que indica Baltasar de Castiglione en su *Cortesano*, la invención de empresas se consideraba una actividad propia de la discusión entre amigos, o de academia, o de salón de la corte.

Sólo cuando en 1551 Claude Paradin publica en Lyon la primera obra del género: *Devises Heroïques*, y viendo el éxito inmediato que tuvo, que se manifestó en un gran número de traducciones, reediciones y ediciones con comentarios que siguieron, se consideró la empresa como un género editorial. Muchos de los emblematistas posteriores se inspiraron en imágenes publicadas por Paradin, que lo que presentó en la primera edición no era más que imagen y mote; ni siquiera indica en la página a quién pertenece la divisa que incluye. En las siguientes ediciones ya acompaña a cada divisa una declaración en prosa que podemos decir que inicia el modelo del género para los libros de empresas –Figura 14–, a diferencia de los de emblemas, que irán acompañados de versos formando un epigrama.

Dos versiones de la obra de Giovio aparecieron en 1556, una editada por Girolamo Ruscelli y la otra por Lodovico Domenichi y siguió un número de otras ediciones y traducciones enseguida[41]. Esta producción teórica y las colecciones de empresas que se describían o se reproducían estimuló la moda de usarlas para hacer gala de ingenio, agudeza y cultura suficiente como para despertar admiración entre cortesanos. Pocos eran capaces de idear por sí solos una empresa cabal y tenían que acudir a hombres de letras; cuanto más eminentes fueran estos, más acertada sería la empresa. Fue muy celebrado el ingenio de Antonio de Nebrija y su espíritu sutil al concebir la empresa de Fernando el Católico TANTO MONTA (Figura 15), que acompañaba la imagen del nudo gordiano y aludía a la anécdota de Alejandro Magno, como relata Giovio:

39. En *Il libro del cortegiano, del conte Baldesar Castiglione*, Firenze, Giunta, 1528 (aunque antes de esa fecha circuló un tiempo manuscrito) queda patente que el reconocimiento como género de las empresas debe de ser reciente, pues él apostilla «faceano imprese come oggidì chiamiamo». Como en tantas otras modalidades genéricas, primero existen, y más tarde se les pone un nombre y son reconocidas por él. Ese fragmento falta en las traducciones de la obra al español.

40. Pietro Bembo. *Lettere*, edizione critica a cura di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, stamp. 1990-1993. 4 vols. I, 38: «Io avea pure pensato non so che sopra le imprese di V. Rma. S. ma sono cose più tosto da ragionare che da scrivere». Traducción mía.

41. Las ediciones de Ruscelli y Domenichi fueron reimpresas muchas veces, y se publicaron traducciones en francés (1561, dos veces), español (1561, 1562) e inglés (1585)

HEROÏQVES. 25
Vltus auos Troiæ.
Louïs XII. de ce nom, Roy de France, comme Duc hereditaire d'Orleans, & par conſequẽt Conte de Blois, auoit pour Deuiſe le Porc Eſpic : beſte de laquelle la vile de Blois ſuſdite fait d'ancienneté, enſemble du Loup, ſes armoiries : ainſi que i'ay vu ſur le lieu, en pluſieurs pierres & portaus. C'eſt une beſte donques que ce Porc Eſpic, ſi bien armee de nature, qu'elle ſe defend de ceus qui l'irritent, & ſur tout des Chiens : en leur gettant contre ſes aguillons, ou pointes : auſſi vite que ſi c'eſtoient des fleſches. Et pour plus amplement decla- Pline.
b 5 rer

Figura 14: Claude Paradin, *Devises heroïques*, Lyon, Jean de Tournes y Guillaume Gazeau, 1557.

Figura 15: Empresa de Fernando el Católico. Giovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, Lyon, Rovillé, 1561.

IOVIO: Cierto, vos no os engañáis, porque cosa es dificultosa el mejorar. Pero el Rey Católico llegó al grado de perfición cuando trajo por empresa el ñudo de Gordiano con la mano de Alejandro Magno (que lo cortó con la espada no pudiéndolo desatar con las manos) y puso encima el presente mote: TANTO MONTA[42]. Y para que sepáis el alto pensamiento de aquel sabio y prudente rey, como habréis leído en Quinto Curcio, quien dijo [que][43] en Gordio, ciudad de Asia, estaba en un templo un ñudo ciego que nadie lo podía desatar, y llamábase el ñudo de Gordiano; y el oráculo decía que aquél que lo supiese desatar sería señor de Asia, por lo cual llegando allí Alejandro y no lo pudiendo desatar, porque no le hallaba principio ni fin, echó mano a la espada que traía y, con ira y desdén, lo cortó, *et Oraculum aut impleuit, aut elusit*[44]. Lo mesmo aconteció al Rey Católico, que, sucediéndole un cierto pleito muy enredado sobre la herencia del reino de Castilla, no hallando otro camino para alcanzar justicia, lo conquistó con la espada en la mano, y así lo venció. De manera que esta tan hermosa empresa, alcanzando gran fama, mereció que se igualase con la de Francia[45]. Algunos quieren decir que la inventó el doctísimo e ingenioso varón Antonio de Nebrija, que

42. *Tanto monta* equivale a: da lo mismo [en este caso: cortar que desatar]. Equivale la expresión popular a la fórmula latina: *tantum valet o idem est.*
43. En el texto: «qui digo». La sintaxis es imperfecta en esta oración, donde además de errata se intuyen errores, tal vez de composición en imprenta.
44. *Q. Curtii Rufi Historiae Alexandri Magni Macedonis,* libro III, 1: Ille nequaquam diu luctatus cum latentibus nodis: «Nihil», inquit, «interest quomodo solvantur», gladioque ruptis omnibus loris oraculi sortem vel elusit vel implevit».
45. Francisco Gómez de la Reguera, en sus *Empresas de los Reyes de Castilla y León* (terminadas hacia 1632) describe esta empresa del rey Fernando, así como otra empresa personal del monarca que representa en la *pictura* un yunque y una mano con un martillo golpeándolo y el lema: «Tempore cede», que también recoge Andrés Mendo en el Documento LIV de su *Principe perfecto*. Al referirse a la que nos ocupa ahora, indica que

> en aquel tiempo restauró la lengua latina en España[46], de quien agora leemos un muy copioso *Dictionario latino y castellano*[47].

Algunas empresas de reyes fueron muy conocidas y elogiadas, como las de Luis XII (1498-1515) y Francisco I de Francia (1515-1547), ya reproducidas por Paradin. La empresa de Luis XII representaba un puercoespín con las púas erizadas, con el lema COMINVS, ET EMINVS. Giovio alaba esta empresa como de

> singular hermosura y de gentil vista e ingenio, porque fue al propósito de aquel bravo y belicoso rey, que jamás no se cansó por ningún trabajo de guerra, estando siempre constante con ánimo invencible. Y por eso traía en sus sobrearmas, llamadas octonas por sus alabarderos, un puercospín con una corona en la cabeza, que a quien lo enoja desde cerca encuentra, y desde lejos asaetea tirando sus agudísimas espinas; por lo cual daba a entender que sus armas eran prestas y gallardas desde cerca y desde lejos. Y aunque en la sobrevesta no traía ningún mote, todavía me acuerdo haber visto en diversos lugares pintada esta empresa con una letra encima que decía: COMINVS, ET EMINVS[48], lo cual cuadraba mucho.

Francisco I se representa a sí mismo como una salamandra que, estando en medio del fuego, no se quema. El lema: NVTRISCO ET ESTINGVO (*Nutro y apago*), identifica la naturaleza que prefería mostrar este rey.

> traía una salamanquesa que, estando en el fuego, no se quemaba, con un mote en italiano que decía: MI NVTRISCO[49], siendo proprio de aquel animal echar fuera de sí un cierto humor frío sobre las brasas, por lo cual no teme la fuerza del fuego, antes lo templa y mata. Y es así que aquel generoso y humano rey no fue libre de los lazos de amor, mayormente habiéndose mostrado muy liberal y amigo de sabios varones, y de ánimo indomable contra la fortuna, como la

fue «invención de Antonio de Nebrija», y su concepto es la conveniencia de presteza en la ejecución de las determinaciones reales.

46. Lo que sigue hasta el punto no está en el original de Giovio; es añadido por su traductor al español, Alonso de Ulloa.

47. Giovio se está refiriendo al primer diccionario español: V*ocabulario de romance en latín* (1495), de Elio Antonio de Nebrija, a quien, como es sabido, se le debe también, entre otras importantes aportaciones, la primera *Gramática castellana* (1492), que fue la primera de una lengua vulgar que se publicó en Europa.

48. *Cominus et eminus*: De cerca y de lejos. Emanuele Tesauro (1592-1675), en el capítulo XV de *Il Cannocchiale aristotelico*: «Idea de la Agudeza Heroica, vulgarmente llamada Empresa», al tratar de «Cuáles empresas particulares hayan conseguido mayor aplauso», destaca ésta de Luis XII: «Sin renovar los pleitos de la belleza entre las ambiciosas deidades, llamada por árbitra a sola la fama, hallo yo que a la empresa de Luis XII, rey de Francia, le toca la primera palma […] El Protofabro de este arte Paulo Jovio, la recomienda de *singular hermosura, vista, y significado*. El Bargagli, que ha dado al arte casi la última mano, afirma que *entre las empresas tiene el primer lugar*. Universalmente todo escritor o todo hombre de excelso o mediano ingenio la ha reverenciado y, por lo que mira a los enemigos de aquel rey, igualmente la ha temido y alabado». La traducción es del P. Miguel de Sequeiros, en la edición española de Madrid, 1741. Tesauro había publicado su obra en 1655 (Venecia, Paolo Baglioni), y en edición aumentada y definitiva en 1670 (Turín, Bartolomeo Zavata).

49. Corrijo la errata de la versión española: *nudrisco*. *Mi nutrisco*: Me alimento. Puede que esté inspirado en el segundo verso de Petrarca: *Canzoniere*, CCCXLII: *Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda, / lagrime e doglia, il cor lasso nudrisco*; (Del manjar en que abunda siempre mi señor –el Amor– nutro mi cansado corazón). Esta empresa presenta en sucesivas ediciones de la obra de Giovio algunas variantes. En la edición de Guillaume Rouillé (Lyon, 1561) aparece el mote en el texto como NVTRISCO ESTINGVO mientras que en la pictura el lema reza: NVTRISCO ET EXTINGVO. El mismo editor, en la edición de Lyon, 1574, corrige el texto de la declaración: NVTRISCO ET ESTINGVO (Nutro y apago), y mantiene con X la *pictura* (NVTRISCO ET EXTINGVO).

salamanquesa, en cualquier caso de sucesos de guerra[50]. Y esta invención halló él con su agudo ingenio.

No era exclusiva la fiesta cortesana para ostentación de empresas personales, aunque en los torneos y juegos semejantes solía hacerse alarde extremo del ingenio para idearlas. También podía mostrarse una empresa o divisa personal en un retrato, ya fuera como expresión de la imagen que deseaba el retratado que se asociase a su persona, o como complemento; en bordados (en vestidos o trajes, o en tapetes, colgaduras o pabellones); en pinturas de paredes y techos, en tallas de madera, medallas, tapicerías, piezas de joyería…

Francisco I (1515-1547) esparcía sus empresas allí por donde pasaba, de modo que más que por sus blasones de armas familiares se le conocía por su divisa personal. El Château de Chambord está repleto de la divisa en paredes, techos, fachada… Y así, en una carta que escribe Giovio Girolamo Angleria, en 1537, sobre un encuentro entre el marqués del Vasto y Francisco I, dice: «trovorno poi quattrocento arcieri della salamandra in piazza» (*y había cuatrocientos arqueros de la Salamandra en la plaza*), con que se está refiriendo a la empresa del rey Francisco I de Francia[51].

Si en un principio las empresas fueron patrimonio exclusivo de la alta nobleza o el alto clero, en el siglo XVII se amplía su uso a infanzones, caballeros, escritores, editores, pintores y personas con sutileza y conocimientos suficientes como para desear ostentar ante sus semejantes una divisa personal que les identificase, que mostraban junto a sus retratos pintados o grabados. Podemos ver un par de ejemplos. Veamos el retrato de don Vincencio Juan de Lastanosa, caballero infanzón y conocido mecenas del escritor Baltasar Gracián[52], (Figura 16). En la parte superior, a la izquierda, se distingue el blasón de la familia Lastanosa, con el lema *Hucvsque et inde cœpit*[53], que muestra la empresa dibujada en el manuscrito del *Catálogo de los libros de Vincencio Ioan Lastanosa. Por orden de alfabeto*[54]. La empresa personal de don Vincencio Juan de Lastanosa (el Ave Fénix con el lema «Vetustate fulget»), que acompaña a su retrato colocada en la parte superior derecha, podemos verla con detalle en una lámina grabada de su obra *Museo de las Medallas*

50. A pesar de lo que se ha insistido en ello, es improbable que la motivación de la empresa tuviera que ver con las aficiones amorosas del monarca. Francisco I había nacido en Cognac, el 12 de septiembre de 1494 y accedió a la corona el 1 de enero de 1515, con 21 años. Pero ya en 1504 (es decir, cuando sólo contaba el príncipe 10 años) aparece la primera medalla que reproduce la divisa.
51. Caldwell (2001: n. 20).
52. De este retrato grabado se conservan varias copias: *Genealogía de la Noble Casa de Lastanosa* (Biblioteca Nacional, manuscrito nº 22.609, f. 2), *Piedra de toque de la moneda jaquesa* (Biblioteca Nacional, manuscrito nº 18.727-39, f. 4), *Medallas romanas explicadas que ofrece y dedica al serenísimo señor don Juan de Austria Vincencio Juan de Lastanosa* (Museo de la Casa de la Moneda, signatura BH-119, f. 6), Grabado suelto (Biblioteca Nacional, Sala Goya, IH/47999/1).
53. Para una explicación de la empresa de la familia Lastanosa, que se representa sobre el blasón, ver: Sagrario López Poza, «Emblemas del Conde de Guimerá, Vizconde de Evol y Alquer-Foradat», ficha para el catálogo de exposición: *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión del saber*. Exposición celebrada del 24 de abril al 3 de junio de 2007 en la Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca y Palacio de Villahermosa. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, p. 209.
54. Biblioteca Real de Estocolmo (K. B. Sp. 10-U 379).

desconocidas Españolas (Huesca, 1645)[55] –Figura 17–. También puede verse en un dibujo de un interesante libro con portada manuscrita y el título: *EMBLEMAS DEL CONDE DE GUIMERA. Vizconde de Ebol. I ALQVER-FORADAT*[56].

Figura 16: Vincencio Juan de Lastanosa. Grabado BNE MS 22609.

Figura 17: Empresa de Lastanosa.

Entre los escritores que se hicieron representar con su divisa, es bien conocido el retrarto grabado en cobre de Mateo Alemán, realizado por Pedro Perret, que apareció en la *edición príncipe* del Guzmán de Alfarache (Madrid, Várez de Castro, 1599) –Figura 18–. En la propia vida del pícaro, alude a esa empresa en estos términos:

> Todos y cada uno por sus fines quieren usar del engaño, contra el seguro dél, como lo declara una empresa, significada por una culebra dormida y una araña, que baja secretamente para morderla en la cerviz y matarla, cuya letra dice: «No hay prudencia que resista al engaño.» Es disparate pensar que pueda el prudente prevenir a quien le acecha (II, *i*, 135)[57].

55. Vincencio Juan de Lastanosa, *Mvseo de las Medallas desconocidas Españolas. Pvblícalo don Vincencio Iuan de Lastanosa Señor de Figaruelas, Hijo, i Ciudadano de Huesca. I lo dedica Al Excelentissimo Señor Don Bernardino Fernandez de Velasco, i Tobar, Condestable de Castilla, i Leon, Ilvstrado Con tres Discursos, del Padre Paulo de Rojas, de la Compañía de Iesus, del Doctor Don Francisco Ximenez de Vrrea, Capellan de su Magestad, i Chronista del Reino de Aragon, i del Doctor Iuan Francisco Andrés de Vztarroz*. Impresso en Huesca, por Iuan Nogues, 1645.

56. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signatura ER 1504. El dibujo a pluma del folio 28r, lámina 27, representa la «EMPRESA DE DON VINCENCIO IVAN DE LASTANOSA SOR DE FIGARVELAS». Representa un ave fénix abrasándose en una pira. El lema inscrito en una filacteria dice con letras escritas especularmente (para que al labrar la plancha se haga así la incisión, de modo que al estampar queden al derecho): VETVSTATE FVLGET (es decir: con la *antigüedad* –de su familia– *resplandece*). Para explicación de la empresa de Lastanosa: López Poza (2008b).

57. Ya en otro lugar anterior de la novela se aludía a la imagen: «Todo anda revuelto, todo apriesa, todo enmarañado. No hallarás hombre con hombre; todos vivimos en asechanza los uno de los otros, como el gato

Figura 18: Retrato de Mateo Alemán. Grabado en cobre de Pedro Perret aparecido en la edición príncipe del Guzmán de Alfarache, Madrid, Várez de Castro, 1599

Los editores e impresores usaron pronto divisas personales, al principio usando apenas unas siglas o un anagrama de su nombre en sus portadas o colofones, pero a medida que la cultura simbólica y el gusto por la analogía fue tan apreciada, adoptaron la costumbre de emplear como marca de identificación una empresa o una divisa que intentara transmitir un concepto considerado por quien la elegía como lema de su vida y su producción. A menudo varios impresores usaban, si no la misma marca que otro, una muy parecida; en Francia, Francisco I promulgó en 1539 normas por las que se prohibía a los impreseroes utilizar marcas tipográficas que pudieran confundirse con las de otro. Lo que hoy llamamos *marcas de impresor* eran verdaderas empresas en los Siglos de Oro. Los motes, a veces procedentes de versos latinos, suelen ser agudos, equívocos, breves y en latín, como indicaban los preceptistas y las *picturae* presentan las cualidades de simetría, proporción y demás requisitos expresados como deseables en los prólogos de los libros de empresas y en tratados de Retórica[58]. Los profesionales vinculados al negocio de la imprenta, sobre todo en el siglo XVI, eran hombres de exquisita cultura, y sus locales acogían a eruditos que mantenían reuniones como las de la Academia Aldina, al amor de la *officina* que pro-

del ratón o la araña de la culebra» (I, ii, 298). Para un estudio detallado de esta empresa en relación con Mateo Alemán, ver: Bouzy (1992).

58. Para abundar en estos aspectos, ver la *Introducción* a mi edición de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo, Madrid, Cátedra, 1999.

ducía los libros que ellos decidían que convenían imprimirse. No podemos ahora detenernos mucho en este asunto, del que he tratado en otra ocasión[59], pero mostraré algunas de esas agudas empresas que demuestran que estos humanistas no diferían mucho de los empresarios de hoy, que saben lo importante que es un logotipo para la buena marcha de sus productos en el mercado. No mencionaremos más que alguna de las más conocidas marcas o empresas de este tipo, como la del impresor Christophe Plantin (c. 1520-1589) uno de los más famosos del siglo XVI, que representa un compás trazando un círculo y el lema «Labore et constantia». La aguja del compás que está moviéndose representa el trabajo, la que está quieta, la constancia, y el propio círculo evoca la eternidad (jeroglífico de Horapolo), de modo que la leyenda transmite el concepto de que con trabajo y constancia se consiguen obras que trascienden el tiempo (figura 19). Los famosos impresores italianos *Gabriele Giolito e fratelli*, que trabajaron en Venecia entre 1536 y 1591, tenían como marca o empresa un ave fénix dirigiéndose hacia el sol, con el lema «Semper eadem», con lo que transmitían la voluntad de constancia y tenacidad en el buen hacer de su tarea, aunque sufrieran adversidades (figura 20). Otra marca de impresor que tuvo muchas formulaciones diversas usando el mismo motivo es la que usó Martin de Montesdoca (que trabajó en Sevilla) con el lema: VIGILATE (figura 21). Paolo Giovio explicaba cómo le había hecho una empresa con ese motivo al duque de Amalfi:

> Hícele pues por empresa una grulla para que pusiese en el estandarte, con la pierna izquierda alzada con una piedra en las uñas, que es remedio contra el sueño, según dice Plinio de estas aves, que son vigilantísimas, con un breve alderredor que decía: OFFICIVM NATVRA DOCET[60].

Entre los colectivos o corporaciones que acostumbraban a emplear empresas, destacaron los miembros de Academias –especialmente en Italia–. En aquellas de que conservamos actas, como la de los *Nocturnos* de Valencia, podemos observar que glosar empresas o emblemas era a menudo tarea impuesta a los académicos por sus compañeros, como una de las actividades habituales y propias de su quehacer intelectual y creativo, pero no sé de ningún resto conservado de dibujos relacionado con las academias españolas. Es posible que existan manuscritos aún no descubiertos. En Italia hay ejemplos relevantes, como los de la florentina *Accademia della Crusca*, cuyos orígenes se remontan a la década 1570 a 1580, y a las reuniones de un grupo de amigos que se llamaron *la brigata dei crusconi* ("brigada del salvado tosco"). Ellos escogieron el nombre para distanciarse de la pedantería rígida de la *Accademia fiorentina* contra la que ellos organizaron el *cruscate*, reuniones juguetonas con discursos triviales y conversaciones. El nombre Crusca ("el salvado"), aludía simbólicamente al proceso de moler el trigo, para dar a entender que el propósito de la Academia era «separar la harina (el idioma bueno) del salvado (el idioma malo). Estos académicos decidieron que todos los objetos y mobiliario de la Academia debían tener nombres que relacionaran al grano, salvado y pan, incluso las divisas personales de los Académicos. Así,

59. López Poza (2006).
60. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, ed. cit. p. 98.

pueden aún verse las palas «pálidas» de madera en que se sentaban los académicos della Crusca, con las divisas de cada uno pintadas, junto con el apodo de cada académico y su lema escogido.

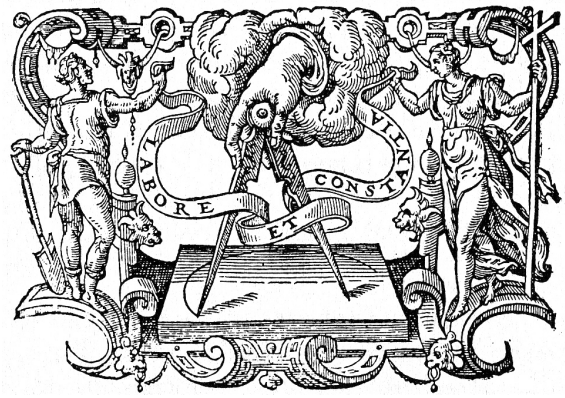


Figura 19: Marca del impresor Christophe Plantin.

Figura 20: Marca del impresor Gabriel Giolito de Ferrari.

Figura 21: Marca del impresor Martin de Montesdoca.

Aunque también ligadas a un individuo particular, hay una variedad de empresas que conviene estudiar y que son algo diferentes. Me refiero a las que elabora un artista con intención de elogiar la personalidad heroica o virtuosa de un señor al que sirve o al que desea agradar con su regalo. Esto se advierte en algunos manuscritos, bellísimos, como el de Giacomo Saporiti, fechado en Palermo, a 15 de diciembre de 1611, y titulado *La sombra de las heroycas hazañas, antigua nobleza, y famosissimo gouierno del Illmo. y Ecmo. Señor el Señor Don Pedro Girón Duque de Ossuna*. Es un panegírico a las virtudes del reciente virrey de Sicilia al que acompañó Quevedo, y que probablemente fue tanto un regalo de bienvenida como de cumpleaños, ya que el duque había nacido en diciembre. Su nombramiento se

había producido en enero de 1610, pero hasta noviembre de ese año no emprendió el viaje (desde Barcelona) para tomar posesión de su cargo. Este tipo de empresas escogen las virtudes más destacadas de una persona y las muestran de forma simbólica, pero pierden la esencia principal de la empresa, pues aunque manifiestan con agudeza un concepto heroico por medio de una *simbólica figura*, no plasman un mensaje o aspiración del individuo mismo, sino que son otros los que interpretan y elaboran el concepto representado, basándose, como en este caso, en la biografía y fama de Don Pedro Girón (Figura 22). Esta empresa presenta un basilisco, con el lema «SIBILO FAMA», con que pretende transmitir que la fama de don Pedro adquirida en sus gestas en Flandes es tal, que los malhechores le temen como al basilisco, y «no hay turco, moro o africano que oyendo su nombre no tiemble»[61].

Figura 22: Giacomo Saporiti, *La sombra de las heroycas hazañas…*

Libreas e insignias

Otra categoría simbólica que contemplan algunos tratadistas, como por ejemplo Girolamo Ruscelli, resultan de interés para nuestro asunto. Él analiza en su *Discorso* las especies simbólicas por turno, definiendo en particular los «tiempos», «lugares»,[62] y «modos de hacer» apropiados para cada uno. Entre esas invenciones contempla las libreas e insignias.

61. Para más detalle sobre este manuscrito, ver López Poza (2008c).
62. Girolamo Ruscelli, *Discorso*, en Paolo Giovio, *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti, & disegni d'arme, & d'amore, che communemente chiamano imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto, in Venetia, appresso Giordano Ziletti, 1556.*

Sobre el término *librea* hay bastante confusión. Corominas en su *Diccionario Etimológico*, da como fecha para la aparición de la palabra *Librea* 1444. Indica que procede del francés *livrée* y que significa «cosa entregada al "criado", derviada de *livrer*, "entregar" (del mismo origen que el castellano *librar*)[63], pero la explicación de Ruscelli es la que nos importa, pues es como era concebido en la época. Él considera las libreas símbolos de amor cortés. Ruscelli dice que la palabra podría venir de «liber eram» (yo era libre), lo que indicaría la servil naturaleza de la relación entre un caballero y su dama. Es decir, que él era libre antes y ahora está ligado para siempre a ella. De hecho, Ruscelli sugiere que las *libreas*[64] se usaron originalmente con el propósito de comunicar servidumbre amorosa y que derivaban de la costumbre de los gobernantes de vestir a sus sirvientes con sus colores para denotar fidelidad y servidumbre. Una dama vestiría también a sus sirvientes con los colores personales de ella, y se convirtió en una moda que los aspirantes al amor de la dama hicieran lo mismo,

> *para demostrar de un modo más agradable y atractivo que ellos también eran sus esclavos y siervos, como los siervos y sirvientes auténticos que la atendían en su casa*[65]

Con frecuencia, la necesidad de secreto conducía a estos pretendientes a inventar pequeños símbolos de fidelidad, más que a llevar abiertamente los colores de su dama[66].

Este aspecto de las *libreas* lo atribuye Ruscelli a las costumbres españolas, pero también hace hincapié en la importancia de la influencia de la obra de Ludovico Ariosto. Su *Orlando furioso* es un constante punto de referencia en el *Discorso* y Ruscelli cita de forma libre sus páginas cuando argumenta sobre *insignias*, *libreas* o *empresas*. Fue muy activo en la defensa de Ariosto en los cículos literarios y hace pleno uso de él como autoridad sobre mecanismos de la imaginería simbólica[67]. *Orlando furioso* contiene un simbolismo de color y despliegue de ostentación que evoca un mundo rico cortesano definido a través de signos.

Ruscelli atiende a las libreas y considera que pueden darse seis especies diferentes:

a. color solamente

b. color y letras

---

63. LIBREA. Según el *Diccionario de Autoridades*: El vestuario uniforme que los Reyes, Grandes, Títulos y Caballeros dan respectivamente a sus Guardias, Pages, y a los criados de escalera abaxo, el qual debe ser de los colores de las armas de quien le da. Suélese hacer bordada, o guarnecida con franjas de varias labores. Covarrubias dice se llamó Librea, por los muchos privilegios y libertades que gozan los que sirven a los Reyes. LIBREA. Por semejanza, se llama el vestido uniforme que sacan las quadrillas de Caballeros en los festejos públicos: como Cañas, Máscaras, & c.

64. Ruscelli, *Discorso*, ed. cit. p. 151: «le Livree… havendo sempre come per principale intention loro il mostrar servitù amorosa, e che a questo solo fine elle fosser poste in uso da principio, che essere loro i loro inventori questo questo nome, per mostrar con esso di non piu esser liberi né di se medesimi, ma servi e prigionieri delle Donne loro.»

65. *Ibid*., págs. 152-153: «per mostrar vaghissimamente et con molta leggiadria, che ancor esi erano così servi, e schiavi di lei, come quei proprii chiavi e servi che essa teneva in casa, e se ne serviva».

66. *Ibid*., p. 153: «Et così deapoi per quei rispetti che poteano accadere, venendo i Cavallieri a rimoversi di questo uso di voler come far publica la servitù.

67. Para el uso de la imagen simbólica en Ariosto, ver Abd-el-Kader Salza (1901: 334).

c. imagen solamente
d. color combinado con imágenes
e. colores combinados con imágenes y letras
f. imágenes usadas en conjunción con letras.

Justifica la importancia del color diciendo que aunque el hombre puede pintar cosas visibles, corporeas, a través de imágenes, necesita también comunicar cosas incorpóreas, por ejemplo, las emociones. Y el color es idóneo para conseguir esto; las emociones se representan con el color, y las palabras pueden representar ambas cosas. Así como una empresa puede contener color, pero es sólo con fines decorativos y no añade nada al significado, en las libreas el color es importante.

De esto mismo se hace eco Juan de Horozco, primer español que trata de manera teórica la materia simbólica de los emblemas o empresas, y en sus *Emblemas morales*, (1589), cap. XXXV «De las colores, y de lo que por ellas se significaba», precisa:

> Tienen su lugar en lo que tratamos las colores de las cuales se han introducido las **significaciones en las que se llaman libreas**, y por esto no se excusa decir algo de ellas; y lo primero es del blanco que significa la luz, y en razón de esto lo bueno que delante de todos puede parecer y se deja ver, al contrario de lo que es malo y se encubre. [Por ello también significa pureza y castidad]. El color negro por el contrario significa lo que es malo. El pardo significa el trabajo por ser la color de la tierra dada en herencia a los hombres para trabajar en ella. El verde es esperanza por ser la color de las mieses cuando prometen el fruto con que se sustenta la tierra. Lo amarillo es contrario de la esperanza por el mismo respecto cuando esto que es verde se marchita, y seca. Del dorado se dice que es firmeza por ser el metal de más perfección, y que en el fuego no se gasta, antes se purifica. Del encarnado se dice que es crueldad por la alusión del vocablo en que se dice encarnizar, y el propio de las bestias fieras. El Azul de la misma manera significa celos, por la alusión del vocablo, y por la semejanza que tiene con las aguas del mar era señal de ellas. Leonado es congoja, y no hallo otra razón sino es el terror que este animal pone en los demás con su vista o con su bramido. El colorado, por la semejanza que tiene con la sangre, dice la venganza.

Respecto a los tiempos apropiados para las libreas, Ruscelli dice que sólo deberían usarse en guerra (real o ficticia), o sea incluyendo justas y torneos, aunque las cuadrillas de hombres nobles y gente de autoridad podía usarlas en cualquier momento. Dónde usar las libreas también dependía del rango y circunstancias: por ejemplo, mientras que en una multitud de lugares (desde la vestimenta a los estandartes) se consideraban apropiados, Ruscelli establece que las versiones que incluyen figuras no deben llevarse en piernas o brazos, a no ser por sirvientes.

También precisa Ruscelli que las libreas, con frecuencia, se llevaban sólo una vez, y en medio de una multitud de gente, de modo que había poco tiempo para captar su significado, y se añadían los motes para clarificar su sentido. Dado el contexto, Ruscelli avisa de que los motes deben ser cortos y preferiblemente en lengua vernacula. Otros tipos de invenciones eran las *cifras*, rebuscadas por lo general, y desdeñadas por Ruscelli como propias de acciones «juveniles».

Muy interesantes también son las precisiones de Ruscelli sobre la naturaleza individual de las empresas, que no eran hereditarias y no debían ser usadas por los parientes del que las llevaba, ya estuviera vivo o muerto. Una empresa era una declaración de intenciones personal y por lo tanto inapropiada para ser usada por alguien que no fuera la persona a la que únicamente perteneció.

Ruscelli explica, sin embargo, que una empresa que expresa algún hecho glorioso puede pasar al uso en la familia, pero que los descendientes del portador original sólo deben usarla por medio de «participación». En tal caso, la invención se incorporaba al escudo de armas familiar. Ruscelli da el ejemplo de la empresa de Carlos V, *Plus ultra*. Su hijo, Felipe II, pudo emplear esta divisa sólo mediante participación, conservándola para eterna memoria de su padre. No podría, en manos de Felipe, funcionar como *impresa corrente*, pues una empresa ha de llevar con ella algún deseo de esperanza de conseguir ciertas intenciones, y las intenciones expresadas en la empresa de Carlos V ya se habían conseguido. Cada nuevo miembro familiar debería hallar su propia empresa, para expresar sus propias aspiraciones.

Muchos de los utensilios en que se exhibían las empresas y otras marcas de identidad (vestimenta, joyas, bordados, muebles, esgrafiado en fachadas de edificios, etc.) han sucumbido a los embates del tiempo. Parte de las invenciones de las que hemos tratado formaban parte de un tipo de arte efímero o decorativo que no ha resistido el paso de los siglos. Sin embargo, algunos torneos y otras fiestas cortesanas de ocasiones muy significadas, fueron descritos con detalle en relaciones que a veces llegaron a la imprenta, aunque muchas quedaron manuscritas, y son una preciosa fuente de información para nosotros.

Otras fuentes interesantes a que podemos acudir para recuperar la cultura de las empresas y otros signos de identidad son las relaciones festivas, descripciones de cronistas de la ciudad donde se realizó el evento, o de cronistas encargados específicamente de la relación por parte de un noble, de los comisarios del festejo o de una corporación, despachos de embajadores extranjeros, correspondencia privada entre nobles o de participantes o espectadores. Halagaría, además, este tipo de publicaciones, a los protagonistas de los hechos, pues aparecen siempre descritos con minuciosidad admirativa. Sin temor a ser exagerados podíamos decir que estas relaciones festivas eran la revista *Hola* del Siglo de Oro, donde se dejaba testimonio de demostraciones de grandeza, de cultura, de ingenio y talento, de agudeza, de poder económico…

Estas relaciones tienen la mayor parte de las veces un carácter de justificación informativa que se colige de las numerosas relaciones manuscritas enviadas a la Corte cuando las ciudades no podían costear la edición de un libro, y deseaban que quedara testimonio fehaciente de la forma y procedimiento con que había sido resuelta una ceremonia previamente encargada o, en caso de haber partido la iniciativa del gobierno local, dar testimonio de lo leales que eran a la corona, esperando conseguir mercedes.

También conviene tener en cuenta como fuente del estudio de estos géneros simbólicos la correspondencia privada de damas que por una u otra razón escribían a su familia relatando minuciosamente los festejos cortesanos (así se encuentran en los archivos de nobleza cartas de jóvenes señoras desplazadas con las reinas de la casa de Austria o

de Valois a Madrid, que relatan a sus madres o hermanas –en Viena o París– los detalles festivos cortesanos, hoy de extraordinario valor para nosotros.

Durante mucho tiempo, estos «linajes de aguda invención», como los denominaba Gracián en su tratado sobre la agudeza, han padecido resignadamente el olvido de los estudiosos, cuyos campos de investigación estaban constreñidos por rígidas fronteras. Hoy, un inusitado interés por los estudios culturales demandan un mayor conocimiento de aspectos de la cultura de los Siglos de Oro que involucran la cultura clásica, la imagen y la literatura al servicio del ingenio. Se hace urgente, pues, eliminar lindes que nunca existieron en los siglos pasados para que podamos integrar estos conocimientos de la imagen que enriquecen y complementan los que como filólogos perseguimos. Comprender mejor los textos y la producción literaria de una época requiere saber lo que los protagonistas de esa época sabían y estimaban.

Bibliografía

Abd-el-Kader Salza (1901): «Imprese e divise d'arme e d'amore nell' *Orlando furioso*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XXXVIII.

Berreby, David (2006): *Us and them: Understanding your Tribal Mind*, London, Hutchinson (la primera edición en New York: Little, Brown and Co, 2006).

Bouzy, Christian (1992): «'Ab insidiis non est prudentia' ou le bal emblématique du serpent et de l'araignée», en Marie Roig Miranda (ed.), *De la Péninsule Ibérique à l'Amérique Latine. Mélanges en l'honneur de Jean Subirats*, Nancy, Presses Universitaires, pp. 59-70.

Caldwell, Dorigen (2001): «Studies in Sixteenth-Century Italian 'Impresе'», en *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 11, pp. 1-257, nota 20.

Casás Otero, Jesús (2004): *Los sambenitos del Museo Diocesano de Tui,* Tui, Ed. Museo Diocesano.

López Poza, Sagrario (2006): «Los libros de emblemas y la imprenta», *Lectura y signo. Revista de Literatura,* 1, pp. 177-199.

– (2008a): «Linajes de aguda invención figurada: las empresas», en *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América,* 2 vol. Mérida, Editora Regional de Extremadura, vol I, pp. 17-63.

– (2008b): «*Los Emblemas del Conde de Guimerá*», en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa*, Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses e Institución «Fernando el Católico», pp. 451-457.

– (2008c): «Las empresas de Giacomo Saporiti a las heroicas hazañas del duque de Osuna, virrey de Sicilia», en *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Rafael García Mahíques y Vicent Francesc Zuriaga Senent, eds. 2 vols. Valencia, Biblioteca Valenciana, vol. II, pp. 973-988.

Rubió, J. (1960): «Alfonso V y la espiritualidad del Renacimiento», en *Estudios sobre el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte*, Barcelona, pp. 158-159.

Wind, Edgard (1977): *Misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza.

De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope

Nadine Ly
Université Michel de Montaigne, Bordeaux III

¡Barquero, barquero,
que se llevan las aguas los remos!
(Góngora, Romance, 1595).

1. Advertencia preliminar

No pretendo, en esta conferencia, volver a apurar el significado metafórico (inestable) o el simbolismo del barco, del leño, de la barquilla o de la nave, ya notable y detalladamente estudiados y comentados por E. R. Curtius, S. Gillet y vueltos a evocar en la tan sugerente «Footnote on Lope de Vega's *barquillas*» de Edwin S. Morby o en la edición de las *Rimas humanas* y otros versos de Antonio Carreño[1]. Tampoco me dedicaré a añadir muchas más fuentes a las ya identificadas y citadas por Morby y otros egregios eruditos, exegetas de la obra de Lope de Vega[2], el cual, no habiendo sido el primero ni el único en usar la fórmula *pobre barquilla*, sin embargo, la consideró «peculiarly his own»[3].

1. Curtius (1955: 189-193), Gillet (1951: 7-8), Morby (1953), Sánchez Jiménez (2006).
2. Las referencias son muchas de las naves o barquillas que, además del significado literal, tienen un sentido metafórico: desde Ovidio, Virgilio, Horacio, Petrarca, Juan de Mena, Ausias March, Boscán, Torres Naharro, Cetina, Hurtado de Mendoza, Herrera, Luis de León, Francisco de la Torre, hasta Figueroa, Arguijo, Ledesma, Góngora, López Maldonado, Luis Martín de la Plaza, Medrano, Mira de Amescua, Rioja, Villamediana, Soto de Rojas, Quevedo, Trillo de Figueroa (todos citados en la « Footnote » de Morby), a los que una consulta de CREA CORDE permite añadir : Cristóbal de Tamariz, Gálvez de Montalvo, Bartolomé Leonardo de Argensola, Pedro de Oña, José de Valdivieso, Valladares de Valdelomar, Castillo Solórzano … sin contar los ejemplos en los que *barquilla* sólo designa a un barco pequeño.
3. Morby (1953: 290).

Mi propósito es otro, y más sencillo. ¿Por qué se usa la palabra *barquillas* para designar a los romancillos de *La Dorotea*, definidos como edilios *piscatorios*? Partiendo del modelo, contramodelo o más bien fermento que pudo representar para Lope la *Soledad segunda* de Góngora y apoyándome en la *Égloga piscatoria* que, en 1634, Lope dedica a la muerte de su hijo, don Lope Félix del Carpio y Luján, me propongo sugerir, tras breves descripciones, que las cuatro *barquillas* del tercer acto de *La Dorotea* además de constituir, como acertadamente señala Morby, un breve «*canzoniere in morte di Madonna Amarilis*»[4] o de formar, como dice Antonio Carreño[5] «todo un ciclo», se pueden considerar nuevas muestras de la inventiva de Lope en materia de renovación de géneros o subgéneros. Si bien, en este caso, fuera más conveniente hablar de microgénero exclusivo de Lope, con sus características específicas y unas diferencias –pocas pero fundamentales– con respecto a otros poemas piscatorios. Mejor que otros poetas Lope, en la obra maestra de 1632, supo hacer del significante *barquilla* el núcleo y el motor, semántico y semiótico, de un tipo nuevo de poesía elegíaca y moral que, aunque entronca con la tradición piscatoria, se aparta de ella. Unos treinta años atrás, en un conocido soneto de las *Rimas* (1602), la *barquilla* personal de Lope, víctima de la envidia, de la hipocresía, de la ingratitud, no abarcaba todavía el contenido elegíaco que tiene en *La Dorotea*:

> *Rota barquilla* mía, que arrojada
> de tanta envidia y amistad fingida,
> de mi paciencia por el mar regida
> con remos de mi pluma y de mi espada,
>
> una sin corte y otra mal cortada,
> conservaste las fuerzas de la vida
> entre los puertos del favor rompida,
> y entre las esperanzas quebrantada ;
>
> sigue tu estrella en tantos desengaños …

del mismo modo que, en una carta a menudo citada[6], sólo funciona como imagen o metáfora de la humildad perseguida por la murmuración y los vicios del ocio :

> que no es mucho, que si en el mar de la murmuración se pierden baxeles de alto borde, se ane[g]ue mi barquilla, tan miserable, que apenas se ve en las aguas, y que por cosa ynútil la pudieran perdonar las olas de la ociosidad y los vientos de la enbidia.

La novedad de las *barquillas* radica en la confusión de dos temáticas –la del desengaño y amargura[7] **y la de la muerte de la esposa– pero atañe también a la reorga-**

4. Morby (1953: 289).
5. Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. y estudio preliminar de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, «Yo me sucedo a mí mismo»: las máscaras de Belardo», pp. XLIV-XLIX, y «La letra que narra y canta», pp. LXXXII-LXXXIX.
6. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín G. de Amezúa, Artes Gráficas «Aldus», 1941, III, 265.
7. En el quinto libro de *La Galatea*, mientras está Silerio tocando el harpa, Damón canta el siguiente soneto en el que la permanencia de un mismo estado es *confusión* y las vicisitudes de la *flaca nave* de la vida humana

nización léxica y sinfónica de los poemas, siendo éste esencialmente el objeto de mi exposición.

2. Un «piscatorio cantico» de 1613

En el canto alterno de Lícidas y Micón, versos 542 a 555 de su *Soledad segunda*, obedeciendo las normas del género amebeo ya había opuesto Góngora, término a término y rasgo poético a rasgo poético, la *barquilla* y el *leño*. Góngora les quita el lastre lopesco de amarga protesta contra la envidia e injusticia, ciñéndolos al universo específico de *pescadores* amantes y poetas:

LICIDAS « ¿ A qué piensas, *barquilla*,
pobre ya cuna de mi edad primera,
que cisne te conduzgo a esta ribera ?
A cantar dulce, y a morirme luego :
si te perdona el fuego
que mis huesos vinculan, en su orilla
tumba te bese el mar, vuelta la quilla.
MICON *Cansado leño mío*,
hijo del bosque y padre de mi vida,
de tus remos ahora conducida
a desatarse en lágrimas cantando,
el doliente, si blando,
curso del llanto métrico te fío,
nadante urna de canoro río.

Femenina, materna, pobre y muda, la barquilla de Lícidas es cuna, conducida por su hijo a servirle de tumba (si el fuego del amor del joven no la destruye) ya que, como el cisne, él ha de morir después de cantar. *Barquilla* rima –a nivel semántico y morfológico- con una de sus partes, que también es sufijo de su significante: la 'quilla'.

---

se comparan irónicamente con la variedad estilística :

Si el áspero furor del mar airado
por largo tiempo en su rigor durase,
mal se podría hallar quien entregase
su *flaca nave* al piélago alterado.

No permanece siempre en un estado
el bien ni el mal, que el uno y otro vase ;
porque si huyese el bien y el mal quedase,
ya sería el mundo a confusión tornado.

La noche al día, y el calor al frío,
la flor al fruto van en seguimiento,
formando de contrarios igual tela.

La sujeción se cambia en señorío,
en placer el pesar, la gloria en viento,
che per tal variar natura è bella.

(ed. de Francisco López Estrada y María Teresa García-Berdoy, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 480-481).

Masculino, paterno, cansado y futuro vehículo del llanto métrico del pescador amante, el leño, con sus remos es el que conduce la vida de Micón a deshacerse en lágrimas canoras, antes de convertirse en urna fúnebre del joven amante, llevada por el canoro río, siendo la urna a la vez cuna o fuente de este mismo río.

Fuera ya de las oposiciones y simetrías amebeas y después de admitir el pescador anciano «yernos los que el trato hijos / litoral hizo» (II, 640-641), se dirige el Poeta al Amor y, confundiendo en un solo significante, *leño*, las dos embarcaciones, *barquilla* y *leño*, le dice :

> 675 ¡Vuela, rapaz, y plumas dando a quejas
> los dos reduce al uno y otro leño,

Pero, unos versos más adelante, vuelve a aparecer el significante *barquilla* como significante único de la embarcación única que acoge a los dos jóvenes y al peregrino antes de que descubran, maravillados, «… blanco muro, / por sus piedras no menos / que por su edad majestüosa cano» (II, 695-696) y, a continuación, el desfile de cazadores encabezado por el Príncipe y los halcones que componen la «generosa cetrería»:

> 682 mientras de su barraca el estranjero
> dulcemente salía despedido
> a la *barquilla*, donde le esperaban
> a un remo cada joven ofrecido.

Paralela a esa coalescencia léxica, atención particular merece la variedad de términos o perífrasis convocados para designar barcos y barcas en la *Soledad segunda*. Diez significantes distintos llegan a repetirse, en ciertos casos, de cinco a siete veces (y aún más[8]), no apareciendo en cambio nunca el genérico *barco*. Los diez términos son: *bajel* (II, 60, 113, 452), *barca* (II, 650), *barquilla* (II, 51, 380, 420, 542, 684), *barquillo* (II, 38), *batel* (II, 412, 707, 939), *leño* (II, 54, 78, 374, 554, 564, 675, 848, *is-leño* : 308, 315, 641), *capaz pino* (II, 32), *robre* (II, 106, 384): *negligente* si se trata de la barquilla música, *alto* cuando evoca potente nave), *urca* (II, 564), *vasos de abeto* (II, 404). Y notables también son la comparación de la barquilla con el ruiseñor (II, 37-38) y su metamorfosis en instrumento de música: «instrumento el bajel, cuerdas los remos» (II, 113).

La que escribe Góngora *Soledad segunda* es, además de lírica y melodiosa, un cántico a la vida y trabajo de los pescadores, una auténtica silva piscatoria que, sin embargo, termina en cinegética, cerrando así el conjunto poético de las *Soledades*, abierto por la venatoria de la Dedicatoria. La *Soledad primera*, más rústica que pastoril, y selvática, además de sustituir el ocio bucólico por el caminar de montañeses y labradores hacia una boda, incorpora un «discurso de navegaciones»[9], una silva marina en forma de vi-

8. Es el caso de *leño* nombrado siete veces en tanto que significante autónomo, y tres más en tanto que sufijo del gentilicio del pescador anciano: *is-leño*, como si el significante de aquel que mora en una isla forzosamente tuviera que incluir el nombre del instrumento que le permite recorrer el medio natural en que vive.
9. Así designa Jáuregui al discurso del viejo montañés. Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, in Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos*, El Colegio de México, 1960, p. 126.

tuperio que anuncia, *a contrario*, la áurea y feliz mediocridad de los pescadores. Y tan compleja como la primera es la *Soledad segunda*, con los huertos de la isla que se dedican a Vertumno (II, 236) y donde «Pomona se venera culta» (II, 199). El recorrido todo del tríptico baraja varias modalidades del género Égloga: es de notar cómo se hace selvática la silva marina que integra la *Soledad* rústica y cómo, a la inversa, se «bucoliza» el paisaje marino en la Soledad *piscatoria*.

La silva halieútica, «*piscatorio* cántico» (II, 621), multiplica los personajes que se dedican al «ejercicio *piscatorio10*» (II, 213) y viven en «*piscatorias* barracas» (II, 949). Primero, «dos pobres se aparecen *pescadores*» (II, 34), en cuyo canoro bajel pequeño se sube el peregrino (54-60) ; luego, el padre de los dos (II, 209), el «venerable isleño» (II, 308, 315, 640), un *pescador* viejo (II, 362, 389), padre también de seis hijas entre las que dos de ellas, Éfire y Filódoces, nuevas Tetis cazadora y Diana *pescadora*, «ambiguo coro / menos de aljaba que de red armado», logran casar el micro-género piscatorio con el venatorio[11] («náuticas venatorias maravillas», II, 421); con ellos también salen al escenario poético los dos pescadores amantes «en redes ambos y en edad iguales», mientras se mencionan varias veces el significante genérico *los pescadores*[12] y sus sustitutos: el *villanaje ultramarino*[13] (II, 30), *la marítima tropa* (II, 55). No faltan los derivados del lexema *pesc-*: *pescados* (II, 104, 246), piscatorio (II, 213, 621, 949), *pesquería* (II, 409, 410), *pescar* (II, 421), componiendo todos ellos un paradigma fónico y semántico, un

---

Es interesante ver cómo el léxico náutico acude masivamente a significantes selváticos para designar a los barcos: *mal nacido pino* (I, 371), *marino / monstro*, *escamado de robustas hayas* (I, 374-375), *alado roble* (I, 394), *primer leño mal seguro* (I, 397), *errantes árboles* (I, 403-404), *selvas inconstantes* (I, 404), *abetos tuyos tres* (I, 413), *segundos leños* (I, 430), *glorïoso pino* (I, 467), no apareciendo el significante literal, *nave*, sino en I, 477: *Esta, pues, nave ahora*, mientras que la *inmóvil flota* ya no es de barcos sino de *firmes islas* (I, 481). Antes de definirse la Cudicia como *torpe marinero* (I, 444), el primer piloto que surca «el campo undoso en mal nacido pino» es llamado: *labrador fiero* (I, 370).

10. El pescador viejo atribuye «a cada conjunción su pesquería, / y a cada pesquería su instrumento» (II, 409-410).

11.
Tal vez desde los muros destas rocas
cazar a Tetis veo
420 y pescar a Dïana en dos barquillas :
náuticas venatorias maravillas
de mis hijas oirás …
Recuerda literalmente el v. II, 483 :
Éfire (en cuya mano al flaco remo
un fuerte dardo había sucedido)
de la mano a las ondas gemir hizo
483 el aire con el *fresno* arrojadizo;
el verso D, 13 de la dedicatoria :
arrima a un *fresno* el fresno, cuyo acero

mientras los «cuatro o cinco *abetos*» del verso II, 503 hacen eco a los «muros de *abeto*» de D, 6.
Otros numerosos ecos, por medio de significantes idénticos a los de la venatoria inicial se dejan oír en la piscatoria : sería útil rastrearlos para confirmar, aduciendo pruebas textuales literales, que en las *Soledades* logran fusionarse los sub-géneros poéticos.

12. vv. 80, 650,

13.
descubrió la Alba a nuestro peregrino
30 con todo el villanaje ultramarino,
que a la fiesta nupcial, de verde tejo
toldado, ya capaz tradujo pino.

significado sinfónico que, de modo menos subliminal que ostentoso, parece intensificar la percepción del género del poema[14].

La *Soledad segunda*, con su *leño*, también *barquilla*, *bajel* y *batel*, sus *pescadores* y sus *pesquerías*, sus *piscatorias barracas* y sus *ejercicios* y *cánticos piscatorios*, es una piscatoria superlativa, semántica y semiótica, una piscatoria hiperbólica en la que el lirismo se desplaza del amor (sin eliminarlo) a la *ruda escuela* (II, 58) o *ruda política* (II, 946) del agua y del mar. Es a la vez, como acabamos de ver, una piscatoria doblemente paradójica, tan rústica y venatoria o cinegética como piscatoria, y tan culta y elevada, insuperable e irrepetible, como exaltadora del humilde oficio de los pescadores[15]: el remate perfecto del gran poema moderno, es decir una *Soledad* literalmente *con-fusa*.

3. «El alma es lima qaue los deja tersos»

Cuando Lope compone la silva de una *Égloga piscatoria*, así designada en el subtítulo del poema *Felicio* (1634), compuesto *En la muerte de don Lope Félix del Carpio y Luján*[16], un año escaso antes de morir él mismo, hace ya mucho tiempo que maneja con singular maestría la ficcionalización de su autobiografía. Dramatizándola y poetizándola, la «conjuga», como se conjuga un verbo, en todos los géneros literarios practicados y reinventados por él. Como dijeron Spitzer y Vossler, la litera(tu)riza. Se convierte así, en gran parte, la obra de Lope en literatura de circunstancia personal, individual, y sus églogas se consideran «llaves de diversos secretos»[17], a veces con necesidad de alguna clave «para

14. En *La Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Capítulo XVI [XVIII], titulado: *De la tragicomedia, églogas, dramas pastorales y aitos sacramentales*, Ignacio de Luzán recalca la novedad de las églogas piscatorias y la calidad estética de su objeto :
«En lugar de pastores, hubo quien introdujo pescadores en las églogas, que por eso se llamaron piscatorias. El famoso Jacobo Sannazaro, por otro nombre Accio Sincero, fue el primero que estrenó esta nueva especie de églogas con mucho aplauso, a quien imitó el P. Giannetasio de la Compañía de Jesús, célebre poeta. Es verdad que Fontenelle, en su discurso sobre la égloga, no parece que aprueba las piscatorias, porque el canto, dice, y el ocio conviene solamente a los pastores, no a los pescadores, cuya trabajosa vida no parece que pueda ofrecer objetos muy apacibles para la vista ni para el ánimo. Pero si consideramos que la poesía es como la pintura, *ut pictura poesis erit*, y que por consiguiente puede lucir en cualquier género de objetos, siendo los del mar y de la pesca, sabiéndolos escoger, como debe el poeta, no menos vistosos y amenos que los del campo, pues si en el uno hay hierbas, flores, ninfas y faunos, en el otro hay perlas, corales, sirenas, glaucos y tritones, y no es menos deleitosa la vista de una playa o de un escollo contra quien las olas del mar se embravecen, que la de un prado por donde atraviesa bullicioso un arroyo, debemos inferir que no hay bastante razón para reprobar esta nueva especie de églogas piscatorias».
Es obvio que la *Fábula de Polifemo y Galatea* incluye tanto descripciones de tipo bucólico como evocaciones de tipo «piscatorio».
15. Notemos cómo la piscatoria de Góngora contradice la idea según la cual el ocio lírico sólo puede ser bucólico y no se aviene con la trabajosa vida de los pescadores.
16. *Felicio, Égloga piscatoria*, *En la muerte de don Lope Félix del Carpio y Luján*, in Lope de Vega, Colección escogida de obras no dramáticas, BAE, Tomo XXXVIII, Madrid, 1950, pp. 331-334.
17. En la nota 62 del Capítulo XIV de su *Vida de Lope de Vega,* Rennert y Castro (1969: 316) citan un texto de Antonio de León que recalca el carácter autobiográfico de las églogas de Lope:
«Prueba de ello [una égloga perdida, escrita por Lope para Antonia Clara] es que Antonio de León, amigo del poeta, en algunos versos publicados entre los *Elogios panegíricos*, después de la muerte de Lope, alude a estas composiciones, que, según él, dan luz sobre diversos secretos :

Sus églogas süaves
de diversos secretos fueron llaves,
que Belardo tal vez con versos sabios
se lamentó pastor de sus agravios. (*Obras sueltas*, XX, 304)».

la inteligencia de lo que […] se dice debaxo de alguna cifra o composicion artificiosa y mysteriosa»[18] y sin menoscabo de su inconfundible calidad literal. La *Égloga piscatoria* de Lope, en su segunda parte, es un epicedio[19] de su propio hijo, mientras que la primera parte es homenaje a la tradición eclógica y comentario metapoético autorreflexivo.

Homenaje al canto alterno de Tirreno y Alcino en la *Égloga tercera* de Garcilaso (con algún recuerdo onomástico de la *Égloga segunda*) son los nombres de los protagonistas de Lope, pero muestra de cómo la escritura piscatoria de la *Soledad segunda* de Góngora pudo fecundar la del Fénix, lo es la adopción del subgénero designado por el subtítulo: *Égloga piscatoria*. Salen al escenario poético de la égloga *Felicio*, dos pescadores jóvenes, Tirreno y Albano que, a manera de prólogo compuesto de dos parlamentos (largo el de Tirreno -132 versos-, más breve el de Albano -72 versos), sientan los fundamentos genéricos del poema y su argumento específico. Las quejas de Tirreno, se dirigen a la hermosa e imprescindible Galatea pero, fiel al tipo del pastor (o del pescador) que gusta del canto de sus compañeros poéticos, Tirreno calla en cuanto ve llegar a Albano, que también se queja de las « entrañas de bronce » y del « pecho de pórfido » (vv. 135-136) de su amada. La estructura alterna del doble canto adopta, para el segundo, el esquema de la respuesta ingeniosa que encarece, excediéndolas o contradiciéndolas, las propuestas del primero.

Metapoético es el tenor del diálogo que sigue. Instado por Tirreno, lo que expone Albano es una poética «del alma» que hoy diríamos poética de la «voz» o del «sujeto poético»:

203 Tirreno
Oh pescador de pensamientos altos,
¿a quién diriges los antiguos versos,
ni de dulzura ni de conceptos falto?

Albano
El alma es lima que los deja tersos ;
mas no puede la mía
subir tan alto como mi amor querría.

18. *Autoridades* : «CLAVE. Se llama tambien la nota, explicacion, ù declaracion que se hace y pone al principio de algun libro o escrito para la inteligencia …».
Rennert y Castro (1969: 317) señalan que Pérez de Montalbán, al evocar el año 1634, alude veladamente a «dos infortunios» que «han sido un enigma durante dos siglos y medio; ahora está, por fin, aclarado el misterio, y sabemos lo que Montalbán pensó y no dijo. El primero es muy probablemente la muerte de su hijo Lope Félix ; el segundo, como veremos, se refiere al rapto de Antonia Clara … El primero que dio en ello fue el señor Asenjo Barbieri y con esto tenemos la clave de la égloga *Filis*».
Felicio es el turbulento Lopito, que no quería estudiar y a quien Lope dedica su comedia *El verdadero amante*. «Se alistó –recuerda Antonio Carreño en su edición de *La Filomena y La Circe*– en la armada del marqués de Santa Cruz, hijo de don Álvaro de Bazán, bajo cuyo mando había servido el Fénix en la expedición a les Islas terceras (1583). Perece años más tarde en una expedición a la isla Margarita, cercana a las costas de Venezuela, en busca de perlas. El padre lamenta su muerte en la égloga piscatoria que incluye en *La Vega del Parnaso* (1637). Tres años antes, le había dedicado *La Gatomaquia*, precediendo en pocos meses la muerte del hijo a la del padre», in Lope de Vega, *Obras completas*, Poesía IV, Biblioteca Castro, 2003, p. XI.
19. *Autoridades*: «El verso ù Elegía que se recitaba en lo antiguo sobre el cuerpo difunto, antes de darle sepultura».

Sigue un breve debate que versa sobre el respectivo poder inspirador de los temas del amor y la desdicha, concluyendo Albano que «la docta pluma» (v. 217) no precisa de tema particular para componer versos :

Tirreno
Aunque es Amor para los versos genio
más puede la desdicha que el ingenio,
que engendra los conceptos la desdicha ;
y no suele la dicha
disponer tan sutil naturaleza,
que es madre del estudio la tristeza.

Albano
No siempre es el sujeto de los versos,
que con sucesos prósperos o adversos
puede correr igual la docta pluma.

Tuerce entonces Albano el curso erótico de la égloga piscatoria (le avisa a Tirreno que su amada Galatea está ocupada en consolar a un pescador viejo) orientándolo hacia el tema elegíaco de la muerte de Felicio, a cuyo padre, Eliso[20], «viejo pescador sentado / en su barquilla ayer, al sol tendida / la parda red nudosa» (vv. 270-272), una sirena le cuenta «el trágico suceso» (v. 524) de la muerte del hijo.

No faltan alusiones (ya presentes en la primera parte del poema[21]) a la transposición léxica y temática que hace de las piscatorias el equivalente marino de las bucólicas:

347 …….. aplica
montañas de agua a las de yerba y flores,
trocando por delfines ruiseñores.

20. También se llama Eliso el desdichado padre de la joven Filis («Filis que el alma de mis ojos era»), que huye de la casa paterna con su sirvienta Lidia, el perro y «cuanto era transportable» (Rennert y Castro, 1969: 320-321), en la *Égloga Filis*, dedicada al rapto de su hija Antonia Clara, y recordamos que, en la «Segunda parte de las rimas» (Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, pp. 407-412), el protagonista único de la *Égloga Segunda* tiene por nombre Eliso. En cambio, Felicio, en la silva VI de el *Laurel de Apolo*, dedicada a la fábula mitológica de Apolo y Marsias, es un trasunto de Lope/Apolo y el «rudo y feo» Salicio, el trasunto de Pellicer, nuevo Marsias que se atreve a «los dulces partos que Felicio escribe».

21. Tirreno
73 Y así como en los prados
se cogen campanillas y violetas,
lirios azules, blancos y dorados,
regados de las olas,
cogerás caracoles
de varios tornasoles
en blancas selvas de lucientes arenas,
adonde en vez de tierna Filomena,
que cuenta de Tereo
el trágico rigor de su deseo,
habita el Alción que el mar respeta.

Tampoco faltan, en la invocación de la sirena que «con triste voz a Eliso informa», el autoelogio (el viejo pescador se convierte en autor de infinitos escritos) y un homenaje apenas velado a la *Égloga tercera* de Garcilaso[22] cuyos ecos se oyen en los versos de Lope:

> « Eliso, cuyo nombre en los confines
> del contrapuesto Sur repiten tanto
> sonoros ecos de tu dulce canto
> por la firme opinión de tus escritos,
> prodigios inexhaustos, infinitos,
> aunque te ofenda esta alabanza justa ;
> así tu misma fama te disgusta,
>
> que la humildad las obras perficiona,
> y es lauro que los méritos corona.
> Escucha pues lo que saber deseas,
> con inmenso dolor y sentimiento
> de ser de tus desdichas instrumento».

A instancias de Eliso, ya convencido de «que la sombra / que suele suceder al fin de la tragedia, / parece que en el prólogo me asombra /» (vv. 380-382), la ninfa del mar le cuenta las hazañas y lastimoso fin del joven Felicio y de su amigo Antandro « cuando es la muerte el huracán deshecho » (v. 416), la violencia insospechada de la tormenta (que anula todas las estrategias náuticas desplegadas en casos de ataque y combate) y la rapidez con que el «fuerte leño (v. 399)… barrenando cristal, se vino a fondo» (v. 428).

Siendo el mar la sepultura del joven, del mar sale la voz que narra el fúnebre suceso del naufragio:23 muestra de la escritura del amor como de la desdicha, puede considerarse la égloga piscatoria de Lope perfecta aplicación del precepto teórico de Albano y, a la vez, demostración *in vivo* de lo que puede «la docta pluma». Tan docta es –tan respetuosa de las normas que rigen el microgénero piscatorio- que, si nos fijamos en el léxico, notamos la presencia de las palabras *pescador* (tres veces) y *pescadores* (una vez, v. 514), así como de dos series de vocablos para designar la barca de los pescadores y las naves

22. Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1972, *Égloga tercera*, octava 31, p. 202 :

> «Elisa soy, en cuyo nombre suena
> y se lamenta el monte cavernoso,
> testigo del dolor y grave pena
> en que por mí se aflige Nemoroso
> y llama 'Elisa' ; 'Elisa' a boca llena
> responde el Tajo, y lleva presuroso
> al mar de Lusitania el nombre mío,
> donde será escuchado, yo lo fío».

23. BAE, Tomo XXXVIII, ed. cit., pp. 332-333 : Habiéndoles pedido Eliso al «Claro Océano» (v. 281) y al «undoso mar» (v. 314) darle noticias de su hijo :

> bella ninfa del mar mudó elemento, v. 336
> y en nubes de agua, para hallar camino,
> el roto vidro en círculos previno ;
> .....
> así con triste voz a Eliso informa : v. 362

que surcan los mares del Sur. En la primera serie, aparecen la *barquilla* que el pescador Tirreno desata de la «verde orilla» (13-14), su «*pobre barca*» (v. 40) ya convertida en *barco* cuando el joven le propone a Galatea 'bañar los remos' «porque surtiendo espumas, / parezca cisne el *barco*, el lienzo plumas» (vv. 89-90), el *leño* en que Galatea no quiere «poner la estampa / del pequeño coturno» (vv. 257-258) y la *barquilla* (v. 271), otra vez, donde Eliso suplica al mar que le dé noticias de su hijo. Integran la segunda serie «de ambición armado tanto *leño*» (v.113), el «ligero *leño*» de Felicio (v. 244), las «altas naves» del Océano (v. 317), con sus *flámulas, banderas, gavias, escotas, cables* y *ventolas* (vv.322-323), el *navío* de holandeses y turcos (v. 391), el *fuerte leño* de Antandro (v. 399), también llamado *nave* (v. 439) con su retahila de atributos : *jarcia, vela, gavia, carlinga, amura, vira, zaborda, amaina, amarras y cables* (vv. 417-423) aniquilados por el huracán.

Este breve repaso a la égloga piscatoria y fúnebre de Lope, una de sus últimas grandes églogas, permitirá apreciar mejor la invención de Lope cuando compone, en la muerte de Marta de Nevares, las cuatro barquillas de *La Dorotea*[24] .

4. «Unos versos a manera de edilios piscatorios»

En la escena primera del Acto III de *La Dorotea*, acto en el que se hallan agrupadas las cuatro *barquillas*, Julio intenta consolar a Fernando. Éste acaba de volver de Sevilla con su amigo. Se impacienta por ver a Dorotea, y se desespera, porque su mismo amor le manda no ver a Dorotea. Nada le puede divertir, ni Heliodoro, ni el ajedrez, ni las espadas: tiene la mente ocupada en su amante, en sus tretas, en la herida de amor que un día su arco le dio. Para sacarlo de su melancolía, Julio entonces le dice:

> JULIO - A un gentilhombre, que tú conoces, se le ha muerto su dama. Yo quiero entretenerte con unos versos suyos *a manera de edilios piscatorios*.
> FERNANDO – Yo tengo dos del mismo, y los he puesto en famosos *todos*[25].
> JULIO – Pues escucha éstos, que no son menos buenos que los que dices.
> FERNANDO – Di, si te acuerdas dellos.
> JULIO – ¡Ay soledades tristes
> de mi querida prenda,
> donde me escuchan solas
> las ondas y las fieras !

Desde un principio, se sitúan los «versos» bajo el doble signo de la muerte y del mar. No son églogas sino *edilios* y, de hecho, en vez de las silvas eclógicas, son romancillos heptasilábicos y elegíacos los que nos brinda el texto. Casi excusado es recordar que «el gentilhombre» a quien «se le ha muerto [la] dama» no es sino el propio Lope[26], cuyo

24. La edición citada será de aquí en adelante: Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia, n°102, 1980. La indicación de páginas remite a esta edición.
25. Parece más acertada la versión de José Manuel Blecua (1996: 230): «Yo tengo dos del mismo, y los he puesto en famosos *tonos*».
26. Montesinos (1967: 203, n. 183) puntualiza: «Doña Marta falleció en 7 de abril de 1632; Valdivieso y López de Aguilar fecharon sus aprobaciones de *La Dorotea* el 6 de mayo de ese mismo año. Entre una y otra fecha habrá que colocar la composición de los citados versos.»

nombre aparece dos veces en el texto, como «clave» explícita de la acción en prosa[27], clave además compleja que, lejos de reducir la referencia a Lope al solo Fernando, la multiplica remitiendo a varios personajes de la obra.

Julio, pues, recita o «lee» las primeras dos *barquillas* a principios de la primera escena del tercer acto; la tercera la canta Fernando, bajo la ventana de Dorotea, en la escena séptima del mismo acto y la última, Fernando otra vez, en la escena octava y a petición de Felipa (pp. 297-301) :

> FELIPA – Una dama que se ha alegrado mucho de oíros, os suplica que cantéis otra vez *aquello de la pobre barquilla*.
> FERNANDO – No querrá el dueño, porque no ha tenido tanto peligro en alta mar como llegando al puerto. Pero cantaré, por serviros, el estado en que se halla, que no es muy dichoso.

*Las «*Soledades*» de Lope*

Es de notar que, desde el primer verso de la primera *barquilla* («¡Ay soledades tristes), corre a lo largo del conjunto, tenue, desigual y hasta interrumpido en el tercer poema, el hilo conductor constituido por el significante s*oledad/soledades* (con su séquito de *memorias, alegrías/tristezas, desdichas, desconsuelos*, etc.) que no puede sino hacer que resuene en la mente el eco de los primeros versos del romance (octosilábico) que abre la serie poética de *La Dorotea* (I, 4, p. 96) y « es de Lope » :

> A mis soledades voy,
> de mis soledades vengo[28],

en los que el posesivo *mis* cobra distinto relieve según se entienden las *soledades* como significante del entorno y estado anímico del poeta solo, aislado, ensimismado, o según se enfatiza la respuesta poética personal de Lope (**mis** *soledades*, '*las mías, no las suyas*') a las *Soledades* de su rival. Basta con que surja una fórmula parecida: «¡*Ay soledades tristes* / de mi querida prenda,» (III, 1, p. 218) o que se repita, al final de la segunda *barquilla* la misma fórmula, dirigida directamente a Amarilis: «*Mis soledades* siente…» (III, 1, p. 237), para que se establezca entre el primer romance y los romancillos una relación de continuidad, percibiéndose no sólo ecos léxicos concretos sino un vínculo semántico fuerte, ya notado y comentado por Vossler[29]. El primer romance, como magistralmente demostró Juan Manuel Rozas[30] alude a la guerra contra Pellicer y, más generalmente, al contexto social y literario de la vida de Lope, a su amargura ante sus fracasos, su humillación y sus dificultades económicas, a su fatiga y a su vejez. Como para completar, superándola, la expresión del desengaño y la melancolía, las cuatro *barquillas*, *endechas*

27. I, 4, p. 96 : «es de Lope», y IV, 2, p. 351: «y este Lope de Vega que comienza agora».
28. Ver Serés (1998).
29. Vossler (1946) (Revista de Occidente, 1941). José F. Montesinos (1967: 203) asocia el romance "A mis soledades voy" con las "barquillas".
30. Rozas (1984, 1990).

o *elegías* (III, 1, p. 220-221), como las llama el propio poeta, lamentan ésas y otras soledades : las que sufre después de la «tan mísera tragedia» (III, 1, p. 221) de la muerte de Marta/Amarilis. Y a su vez, en el marco específico de *La Dorotea*, con sus disturbios amorosos y el diálogo continuo que mantienen versos y prosa, la pérdida definitiva del ser amado se relaciona con la *ausencia* como consecuencia de la traición de la amada:

> FERNANDO – Con tanta acción has leído, Julio, esos versos , que me has traído las lágrimas a los ojos.
> JULIO – Debe de ser como te halla flaco de la voluntad.
> FERNANDO - ¡ Oh, cuánto me agradan las cosas tristes ! ¡ Bien haya hombre tan firme y tan dichoso !
> JULIO - ¿ Dichoso puede ser quien pierde lo que los versos dicen ?
> FERNANDO – ¡ Pluguiera a Dios que yo llorara a Dorotea !

Hacen eco, pues, las *soledades tristes* de las *barquillas* a las comedias, a los sonetos (y en particular los tres *mansos*), libelos, Gatomaquias y otros textos, en los que se vierten –en tono serio o de forma cómica- celos, desesperación y efectos varios de la herida narcísica amorosa. La *Égloga primera* de Garcilaso ya había contrapuesto en un movimiento de intensidad creciente, el dolor originado por la infidelidad (Salicio/Galatea) al dolor del duelo (Nemoroso/Elisa), igualmente experimentados por Lope en su vida, presentes ambos en *La Dorotea* y magistralmente convertidos en motor de creación literaria. Podríamos sugerir que las *barquillas/soledades*, a nivel de la poesía erótica de Lope, desempeñan el mismo papel y tienen la misma función que el segundo canto de la égloga garcilasiana, aunque no se da en las *barquillas* la anhelada reunión con la amada que caracteriza la *Égloga primera* de Garcilaso[31].

---

31. Ver, en este mismo volumen, la bella conferencia de Antonio Gargano. Compárense los finales de las barquillas con la invocación de Nemoroso a Elisa :

> Nemoroso
> y en la tercera rueda, v. 400
> contigo mano a mano,
> busquemos otro llano,
> busquemos otros montes y otros ríos,
> otros valles floridos y sombríos
> donde descanse y siempre pueda verte
> ante los ojos míos,
> sin miedo y sobresalto de perderte ?
> (Garcilaso, ed. cit., p. 133-134)
>
> Segunda barquilla: Mis soledades siente ...
> Mas ¡ ay ! que donde vives,
> de mis deseos locos
> en dulce paz te ríes.
>
> Tercera barquilla: Mas ¡ ay ! que no me escuchas.
> pero la vida es corta :
> viviendo, todo falta ;
> muriendo, todo sobra.
>
> Cuarta barquilla: Intento consolarme
> con ver que, fugitiva,
> parece que me llamas,
> y a partir me animas.

Pobre barquilla mia

Si, como escribe Arthur Terry[32], la barca pequeña y pobre es metáfora del yo social («social self») y del yo íntimo («private self») del poeta y si, para Juan Manuel Rozas[33], junto al tema elegíaco de la muerte de Marta de Nevares, la barquilla de la vida literaria y social de Lope se enfrenta con el « barco nuevo » de los *pájaros nuevos* y de la *nueva poesía* (Segunda *barquilla*: v. 41 : «No intentes *nuevas* tablas/»[34], v. 58: «ni el *barco nuevo* envidies/»), podemos suponer que, como en la apertura del libro ovidiano del exilio, *Tristia*[35], el barco, metáfora ovidiana de su libro, lo es también, en forma de *barquilla*, de la obra total de Lope o de su escritura.

En esta misma segunda *barquilla*, una variación gramatical de género nos encamina hacia otro aspecto del trabajo poético de Lope: no sólo la movilidad y variabilidad metafórica del motivo de la *barquilla*, sino el peso atribuido a la elección del significante, *leño y/o barquilla*, en el caso que nos interesa. Las primeras ocho cuartetas se dirigen explícitamente a la *pobre barquilla*, distinta de la *barquilla* gongorina que Lícidas imagina *vuelta la quilla* :

1 Para que no te vayas,
pobre *barquilla*, a pique,
lastremos de desdichas
tu fundamento triste. (p. 230)

El significante *barquilla*, si bien no ocupa el lugar de la asonancia, al final de los versos pares, sin embargo atrae, a su alrededor (vv. 13 y 32), los imprescindibles compañeros de rima: *orilla(s)* y *quilla(s)*. El fragmento todo es una advertencia a la *barquilla* que no debe fiar «de grandes oceános / que las bonanzas fingen», con una deliciosa evocación de la seducción que las ondas apacibles pueden ejercer, peinando las arenas y jugando con los remos, antes de convertirse, ya en el golfo la barca, en montes empinados y gigantes que se atreven al cielo :

25 Traidoras son las aguas ;
ninguna se confíe
de condición tan fácil
que a todos vientos sirve.

Sorprende y admira el brío con el que Lope maneja esos grandes océanos, pronto eclipsados por las fingidas y halagadoras bonanzas que les sirven como de reclamos o terceras

Mas tanto pueden desdichas
que obligan, si porfían,
a no estimar la muerte ni la vida.

32. Terry (1993).
33. Rozas (1990: 372-373).
34. *Segunda barquilla*, ed. cit. p. 231.
35. Ovide, *Tristes*, Texte établi et traduit par Jacques André, « Les Belles Lettres », Paris, 1968: *Difficile est tamen hinc remis utaris an aura / dicere: consilium resque locusque dabunt* (vv. 91-92, p. 6).

y se convierten en sirvientas serviles de cualquier viento, siendo a su vez los vientos el representante poético de los vanos caprichos de los potentes.

A partir del verso 33, las siguientes diez cuartetas se dirigen a la versión masculina de la *barquilla*, el *pobre leño mío* y con él, todo cambia. Otra vez, el gongorino *leño cansado* de Micón fecunda el de Lope, invitado a *des-cansar*. Este leño ya sufrió la traición de las aguas: humilde, fue «desprecio de las ondas / por Scilas y Caribdis». Atado ahora «en… tronco firme», ya es hora que descanse. Colgado al templo, vitorioso, es instado por el poeta : «apercibe / para injustos agravios/paciencias invencibles», y también : «Desengañado escribe: / *Ninguna fuerza humana* / *al tiempo se resiste*». Es inútil, ya lo vimos, que «intente(s) nuevas tablas», levantando las *tablas* un apretado juego con el referente material, la madera de que se compone el leño, el ultrasensible adjetivo *nuevas*, y el posible eco del referente literario de las *Tablas poéticas* de Cascales[36].

Pero, de repente, en las últimas dos cuartetas (19 y 20) que concluyen las admoniciones, vuelve a aparecer, sin que ningún vocativo explícito lo deje prever, un adjetivo en femenino que no puede sino remitir a la ya lejana *barquilla* invocada en el segundo verso del poema :

74 Y tú, de sólo el cielo
cubierta, no porfíes
a volver a las *ondas*
de quien saliste libre.
Huye abrasadas Troyas … (p. 232)

¿Qué designan esas ondas? ¿Las de la vida social y dramas personales? ¿Las de la escritura culta? ¿Las de la anterior escritura del propio Lope? A diferencia de la barquilla gongorina de la *Soledad segunda* o de la *barquilla* de Eliso, en la *Égloga piscatoria* de Lope, principalmente convocadas a título de instrumentos de la vida y trabajo de los pescadores y de instrumentos canoros de la poesía piscatoria, la *barquilla* de los romancillos de *La Dorotea* levanta un mundo ambiguo, entre masculino y femenino, de alusiones o destinatarios genialmente indecisos. Cuando, en las cuartetas 23 y 24, leemos:

89 Cuando a buscar regalos
Eras pomposo cisne
……..
92 Ni temías tormentas
ni encantadoras Circes ;
que ya para sirenas
era mi amor Ulises. (pp. 232-233),

¿a quién alude la voz poética : al yo/*leño* o al yo/*barquilla* que salían al mar para buscar conchas y corales o a Amarilis/*barquilla*, que no tenía para qué temer tormentas ni suntuosas hechiceras? ¿A quién o a qué alude, más allá de la comparación aplicada al *leño*/*barquilla*, el «pomposo cisne»? ¿ A la escritura, ya remota y lejana, aunque siempre tan presente, de Góngora? ¿Y no podrían remitir confusamente las «abrasadas Troyas», las

36. Publicadas en 1617.

«Circes», «sirenas» y «Ulises» al Lope de 1623, año de publicación de *La Circe*, en que, resistiéndose Ulises a la seducción y ruegos amorosos de Circe, la bella maga lo asemejaba a Penélope :

> Canto III, 299 ¿Soy Troya, Ulises, que me pones fuego?
> ¿Qué pretendes de mí, Grecia vengada?
> Plega a los cielos que se rinda luego
> Penélope, de amor solicitada ;
> *que tú eres la mujer*, pues en su ausencia
> desprecia *mi* valor *tu* resistencia[37].

Si la primera *barquilla* («¡Ay soledades tristes / de mi querida prenda … ») es pura elegía a la muerte de Amarilis, en que la barca pequeña, ya cubierta de luto, representa la vida mortal del amante viudo, la complejidad de la segunda prepara el advenimiento de las últimas dos y sobre todo, en la tercera, la extraordinaria fusión o confusión de sugerencias, vagas referencias inasibles, mezcladas alusiones, que hacen del significante un auténtico «complejo» verbal, el núcleo potenciador de múltiples y fugaces interpretaciones y el motor de juegos verbales e ingeniosas –pero bellas– asociaciones paronímicas :

> 1 Pobre barquilla mía,
> entre peñascos rota,
> sin *velas desvelada*,
> y entre *las olas sola* :
>
> 2 Adónde vas perdida,
> adónde, di, te engolfas?

Hablando de las barquillas, romances y letras de *La Dorotea*, les atribuía Montesinos[38]: «Una impecable elocución, una increíble facilidad, aunque también el artificio entre por mucho en ellas… Interprétese: facilidad de frase y artificio de conceptos». Yo diría : más bien perfecto equilibrio entre facilidad aparente de frase, asombrosa fluidez y oculto artificio sutil. Pero, para conferirles a sus *barquillas* un estatus inédito, tenía que echar mano Lope de otro «artificio», también motor de conceptos nuevos : la exclusión del significante *pescador*.

De pescadores a barqueros

Una lectura, atenta más al significante que al significado, permite afirmar que no hay, en esos versos «a manera de edilios piscatorios» que son las *barquillas* de Lope, ningún pescador. A nivel de lo que representan los personajes poéticos, sin embargo, se nos po-

37. *La Circe,* en Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983, p. 1006. La edición Blecua invierte los posesivos del último verso de la octava: «desprecia *tu* valor *mi* resistencia», pero el que resiste es Ulises, cuya resistencia al «valor» de Circe –semejante a la resistencia de Penélope a los pretendientes- se convierte, para Circe, en insoportable desprecio.
Ver también Ly (2007).
38. Montesinos (1967: 203-204).

dría objetar que sí los hay. En cada uno de los romancillos, son indicios de su presencia unos cuantos elementos léxicos como *las barcas y las pescas*, las *dos redes tan juntas* y sus *nudos* (vv. 78 y 105-106) de la primera *barquilla*; la *pesca* de la segunda (v. 101); en la tercera, otra vez las *redes* y los *peces* (vv. 89 y 95) ; y en la última, la *red* (v. 12), los *corales*, *los peces y las perlas* (vv. 65 y 71). La voz poética que llora la muerte de Amarilis canta en primera persona siempre y es identificada como Fabio en la primera, la segunda y la cuarta *barquilla*: siendo suyas la red y la barquilla, no hay inconveniente en suponer que su oficio es el de pescador.

Pese a ello, la literalidad léxica de los textos impone otra lectura: nunca aparece, en ninguno de los «edilios», en contraste con la *Égloga piscatoria* y fúnebre del mismo Lope, el significante *pescador*, en singular ni en plural. Fuera de las dos ocurrencias de *pesca* y de las otras dos de *peces*, no intervienen nunca los términos *pescados, piscatorio, pesquería, pescar*, fundamentales en la *Soledad segunda*, donde componen un paradigma fónico y semántico, un significado sinfónico, que nombra el género *piscatorio* del poema. Nada parecido en las *barquillas*. Otra es su música léxica. La armonía se funda ahora en la raíz *barc-*, plasmada esencialmente en la invención de un término « nuevo » para designar a Fabio y a sus compañeros, ya no *pescador(es)* sino *barquero(s)* :

Primera barquilla :
69 *Vosotros*, ¡*oh barqueros* !,
que en aquestas aldeas
dejáis vuestras esposas
hermosas y discretas ;

157 Venid a consolarme,
que muero de tristeza.
Mas no vengáis, *barqueros*,
Que no quiero perderla ;

245 Cuando *barqueros* miro,
cuyas esposas muertas
que tanto amaron vivas
olvidan y se alegran,
huyo de hablar con ellos,

Segunda *barquilla* :
157 « No os admiréis, les digo,
que llore y que suspire
aquel barquero pobre
que alegre conocistes ;

177 En estos verdes sauces
ayer pedazos hice [«mi amado instrumento»]
Supiéronlo *barqueros*,
enojados me riñen.

Tercera *barquilla* :
73 No quieras que yo sea
por tu soberbia pompa
Faetonte de *barqueros*

Que los laureles lloran.

Es de notar que en la última *barquilla*, «Gigante cristalino», no aparece el significante *barquero*. Este romancillo es el único de la serie que presenta, de siete en siete cuartetas, cuatro estribillos compuestos de tres octosílabos y un endecasílabo. Es también el único interrumpido después de la cuarteta 21 (estribillo) por un diálogo rápido entre Dorotea y Felipa, en que Dorotea, oyendo que Fabio se dirige a la « divina » Amarilis, exclama : «¡Ay, Felipa! ¿Quién será esta dama? Que me abraso de celos…» (p. III, 8, p. 301). Con indudable valor simbólico, es causa de la interrupción el que a Fernando se le quiebra la prima del instrumento y tiene que poner otra, nueva. Más relevante aún, al comentar la endecha, Felipa y Fernando echan mano del término *pescador*, excluído de los poemas :

> FELIPA – Paréceme que ese *pescador* lamentaba alguna prenda muerta. ¿ Por dónde se aplica a sentimiento vuestro, pues la tenéis viva ?
> FERNANDO – Porque lo mismo es tenerla ausente, aunque se diferencian en que los ausentes pueden ofender y los muertos no. Y este *pescador* lloraba la más hermosa mujer que tuvo la ribera donde nació, más firme, más constante y de más limpia fe y costumbres.
> FELIPA – Parece aprobación de libro.

Ausente del poema el *barquero*, vuelve el *pescador*, pero se queda a la puerta del romancillo. Definitivamente adscrito al comentario dialogado, el significante *pescador* parece adecuarse a otros universos formales que el de las barquillas, en las que no tiene cabida.

Merced a su morfología, su uso corriente y sus empleos poéticos, el significante *barquero* conlleva una serie de connotaciones e impresiones distintas de las que supone *pescador*, y tan afines al nombre del microgénero de las *barquillas* como a su argumento.

La consulta de CREA-CORDE (1300-1634) confirma en efecto que, fuera de unos escasos ejemplos, sacados de textos jurídicos, que asocian *pescador* y *barquero* en cuanto remiten a dos oficios distintos, y fuera también de textos narrativos, en que el *barquero* ejerce efectivamente su trabajo de « passeur » de una orilla a otra del río, la inmensa mayoría de los textos aducidos evocan al *barquero* mitológico, *el viejo Carón* (o *Caronte*): *el barquero del infierno*, *barquero de tristura*, *severo barquero*, *astroso barquero*, *siervo de los infernales*, *el mal barquero*, *cansado Carón*, *viejo barquero*, *barquero estigio diligente*, *pálido barquero*, *mortífero barquero*, *fúnebre*, *espantoso* etc., al que a veces sustituye *aquel triste barquero Aquerón*, *el Aqueronte barquero de las tristes almas*. También lo sustituye *San Cristóbal*, *metáfora de un barquero* (Alonso de Ledesma) asociado, en *La pícara Justina*, *a un tan buen barquero de a pié*. Y, último ejemplo, en una traducción anónima de la *Imagen de vida cristiana* de fray Héctor Pinto : «Quien no es para ser *barquero del pequeño barco de su vida*, ¿ cómo será piloto[39] … ?».

No carece de interés recordar que en un romance de 1595, Góngora –otra vez él–, había atisbado el partido que se podía sacar de la transformación del pescador en barquero. María Pilar Couceiro[40] relaciona el romance con « el paso del trasmundo », re-

39. Real Academia Española. Banco de datos del Español: http://corpus.rae.es/cgi-bin/
40. Couceiro (2003).

calcando «la difícil interpretación» del vocativo: ¡*Barquero, barquero*! / ¡*Que se llevan las aguas los remos*! en el marco de la tradición de la Barca de Caronte. De hecho, es el amor el que convierte al pescador –que, absorto en sus amorosos pensamientos, se olvida de su oficio– en barquero. Aunque no tiene todavía el barquero del romance gongorino la complejidad que alcanza en las *barquillas* de Lope, bien podría ser uno de sus antecedentes. Merece, pues, citarse íntegro el poema[41]:

Sin Leda y sin esperanza
rompe en mal seguro leño
su serenidad al mar,
y a la noche su silencio,
un pobre pescadorcillo,
ausente de sus deseos
lo que hay del mar andaluz
a los valencianos senos.
A calar salió sus redes,
mas el hijuelo de Venus
suspendiéndole de oficio
le condenó a pensamientos.
A dulces memorias dado,
y arrebatado a su cielo,
los remos deja a las aguas
y la red ofrece al viento.
¡*Barquero, barquero*¡
¡*Que se llevan las aguas los remos*!
No teme enemigas velas
o de renegado griego,
o de estranjero pirata,
de la Laguna al estrecho,
porque el amor le asegura
que no hay corsario tan fiero,
que para un cuerpo si alma
embista un bajel sin dueño.
Y así, la incierta derrota
prosigue, velando sueños,
animoso amante vivo,
humilde pescador muerto.
Lágrimas vierten sus ojos,
suspiros lanza su pecho,
por pagar al mar y al aire
forzados y marineros.
¡*Barquero, barquero*¡
¡*Que se llevan las aguas los remos* !

41. Luis de Góngora, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 1988, p. 261-262. En mi transcripción del romance, sigo a Antonio Carreño para el primer verso, manteniendo Leda (ver su nota 1, p. 261). Para los versos 21 y 29 (21: *o de enemigo pirata*; 29: *animosamente vivo*, en la versión Carreño), adopto las enmiendas de Carreira (1998: IV, 336-337).

Volviendo a Lope de Vega, cuyas *barquillas* metaforizan, en un marco piscatorio sin mención de pescadores, todo lo vivido, el amor, el duelo, el desengaño y los estados anímicos del yo, no podemos interpretar sus *barqueros* como nuevos Carontes o Aquerontes, ni como pescadores enamorados: pilotos de las barcas de sus propias vidas, son el Coro de amigos y testigos del luto del barquero protagonista. La originalidad de Lope con respecto a posibles antecedentes, sin embargo, no sólo radica en la metaforización autobiográfica, sino también (o más) en la sistematización del léxico. La figura etimológica que consiste en declinar los derivados de la raíz –*barc*– (en la cuarteta 21 del primer romancillo, v. 83, también se documenta la forma verbal *embárquese*: «El que al mar saliere / …/ *embárquese* en mis ojos /»), enfatiza el imperio del significante genérico *barquilla*. Consiste, pues, la invención de Lope en eliminar lo más posible, en la medida en que la lengua se lo permite, el paradigma léxico en *pesc-* o en *pisc-*, para promover el paradigma –*barc*– como señal distintiva de un tipo de poemas únicos, personalísimos, y exclusivos de cuantas categorías y géneros o tipos poéticos pudieran absorberlos. La invención de las *barquillas* (semejantes, por numerosos vínculos temáticos, al romance *A mis soledades voy*), al quitarle la primacía al significante *soledad/soledades*, tan definitivamente renovado y reinterpretado por el doble poema de Góngora, y al otorgarle la preminencia a la *pobre barquilla*, supone una doble superación: del propio romance de Lope[42] y del subgénero piscatorio. Ahora vertidas a un metro de arte menor, el heptasílabo, propio (desde sus primeros empleos) de la poesía elegíaca[43], las *barquillas*, engendradoras de paradigmas léxicos específicos, aunque nunca artificiales y de una música nueva, reúnen las soledades de tipo moral o social y las soledades amorosas y luctuosas, dejando paso a la «lima del alma» y a la impresión de que, a pesar del trabajo técnico y la importancia de las decisiones léxicas, lo que se oye es «voz sola»[44].

5. Conclusion : el precedente de las selvas de Diana

En *Las fortunas de Diana* (novela a Marcia Leonarda incluída en *La Filomena*[45], 1621), el mismo Lope ya había convertido el nombre de un objeto poético –la *selva* – en significante de un subgénero poético las *selvas*. Son tres las *selvas* de la novelita. La primera la canta Diana un día que:

> …andando el duque de Béjar a caza por su tierra, vino a ser huésped una noche en casa del mayoral de sus ganados… Deseando el mayoral entretenerle, claro está que había de llamar a Diana, y ella parecerle bien al duque, y asimismo mandarle que cantase. Aquí fue menester que el estudiante trajese su instrumento de mala gana, porque de celos de Diana y Silveria perdía el juicio; ella le acomodó las cuerdas a su voz, y escuchando todos, cantó así:

42. Para Antonio Carreño forman esas soledades otro auténtico ciclo. El primer verso de varios romances contiene la palabra *soledad* o *soledades*, como por ejemplo, fuera de *A mis soledades voy* o *Ay soledades tristes*: *Ay amargas soledades*. En otros romances aparecen las selvas: *Selvas y bosques de amor*, *Verdes selvas amorosas*, *Selvas, en mi vida tuve* etc.
43. Ver Bataillon (1962) y Bonhomme,(1996).
44. *La Filomena*, Canto III, v. 480, p. 616, *in* Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983.
45. *ibid*., pp. 659-703.

Selvas y bosques de amor,
en cuyos olmos y fresnos
aun viven dulces memorias
del pastor antiguo vuestro,

por lo que os tengo obligados,
os pido que estéis atentos
a mi quejas y veréis
cuán dulcemente me quejo. (pp. 686-687)

La segunda se inserta en un contexto que no deja lugar a dudas en cuanto a la conciencia que tenía Lope de su aptitud para acuñar nuevas formas poéticas :

> En este viaje se acreditó mucho Diana y le mostró mayor amor al duque … Estaban un día haciendo hora para caminar, y mandó el duque a Diana que le cantase alguna de las *selvas* que solía. Ella, con graciosa obediencia, comenzó la segunda, diciendo así:
>
> *Verdes selvas amorosas,*
> oíd otra vez mis quejas,
> que en fe de que fuistes mudas
> os quiero contar mis penas.
>
> Pues hallo mi compañía
> en las *soledades* vuestras ,
> no os canse agora el oírlas,
> pues descanso en padecerlas. (pp. 694-695)

La tercera *selva* cierra el ciclo:

> Servía un hijo de un gran señor una dama, y ella deseaba con extremo oír cantar a Diana … Pidió con grande encarecimiento al amante referido que le pidiese que la cantase una noche. Diana, por no disgustarle … cantó así :
>
> *Selvas, en mi vida tuve*
> Más ocasión de hacer versos,
> más causa para ser altos,
> más amor para ser tiernos.
>
> Hoy sabréis el mal que tuve,
> y veréis el bien que tengo,
> porque viene a ser mi voz
> alma de vuestro silencio. (pp. 698-699)

No logró sin embargo la acuñación de esos romances como *selvas* acceder a la categoría de nombre propio de ciertos tipos de poemas, como ocurrió con los *mansos*, convertidos en sub- o micro-género sonetil propio de Lope, o con los romancillos de barqueros de *La Dorotea*, que no admiten nombre más adecuado y definitorio que el de *barquillas*. También es verdad que, en la anterioridad de las selvas de *Las fortunas de Diana*, el concepto *silva/(selva)/Soledad* de Góngora había dotado la poesía euro-

pea de un género y de un lenguaje definitivamente originales. Quédense, pues, las *selvas* en la memoria como otros testigos de la inventiva de Lope y antecedentes potenciales de la transformación de un motivo poético en «género». Antes de terminar, y a la hora de hacer el balance de esta variación sobre las *barquillas* de Lope, se plantea obviamente la cuestión de la propiedad de los términos aquí manejados : 'significante', 'motivo', 'ciclo', 'género'.

En cuanto 'significante', el término *barquilla* no pertenece a Lope, sino a la lengua, que motiva, a partir de él, dos series de asociaciones. Por una parte, pueden darse asociaciones semánticas –es el caso de los poemas piscatorios– que atraen todas las palabras relacionadas con el campo náutico, marítimo y fluvial, sea de barcos y naves, sea de oficio de pescadores, remeros o pilotos, sea de navegaciones. Por otra parte – en eso radica la opción novedosa de Lope- se documentan asociaciones semióticas, unas basadas en la morfología desinencial de la palabra cuyas rimas consonantes y semánticas son *orilla* y *quilla*, y otras fundadas en la raíz *–barc–*, resultando decisiva la apropiación por Lope de la pareja exclusiva *barquilla/barquero* en detrimento de la más usada *barquilla/pescador*.

En cuanto 'motivo' poético, moral, filosófico, con fuerte carga simbólica siempre, la *barquilla* tampoco es propiedad de Lope ni la inventó él. Sin embargo, sólo él supo fusionar la pareja *barco/barquero*, generalmente adscrita a la travesía de la laguna Estigia, con los paradigmas de la poesía piscatoria, borrando los contornos concretos de la *barca* lo suficientemente como para convertirla en núcleo, permeable al contexto, de potenciales procesos de metaforización. Asimismo, supo casar Lope el motivo de la *barquilla* con el de la ausencia amorosa y luctuosa dentro del marco apremiante de la escritura del *yo*. No existiría el motivo lopesco de la *barquilla* si no se configurara como vocativo y destinatario[46] siempre de la voz poética apareciendo también, a veces, la *barca/barquilla* como objeto del discurso, como vemos en la tercera *barquilla* (vv. 107 y 115): «La muerte nos divorcia. ¡Ay de la pobre *barca* / que en lágrimas se ahoga!» y cuando se dirige a Amarilis: «¡Oh, dueño de mi *barca*!», o «Tenía Fabio atada / su *mísera barquilla*», en la cuarta (v. 10).

El presentarse juntas las cuatro *barquillas* en el Acto III de *La Dorotea*, así como la elección exclusiva del heptasílabo y «el movimiento cuaternario … rigurosamente observado»[47] de los cuatro romancillos contribuye a la impresión de que, dentro de *La Dorotea*, forman un ciclo autónomo y, de hecho, lo forman. Sin embargo, si atendemos al hecho que la crítica distingue, en la poesía de Lope, cantidad asombrosa[48] de «ciclos»: líricos amorosos, en torno a los nombres poéticos de las amadas de Lope, Filis, Belisa,

46. En el soneto citado a principios deste estudio y en las cuartetas 9-17 de la primera *barquilla*, 1-25 de la segunda (alternancia *barquilla/leño*) y 1-24 de la tercera. En la última, intervienen algunas modificaciones: Fabio se dirige a la nave abierta «desde el tope a la *quilla*» (v. 34), la compara con su *barca pobre*. Aunque no aparece literalmente el significante *barquilla*, sin embargo se recompone a partir de los diseminados pero cercanos *quilla*, *orillas* y *barca*:

37 Y dijo : Si estuvieras
atada a las *orillas*
como mi *barca* pobre,
vivieras largos días.

47. Montesinos, op. cit., p. 203.

48. Ver: Antonio Carreño, Prólogo a su edición de las *Rimas humanas y otros versos*, op. cit., pp. XLIV-XLIX (2. «Yo me sucedo a mí mismo»: las máscaras de «Belardo»).

Lucinda, Amarilis, por ejemplo; ciclo de *senectute* (de 1625 a 1635), ciclo de *iuventute*; ciclo de *Rimas*, y anti-ciclo integrado por las de Tomé de Burguillos; ciclo de *mansos*; ciclo de *soledades*, etc., consta que un ciclo puede, aunque no siempre, abarcar formas tan variadas como romances, sonetos, décimas, églogas, reunidas todas por un tema común. Si cabe hablar de ciclo temático[49] de *barquillas*, lo debería integrar también, por su primer verso, el soneto de las *Rimas* « Rota barquilla mía … », que nunca –que yo sepa– se definió como *barquilla*.

Fuerza es, entonces, echar mano del término tan trillado e impreciso de «género» –lo uso pensando en los trabajos teóricos de Jean-Marie Schaeffer[50] sobre la «generi-cidad»– para dar cuenta de la especificidad temática o semiótica (distinta de la especificidad piscatoria) y métrica (ni églogas ni silvas y tampoco sonetos) de los cuatro poemas de *La Dorotea*. Este nuevo micro-género de las *barquillas*, frente al subgénero piscatorio, supo hacerse dueño de un conjunto de tradiciones poéticas y, dentro de ellas, de un significante convertido en 'motivo' complejo en torno al que se elabora un 'ciclo', y finalmente transformado en paradigma originalísimo, personal y sin posteridad de elementos léxicos, sintácticos, métricos y temáticos. Supo, encima de todo, dar paso por su delicadeza y fluidez a un «alma sin cuerpo, en sola voz fundada[51]». Frente a la prodigiosa y sublime puesta en escena gongorina de la materialidad del lenguaje, se manifiesta en las *barquillas* de Lope la puesta en escena de la música emocional del lenguaje. En eso radica la invención de Lope: no hay, en toda la poesía española, más poemas pertenecientes al 'género' *barquilla*, que las cuatro de *La Dorotea*.

Bibliografía

Bataillon, Marcel (1962): «Advenimiento de la poesía heptasilábica» en *Varia lección de clásicos españoles*, ed. Gredos, Madrid, , pp. 214-237.

Bonhomme, Patrice (1996): La Poétique du vers. Jorge Guillén: «Aire Nuestro», Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines, Université de Bordeaux 3, Bordeaux, pp. 31-38.

49. Tomás Navarro Tomás (1974: §205, 282), al analizar el uso del heptasílabo, escribe: «Alcanzó este metro su mayor prestigio lírico en el primer tercio del siglo XVII con las finas anacreónticas de Esteban Manuel de Villegas y con los delicados romancillos de Lope que recibieron el nombre de barquillas por el primer verso del más famoso de ellos: «Pobre barquilla mía».

50. Schaeffer (1986). En relación con nuestros criterios de análisis de las *barquillas*: «Lorsqu'on établit une classification générique ou lorsqu'on étudie la productivité générique d'un texte donné, le problème se pose donc des traits de ressemblance qui seront à retenir comme pertinents pour la spécificité générique» (p. 203).

Y también: «Il y a généricité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit: soit qu'il disparaisse à son tour dans la trame, soit qu'il la distorde ou la démonte, mais toujours soit s'y intégrant, soit se l'intégrant» (p. 204).

51. *La Filomena*, Canto primero, octava primera :

Dulcísima de amor ave engañada,
reina del aire en su región primera,
alma sin cuerpo, en sola voz fundada,
principio de la verde primavera ;
de tu garganta armónica traslada
la tragedia a mi pluma, y la ribera
te oirá poeta a ti cantar llorando,
y Filomena a mí llorar cantando.

Blecua, José Manuel (1996): «Yo tengo dos del mismo, y los he puesto en famosos *tonos*», *in* Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de J. M. Blecua, Cátedra, Madrid, p. 230.

Carreira, Antonio (1998): *Gongoremas*, Ediciones Península, Barcelona, iv, los romances, 14.

Couceiro, María Pilar «El paso del trasmundo: naves, barqueros y umbrales», en Isabel Colón Calderón, Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Ediciones clásicas, Madrid, pp. 155-166.

Curtius, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, Trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México – Madrid - Buenos Aires, 2 vols., Cap. VII, Las metáforas, Metáforas náuticas, pp. 189-193.

Gillet, Stephen (1951): *Propalladia … of Bartolomé de Torres Naharro*, III, BrynMawr, pp. 7-8

Ly, Nadine (2007): «Circé(s): De quelques figures féminines de Lope de Vega», *en Crisoladas*: *La femme dans la littérature et l'iconographie du Siècle d'Or: Vénus, Ève, Marie...?*, Textes réunis par N. Dartai - Maranzana et Emmanuel Marigno, Lyon, p. 1441.

Montesinos, José F. (1967): *A mis soledades voy con las barquillas, in Estudios sobre Lope de Vega*, ed. cit.

Montesinos, José F. (1967): *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca-Madrid-Barcelona-Caracas.

Morby, Edwin S. (1953): «A Footnote on Lope de Vega's *barquillas*», *Romance Philology*, Volume VI, Number 4, May, *S. Griswold Morley Testimonial*, First Part, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, pp. 289-293.

Navarro Tomás, Tomás (1974): *Métrica española*, Guadarrama, Madrid-Barcelona.

Rennert, Hugo y Americo Castro (1969): *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya.

Rozas, Juan Manuel (1984, 1990): «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», *in La literatura en Aragón*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, reimp. en Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Cátedra, Madrid, pp. 33-168.

Rozas (1990): *Estudios sobre Lope de Vega*, *op. cit*., pp. 372-373.

Sánchez Jiménez, Antonio (2006): «Pedro de Oña y su *Arauco Domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: Notas sobre el estilo de Lope entre el "taratántara" y las "barquillas"», *Hispanic review*, vol. 74, nº3, pp. 319-344.

Serés, Guillermo (1998): «'A mis soledades voy…'. Fuentes remotas y motivos principales», *Anuario Lope de Vega*, IV, pp. 327-337.

Schaeffer, Jean-Marie (1986):«Du texte au genre», *in* vv. aa., *Théorie des genres*, Points, Seuil, pp. 179-205. «Lorsqu'on établit une classification générique ou lorsqu'on étudie la productivité générique d'un texte donné, le problème se pose donc des traits de ressemblance qui seront à retenir comme pertinents pour la spécificité générique» (p. 203).

Terry, Arthur (1993): «Lope de Vega, Rewriting a Life», *in Seventeenth-Century Spanish Poetry. The Power of Artifice*, Cambridge University Press, Cambridge, Gran Bretaña, pp. 94-121.

Vossler, Karl (1946): *La soledad en la poesía en España*, trad. R. Gómez de la Serna, Buenos Aires, Losada (*Revista de Occidente*, 1941).

Guerra, clima y catástrofe: una reconsideración de la crisis general del siglo XVII y de la decadencia de España[1]

Geoffrey Parker
The Ohio State University

Las décadas centrales del siglo XVII son únicas en la historia del mundo por cuatro aspectos distintos. En primer lugar, presenciaron más casos de descomposición simultánea de estados a lo largo y ancho del globo que ninguna época anterior o posterior, un fenómeno que los historiadores han denominado "la crisis general".

En una sola década, los años de 1640, la China de la dinastía Ming, el estado más populoso del mundo, se desmoronó y la Unión Polaca-Lituana, el estado más extenso de Europa, se desintegró. En el mundo atlántico, toda la Monarquía Estuardo se rebeló y la Monarquía Hispánica experimentó revoluciones en Cataluña, Sicilia, Nápoles y, sobre todo, Portugal y todo su imperio. Además, tan sólo en el año 1648, Francia (el estado más populoso de Europa) quedó paralizada por la rebelión de la Fronda, en Moscú (la capital del estado más extenso del planeta) los ciudadanos saquearon el Kremlin y asesinaron a los principales consejeros del zar, en Estambul (la mayor ciudad de Europa) súbditos encolerizados estrangularon al sultán Ibrahim, mientras que en Londres fue

1. Esta ponencia se ocupa de algunos de los mayores trastornos de la década de 1640. Los lectores interesados hallarán más materiales en Geoffrey Parker, *La Crisis global: guerra, clima y catástrofe mundial en el siglo XVII* (Madrid: Taurus, de próxima publicación). Está dedicada con cariño a mi hijo Jamie, que me prestó los primeros auxilios cuando sufrí un grave accidente en la madrugada del 8 de julio de 2008, poco antes de presentar mi comunicación en Santiago. Agradezco a varios de mis pacientes amigos su ayuda y sus sugerencias: William S. Atwell, Rudolf Brázdil, John Brooke, Peter Burke, Alice Conklin, Andreas Daum, Jonathan Dewald, Jack Goldstone, Christian Pfister, Richard Mackenney, Andrew Mitchell, Paul Monod y Joanna Waley-Cohen. Agradezco también a William Atwell y Peter Brecke haberme facilitado dos de las ilustraciones y a Sztrecska Publishing haberlas preparado todas.

juzgado por crímenes de guerra el rey Carlos I (el primer jefe de estado en serlo). En la década de 1650 Suecia y Dinamarca estuvieron al borde de la revolución, la República Holandesa cambió radicalmente su forma de gobierno y el Imperio Mogol de la India, entonces el estado más rico del mundo, sufrió dos años de guerra civil tras el arresto, deposición y encarcelamiento de su soberano[2].

1: La Crisis Global. Una lista de las principales revueltas y revoluciones en todo el mundo entre 1635 y 1666 muestra que Europa y el Asia del este fueron los núcleos de la "Crisis General", pero que también sucedieron episodios de grave trastorno político en el Imperio Mogol de la India, en el Imperio Otomano, y en las colonias europeas en América.

En segundo lugar, la frecuencia de las revueltas populares alrededor del globo también aumentó en escalada a mediados del siglo XVII. En China, el número de alteraciones armadas se elevó de menos de una decena en la década de 1610 a más de setenta en la de 1620 y más ochenta en la de 1630, afectando a más de 160 demarcaciones e involucrando a más de un millón de personas[3]. En Japón ocurrieron unas cuarenta rebeliones y doscientos levantamientos rurales de menor importancia entre 1590 y 1642: en la mayor sublevación, la de Shimabara en la isla de Kyūshū durante 1637-1638, participaron

2. Otras épocas han presenciado una oleada de hundimientos de estados alrededor del mucho, como el colapso de muchas civilizaciones de la edad del bronce entre 1200 y 800 a.C. y la crisis de la antigüedad tardía entre 200 y 600 d. C., pero se produjeron durante siglos, no en dos décadas. Algo similar podría haber ocurrido a mediados del siglo XIV, con la Peste Negra de Europa y Oriente Próximo y la transición entre las dinastías Yuan y Ming en el Este de Asia, pero la documentación conservada no revela si se debieron a una causa común.
3. Tong (1991: 47-49) y Parsons (1970: 86-87).

unos 25.000 insurgentes[4]. En Rusia, una oleada de rebeliones entre 1648 y 1649 sacudió los cimientos del gobierno central. De las veinticinco revueltas campesinas de mayor importancia documentadas en Alemania y Suiza durante el siglo XVII, más de la mitad ocurrieron entre 1626 y 1650. En Francia, por último, los levantamientos populares alcanzaron su nivel máximo, tanto en términos absolutos como relativos, a mediados del siglo XVII[5].

Tabla 1: Revueltas populares en Francia, 1590-1715[6]

Aquitania			Provenza	
Fecha anual	**Número**	**Promedio anual**	**Número**	**Promedio**
1590-1634	47	1	108	2,4
1635-1660	282	11,3	156	6,3
1661-1715	130	2,7	110	2

Las décadas centrales del siglo XVII también presenciaron una tercera anomalía de importancia: más guerras tuvieron lugar a lo largo y ancho del planeta que en cualquier otra época documentada de la historia hasta los años de 1940. En Italia, Fulvio Testi, guerrero y hombre de letras, afirmaba en 1641: "Éste es el siglo de los soldados". En Inglaterra Thomas Hobbes sostenía ese mismo año que "el estado natural del hombre, antes de que se uniera en sociedad, era la guerra, y no simplemente la guerra, sino la guerra de todos contra todos"[7]. Tenían razón: en las seis décadas de 1618 a 1678, Polonia estuvo en paz sólo por 27 años, la República Holandesa meramente por 14, Francia únicamente por 11, y España exclusivamente por 3. Como mínimo hubo una guerra en desarrollo entre los estados europeos cada año entre 1611 y 1669. Más allá de Europa, el Imperio Chino y el Imperio Mogol de la India lucharon guerras continuamente, mientras que el Imperio Otomano disfrutó de tan sólo diez años de paz. El "catálogo de conflictos" compilado por el politólogo Peter Brecke muestra que, por término medio, las guerras duraron por todo el mundo más en el siglo XVII que en cualquier otra época desde 1400 (donde comienza su estudio). La guerra se había convertido en norma para resolver los problemas tanto internos como internacionales en la mayor parte del hemisferio norte[8].

4. Bix (1986: xxii); sobre Shimabara, véase Keith (2006, 0SU, tesis doctoral).
5. Bercé (1974: 2:682), y Pillorget (1975: 988).
6. Datos tomados de Yves-Marie Bercé (1974: 2:682) y Pillorget (1975: 988).
7. Doglio, ed. (1967: 204), Hobbes (1998: 29).
8. Brecke (1999), Levy (1983: 139–141).

Major Revolts and Revolutions, 1635–1666

EUROPE

1636	1. Croquants Revolt (Périgord)
	2. Revolt in Lower Austria
1637	3. Cossack Revolt [→ 1638]
	4. Scottish Revolution [→1651]
	5. Évora & S. Portugal Revolt [→ 1638]
1639	6. Nu-pieds Revolt (Normandy)
1640	**7. Catalan Revolt [→ 1659]**
	8. Portugal rebels [→1668]
1641	**9. Irish rebellion [→ 1653]**
	10. Andalusia : Medina Sidonia conspiracy
1642	**11. English "Great Rebellion" [→ 1660]**
1647	**12. Naples Revolt [→ 1648]**
	13. Sicily Revolt [→ 1648]
1648	14. France: Fronde Revolt [→ 1653]
	15. Russia: Moscow and other cities rebel [→ 1649]
	16. Ukraine Revolt against Poland [→ 1668]
	17. Istanbul: Ottoman regicide
1649	18. London: British regicide
1650	**19. Dutch Regime change [→ 1672]**
1651	20. Bordeaux: Ormée Revolt [→ 1653]
	21. Istanbul riots
1652	22. "Green Banner" Revolts in Andalusia
1653	23. Swiss Revolution
1656	24. Istanbul riots
1660	**25. The "Danish Revolution"**
	26. "Restoration" in England, Scotland, and Ireland
1662	27. Moscow rebellion

AMERICAS

1637	28. Pequot War
1641	29. Mexico Revolt [→ 1642]
	30. Portuguese Brazil rebels against Spain
1642	31. English colonies in America take sides in Civil War
1645	**32. Portuguese colonists in Brazil rebel against Dutch [→ 1654]**
1660	33. "Restoration" in English colonies
1666	34. Revolt of Laicacota (Peru)

ASIA AND AFRICA

1635	35. Popular Revolts spread from NW China to Yangzi valley [→ 1645]
1637	36. Revolt at Shimabara [→ 1638]
1639	37. Chinese (Sangleys) Revolt in Manila
1641	**38. Revolt of Portuguese in Mombasa, Mozambique, Goa and Ceylon against Spain**
1643	**39. Li Zicheng declares Shun Era in Xi'an**
1644	**40. Li Zicheng takes Beijing and ends Ming rule**
	41. Qing capture Beijing and occupy Central Plain
1645	**42. Qing invade South China; "Southern Ming" resistance [→ 1662 in South China; → 1683 in Taiwan]**
1651	43. Yui conspiracy in Tokyo
1652	44. Colombo rebels against Portugal
1653	45. Goa rebels against Portugal
1657	46. Anatolia: Revolt of Abaza Hasan Pasha [→ 1659]
1658	**47. Mughal Civil War [→ 1662]**
1665	**48. Overthrow of Kongo kingdom**
	49. Shabbatai Zvi proclaimed Messiah at Izmir

Events listed in bold are those that produced regime change.

En cuarto y último lugar, el siglo XVII presenció por todo el hemisferio norte un índice de mortalidad sin apenas precedentes. Cuando en 1729 el emperador Yongzheng de China consideró en retrospectiva la turbulenta transición entre las dinastías Ming y Qing dos generaciones atrás, afirmó que "pereció más de la mitad

de la población" a causa de la violencia. "En Sichuan [en otro tiempo una provincia densamente poblada], la gente lamentaba que no tenía un solo descendiente. Los pocos que sobrevivieron habían perdido manos o pies, o tenían cortadas sus orejas y narices... Los más ancianos que habían sido testigos [de la devastación] lloraban al describirla"[9]. En España, don Juan Chumacero, Presidente del Consejo de Castilla, explicaba con desesperación al rey Felipe IV en 1647: "Sirve Nuestro Señor de fatigar a estos reynos con todas las calamidades –guerra, ambre y peste– que cada una de ellas suele poner en gran congoxa y discrimen"[10]. En Francia, por el mismo tiempo, un ministro real estimaba que "dos tercios de los habitantes de los pueblos alrededor de París han muerto de enfermedad, necesidad y miseria", mientras que en el vecino Port-Royal-des-Champs la abadesa Angélique Arnauld se lamentaba de que "las miserias de nuestra Francia son tales que hay ahora sólo unos pocos hombres que trabajen, pues casi todos los del campo, devastado por la guerra, están muertos y los demás se han alistado y marchado a las guerras". En total, calculaba que "un tercio del mundo ha muerto". Su temor era que la desolación general "tenía que significar el fin del mundo"[11]. En el Sur de Alemania, finalmente, Johann Valentin Andreä, un ministro luterano de Württemberg, se lamentaba de que apenas quedaba un tercio de sus feligreses ("Tan sólo en los últimos cinco años," escribía en 1638, "diversas desgracias han matado a [más de quinientos] de ellos)", mientras que un sastre de Constanza pensaba por aquel mismo tiempo que "ha habido tantas muertes que nada parecido se ha oído en la historia de la humanidad"[12].

Pero el mundo no acabó en la década de 1650 y la historia abunda en gente que creía con sinceridad haber batallado con desgracias como las cuales "nada parecido se ha oído en la historia de la humanidad". Sin embargo, las investigaciones posteriores han corroborado las afirmaciones en apariencia extravagantes de quienes vivieron la crisis de mediados del siglo XVII: es verdad que se enfrentaron a adversidades a una escala casi sin paralelo. Antonio Domínguez Ortiz ha explicado que los años entre 1647 y 1652 vieron "la mayor catástrofe demográfica que se abatió sobre España en los tiempos modernos". En Sevilla, una epidemia de peste bubónica mató la mitad de la población –unas 60,000 personas– y la ciudad, antes la mayor de España, no recuperaría el nivel precedente hasta el siglo XIX. En Madrid, aunque libre de la peste, los nacimientos cayeron en picado y las muertes se dispararon en la parroquia de la Almudena[13].

9. *Qing shilu* [*Verdadera relación de la dinastía Ming*] 8 (Beijing, 1985), cap. 86, p. 149, edicto del emperador Yongzheng, 2 de noviembre de 1729 (traducción de Ying Bao).
10. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid (en adelante AMAE), Ms. 42/15-16v, Chumacero a Felipe IV, 22 de octubre de 1647.
11. Jacquart (1960: 257-290), que cita a André d'Ormesson; *Lettres de la reverende mère Marie Angélique Arnauld*, 3 vols. (Utrecht, 1740-42), 2:177 y 182-183, a la reina de Polonia, 6 y 20 de septiembre de 1652.
12. Antony y Christmann (1970:, 128), que cita a Andreä en 1638; Mortimer (2002: 77-78).
13. Domínguez Ortiz (1963: 71). Para detalles sobre el descenso en Sevilla, véanse Domínguez Ortiz (1989), que se ciñe estrictamente a las cifras, y Álvarez Santaló (1983: 1-19), que utiliza los registros parroquiales. Sobre la crisis demográfica en la capital, véase Larquié (1978: 37-39).

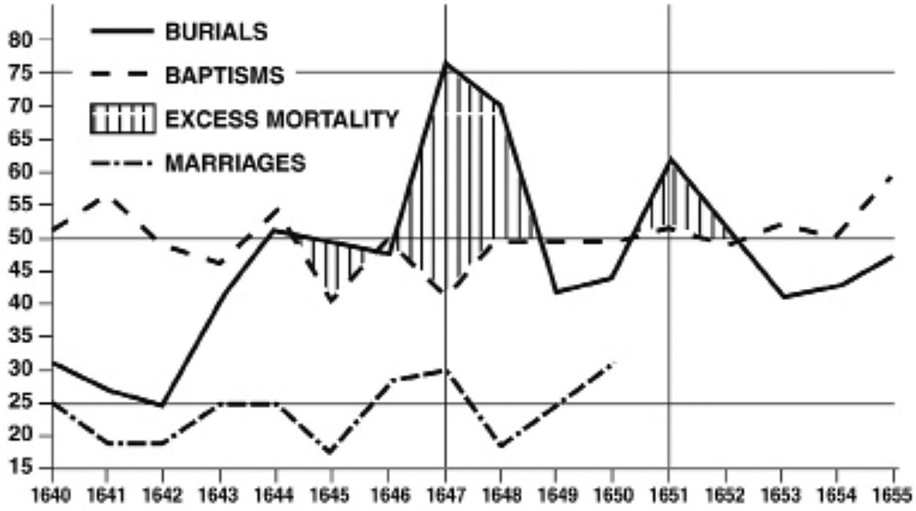


Ilustración 3: Una crisis de subsistencia en la parroquia madrileña de Santa María de la Almudena. Los registros de nacimientos, entierros y bodas de 1644-1655 revelan una grave crisis de mortalidad que alcanzo su nivel máximo en enero-febrero de 1467, en el mismo momento en que los graneros de la capital se quedaban vacíos. [Basado en Larquié, "Popular uprisings", 97.]

En Francia, los archivos parroquiales de la región donde vivía la abadesa Arnauld muestran igualmente que la peor crisis de todo el Antiguo Régimen ocurrió durante la Fronda: en 1652, "en un solo año, desapareció casi un cuarto de la población"[14]. En Württemberg, donde vivía Johann Valentin Andreä, un censo gubernamental de 1638 (el año de sus lamentaciones) revelaba que sólo una cuarta parte de la población anterior a la guerra permanecía en sus hogares, mientras que otro de 1655, siete años tras el final de las hostilidades, indicaba que la población total del ducado seguía por debajo de la mitad del nivel de anteguerra[15]. Los historiadores modernos de Alemania calculan que la caída demográfica durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) fue de entre el 20 y el 45 por ciento y que la recuperación tardó al menos medio siglo.

14. Jacquart (1960: 283).
15. Dado que la Alemania del siglo XVII estaba compuesta por unas mil unidades políticas, todas las sumas son aproximadas. Véase el cúmulo de estadísticas locales reunidas por Franz (1978). John C. Theibault (1997: 1-21) pone en duda el valor de cualquier libro escrito por un nazi destacado (e impenitente) como Franz, pero en la p. 4 comparte su cálculo de conjunto.

Tabla 2: Evolución demográfica en Alemania, 1600-1750 (en millones)[16]

Alemania (fronteras de 1871)							Sacro Imperio Romano
Year	**Abel**	**Clark**	**Bosl/Weis**	**Sagarra**	**Kellenbenz**	**Dipper**	**Mitterauer**
1600	16	15	16	18	18-20	18-20	21
1650	10	12	10	10-11	11-13	11-13	16
1700	-	15,5	-	-	-	15-17	21
1750	18	18	18	18	18-20	18-20	23

También en China los registros gubernamentales muestran una crisis de gran importancia durante la violenta transición entre las dinastías Ming y Qing a mediados del siglo XVII. El total de tierra cultivada en el Imperio cayó en más de dos tercios entre 1602 y 1645 y todavía permaneció por debajo de la mitad en 1661[17]. No existen cifras demográficas generales en total para comprobar el cálculo del emperador Qing según el cual "pereció más de la mitad de la población", pero la abundancia de datos locales apoya su estimación. Las reconstrucciones demográficas a nivel de demarcación muestran que algunas áreas –especialmente aquellas de las rutas utilizadas por los ejércitos– sufrieron casi un 60 por ciento de pérdida, mientras que hoy los historiadores piensan que en Sichuan "más de un millón de personas deben de haber muerto y la aristocracia local fue prácticamente exterminada" durante la transición entre las dinastías Ming y Qing[18].

***

Encontrar algo o a alguien culpable de la adversidad era un pasatiempo tan popular en el siglo XVII como lo es en la actualidad. Entonces, como ahora, los contemporáneos señalaban actividades que desaprobaban, las cuales iban desde la sodomía hasta el teatro, y apelaban a los gobiernos para que las persiguieran y prohibieran antes de que acontecieran más calamidades. Otros atribuían sus desgracias o bien al Diablo y a sus lugartenientes en la tierra, las brujas, o bien a Dios. Una canción popular china del periodo culpa abiertamente al Señor:

16. Dipper (1991: 44): presentación de los cálculos de Wolfgang Abel (1967), Colin Clark (1969), Karl Bosl y Eberhard Weis (1976), Eda Sagarra (1977), Hermann Kellenbenz (1977), Michael Mitterauer (1971) y el mismo Dipper.
17. Ping-ti Ho (1967: 102). Nótese, sin embargo, que la cifra que proporciona Ho para 1602 de 1.161 millones de mou, a 0.1647 acres (o 666,5 m^2) por mou, corresponde a 191,3 millones de acres (o 77,419 millones de hectáreas), y no, como afirma, a 176 millones de acres (71,227 millones de hectáreas).
18. Telford (1995: 70-73); Hilary Beatty (1979: 47, 133) (sobre Jiangnan); Frederic C. Wakeman (1985: 1109 n. 77 (sobre Sichuan).

> Anciano Señor del Cielo,
> Te estás haciendo viejo, tus oídos son sordos, tus ojos están ciegos.
> No puedes ver a la gente ni oír sus palabras.
> Gloria a aquellos que queman y matan;
> Para aquellos que ayunan y leen las Escrituras,
> que mueran de hambre[19].

En una vena parecida, el historiador galés James Howell argumentaba en 1649:

> El Señor Todopoderoso ha entrado últimamente en una disputa con toda la humanidad y ha dado rienda suelta al espíritu maligno para extenderse por toda la tierra; pues en estos últimos doce años han ocurrido las cosas más horribles y revoluciones más extrañas, no sólo en Europa sino por todo el Mundo, que hayan acontecido a la humanidad, me atrevo a decir, desde la caída de Adán, en tan breve espacio de tiempo…[20]

Otros todavía achacaban la Crisis General a otros fenómenos extraterrestres. En 1640 un *Prognosticon* popular español recordaba a los lectores que "Siempre que se han visto eclipses, cometas, terremotos y otros semejantes prodigios que después dellos suelen suceder grandes miserias", predecía que un reciente eclipse de sol produciría "grandes alborotos de guerra, como mudanzas de estado, daño en gente popular" entre marzo de 1640 y marzo de 1642 y llegaba a especificar las funestas consecuencias que afligirían a las generaciones *futuras* de lectores hasta la del año 2400 d.C. incluida, ¡así que ya estamos avisados![21]. La aparición de tres cometas en el invierno de 1618-1619 llevó a predicciones en China, Rusia, India y el Imperio Otomano, así como por toda Europa, según las cuales (por utilizar las palabras de un folleto publicado en Lisboa) "seguirían la discordia, la ira, muertes, levantamientos, robos, violaciones, la tiranía y el cambio de reinos", como naturalmente se produjeron[22]. En China, una enciclopedia popular, que notaba de manera parecida que "cuando los cometas han dominado el cielo, ha habido conflictos sobre la sucesión en el trono", culpaba también a las estrellas. "Venus es una estrella asociada a la guerra. Si se examinan las configuraciones celestes a través de dinastías sucesivas, [se halla que] cuando Venus ha dominado el cielo, las guerras se han elevado a gran escala." Igualmente, en Europa un historiador argumentaba que sólo "la influencia de las estrellas" podía explicar la "ira de los pueblos contra sus gobiernos", según parecía universal[23].

---

19. Scott (1972: 140).
20. James Howell, *Epistolae Ho-Elianae*, 3 vols. (Londres, 1650), 3:1-3, a Lord Dorset, 20 de enero de 1646. Esta fecha es imposible porque Howell menciona los "tumultos" de Moscú y Estambul durante el verano de 1648. En su folleto *A winter dreame* (London, 1649), 8, Howell utilizó la misma idea: "parece que Dios se ha peleado en los últimos años con todos los potentados terrenales, pues en tan breve tiempo nunca habían sucedido tan extrañas convulsiones y revoluciones", y mencionaba la caída de los soberanos otomanos, Ming, moscovitas y europeos. Es de suponer que Howell escribió la citada carta hacia el mismo tiempo.
21. Biblioteca Nacional, Madrid [en adelante BNM], Ms 2371/634, *Prognosticon* (pliego anónimo de 1640).
22. Mendo Pacheco de Britto, *Discurso em os dous phaenominos aereos do anno de 1618* (Lisboa, 1619), fols A11-11v. Sobre el miedo a los tres cometas alrededor del mundo, véanse Van Nouhuys (1998: 487-555); Roth (1979: 7-8); Brook (1998: 163-167) y Moosvi (1997: 115).
23. Xie Zhaozhe, Wu za zu (1608), citado en Elvin (1993-94: 34); Bisaccione (1655: 510).

¡Tantas teorías ingeniosas, tantas tonterías! Sólo unos pocos de quienes vivieron la catástrofe del siglo XVII identificaron el obvio culpable: un fuerte cambio climático. En un ensayo titulado "De sediciones y disturbios", el filósofo y estadista inglés Francis Bacon advertía que "cuando se sacude o debilita cualquiera de los cuatro pilares del gobierno (que son la religión, la justicia, la gobernación y el tesoro), los hombres tienen que rezar para que haga buen tiempo". A medida que avanzó el siglo y los "cuatro pilares del gobierno" quedaban sacudidos en un estado tras otro, se multiplicaron las oraciones por el "buen tiempo"[24].

En febrero de 1647 don Juan Chumacero explicaba con paciencia la conexión entre clima y catástrofe a Felipe IV: "La multitud y continuación de las aguas ha imposibilitado de manera el tráfico de los caminos que, proveyéndose esta corte de los lugares de 20 leguas en contorno, apenas pueden llegar los que están muy cerca aviéndoseles ya acabado la arina y no pudiendo salir a el campo por leña para calentar los ornos... La arina de castilla la Biexa que haçía la principal provisión no entra por no vadearse los arroios." Así pues, advertía Chumacero, como "los panaderos de esta Corte nunca an tenido forma, ni disposición, para cocer más de lo que suelen entre año... ha sido fuerza consumir toda la arina del pósito"[25]. Cuando escribía estas palabras en el Palacio Real, en las vecinas parroquias de Madrid se disparaba el precio del grano y la mortalidad mientras que el número de bodas y nacimientos se desplomaba (véase Ilustración 3 supra). Chumacero predecía que "para 100 personas que oy claman, tendrá Vuestra Magestad todo el pueblo en la plaça de palacio si faltase un día la provisión."[26]

Poco tiempo después, en mayo de 1647, insólitas heladas acabaron en Andalucía con las espigas y se produjo la peor cosecha del siglo. Chumacero se desesperaba:

> Este pueblo [Madrid] está muy sensible y cada día más insolente, de que se puede temer algún arroxamiento, principalmente ausente Vuestra Magestad, porque la ambre a ninguno respeta; y así es menester facilitar todos los medios y escusar qualquiera resolución en que el pueblo reconozca gravamen aunque no tenga raçón. No está para llevar los males, aunque los cause, ni para sufrir los remedios.... La gente está tan desenfrenada que no ay día seguro.

Y concluía fatigado: "Sobre todos estos cuidados no faltara quien congoxe Vuestra Magestad, y diga que no se hace nada, y que el consexo tiene la culpa en las influencias, como si tuviera potestad sobre los temporales." [27]

Antes de que pasara mucho tiempo, repetidos ejemplos de clima extremado, en particular inusitadamente frío, llevaron a algunos a pensar en un enfriamiento global. En pleno julio de 1675, la culta parisina Madame de Sévigné se quejaba de que "sufrimos horriblemente por el frío y tenemos fuegos encendidos" y especulaba que "el comportamiento del sol y de las estaciones ha cambiado por completo". Esa misma década, escribía un viajero otomano en Egipto: "Nadie aquí sabía lo que era llevar pieles. No existía el invierno. Pero

24. Bacon (1625: 79-80).
25. AMAE *Ms* 42/7, Chumacero a Felipe IV, 6 de febrero de 1647.
26. AMAE *Ms* 42/11, Chumacero a Felipe IV, 20 de mayo de 1647.
27. AMAE *Ms* 42/15-16v, Chumacero a Felipe IV, 22 de octubre de 1647.

ahora tenemos inviernos severos y hemos comenzado a llevar pieles a causa del frío."[28] En China, la frecuencia de fenómenos climáticos extremos llevó en 1717 al emperador Kangxi, tras estudiar detenidamente los informes meteorológicos regionales, a la misma conclusión: "El clima ha cambiado". Su majestad recordaba que a mediados del siglo XVII, "cuando recorría Jiangnan, el trigo nuevo [de la cosecha de invierno] estaba listo para comer para el día decimoctavo del tercer mes. Ahora, incluso a mediados del cuarto mes, el trigo no ha sido segado… También he oído que en Fujian, donde nunca nevaba, [en la actualidad lo hace]".[29]

***

Hasta ahora, pocos historiadores de la Crisis General o la decadencia de España han incluido el clima en sus análisis. Aun el estudio pionero *Historia del clima desde el año mil*, publicado en 1967 por el famoso historiador francés Emmanuel Le Roy Ladurie, concluía que "En el estado presente de nuestros conocimientos todavía parece que la larga "crisis" … del siglo XVII tenga otra explicación" que el cambio climático. Sería "completamente absurdo", continuaba Le Roy Ladurie, el intento de "'explicar' la Fronda por las condiciones meteorológicas adversas de la década de 1640".[30]

En 1967 estaba justificado tal pesimismo, pero desde entonces una avalancha de nueva información ha transformado nuestro conocimiento del clima desde la fase inicial de la Edad Moderna y en consecuencia también de las causas de la Crisis General. Los datos se pueden clasificar en dos categorías distintas: un "archivo humano" y un "archivo natural". El primero consiste de cuatro tipos principales de documentos.[31]

- Información *narrativa* contenida en textos escritos, tales como crónicas e historias, cartas y diarios, documentos judiciales y registros gubernamentales, periódicos y folletos, así como tradiciones orales.
- Información *numérica* recogida a partir de datos documentales de las autoridades (p.ej. los cambios de fecha en que ciertas cosechas comenzaban cada año, o los datos sobre el volumen anual de lo recolectado) o, a veces, de informes narrativos (p.ej. "no ha llovido por 42 días").
- Información *pictórica* de representaciones visuales de fenómenos naturales fechadas (p.ej. pinturas que muestran la posición de la lengua de un glaciar en un año dado o que describen un puerto helado durante un invierno especialmente severo).
- Información *epigráfica* o *arqueológica*, como las inscripciones en estructuras que indican el nivel de determinadas inundaciones históricas o las excavaciones en pueblos abandonados por el cambio climático.

28. Le Roy Ladurie (2004: 462-463), que cita una carta de Mme. de Sévigné a su hija, 24 vii 1675 (un año destacado por los climatólogos como uno de los más fríos de los que se tienen datos); Çelebi (1969-71: 10:508) (debo esta referencia a la amabilidad de Jane Hathaway).
29. Marks (1998: 195), que cita *Da Qing sheng zu (Kangxi) shi lu* para 1717.
30. Le Roy Ladurie (1998: 293, 289 y 5).
31. Véanse análisis especializados de estas categorías en Bradley (1999: 441-470); Pfister, Brázdil y Barriendos (2002: 6-8); Pfister (2005: 31-86), y Brázdil et al. (2005: 363-430).

- Un "archivo natural" proporciona copiosos materiales sobre "tendencias a largo plazo". También aquí hay cuatro tipos de documentación de especial relevancia para el periodo anterior a la disponibilidad de instrumental científico para registrar cambios:[32]
- *Núcleos de hielo*: el análisis de depósitos anuales, captados mediante perforaciones profundas en casquetes de hielo y glaciares por todo el mundo, para obtener indicios de los niveles cambiantes de emisiones volcánicas, precipitaciones, temperatura del aire y composición atmosférica.
- *Glaciología*: el estudio del avance y el retroceso en alternancia de los glaciares, junto con el análisis de los detritos sedimentarios dejados.
- *Palinología*: el estudio de los cambios en el polen y las esporas depositadas en los lagos, pantanos y estuarios, el cual refleja la vegetación natural en el momento en que el polen quedó depositado.
- *Dendrocronología*: la medición del tamaño variable de los anillos de crecimiento formados por los árboles durante cada temporada. Un anillo grueso corresponde a un año próspero, mientras que un anillo estrecho corresponde a un año de escasez.

La combinación de ambos "archivos" ha permitido ya a los climatólogos reconstruir mapas meteorológicos detallados para la Europa occidental, mensuales hasta 1659 y por estación hasta 1500.[33] La revista *Climatic Change* dedicó hace poco un número especial al tiempo en Europa durante el siglo XVI, el cual fue publicado después en forma de libro[34], mientras que los artículos en el I*nternational Journal of Climatology* han ofrecido una reconstrucción detallada tanto del clima europeo entre 1675 y 1715 como de todo el clima global para algunas décadas de la Edad Moderna.[35]

Por desgracia, todavía no se ha elaborado un estudio del clima global para mediados del siglo XVII, aunque los dos archivos climáticos revelan que la década de 1640 presenció algunas de las condiciones meteorológicas más extremas durantes los últimos seis siglos. Así, en 1641 Escandinavia experimentó el año más frío jamás documentado, mientras que los colonos de Nueva Inglaterra sufrieron el segundo invierno más frío del siglo.[36] Una reconstrucción de las temperaturas anuales desde 1370 en el norte y en el este de China indica que el momento de mayor frío fue a mediados del siglo XVII.[37] [Ilustración 4] Los años entre 1640 y 1644 vieron también la mayor sequía del siglo XVII en el oeste de los Estados Unidos que, combinada con temperaturas excepcionalmente bajas, produjo una atrofia significativa en el crecimiento de las plantas.[38] En el hemisferio

32. Para un tratamiento magistral de estas y otras categorías en la reconstrucción de la historia climática, véase Bradley (1999).
33. Luterbacher, Dietrich, Xoplaki, Grosjean y Wanner (2004: 1499-1503).
34. Pfister, Brázdil y Glaser (1999).
35. Wanner et al. (1995: 167-175); Luterbacher et al. (2000: 1049-66), y Briffa y Osborn (2002: 2227-28). Este último artículo reconstruye "las temperaturas medias anuales desde todas las regiones terrestres al Norte de 20N" y, aunque la década de 1640 no destaca dentro del "filtro suavizado de cincuenta años" en él indicado, lo hace ciertamente en la "serie temporal no suavizada" proporcionada por el fichero de datos adjunto. Agradezco a John Brooke que ha compartido conmigo esta información. Véanse también los estudios reunidos en Frenzel, Pfister y Gläser (1994).
36. Fritts (1991: 125-126 y 139-149); Bradley y Jones (1992: 83 y figura 14.4); Takehiko (1992: 6-9).
37. Mizuo (2001: 35), Arakawa (1956: 222-226) (sólo los años 1699 y 1802 presenciaron también capas de nieve en noviembre).
38. Stahle et al., "Southern and Midwestern USA climate reconstructions. International tree-ring data bank" (NOAA/NGDC Paleoclimatology Program), #94-024; Reid, (1997: 211-217); Arakawa (1969: 222) y Ts'ui-Jung, Lee, Reher, Saito y Feng (2000: 47-49) (por A. R. Reid).

norte en su conjunto 1641 fue el tercer verano más frío documentado en los últimos seis siglos, 1643 el décimo y 1642 es vigésimo octavo: tres inviernos excepcionales seguidos.[39] El promedio de temperaturas por todo el planeta estuvo al menos un grado Celsius por debajo de las de hoy, y mucho más por debajo en el hemisferio norte (lugar donde vivía la mayoría de la humanidad y escenario de la mayoría de las rebeliones del siglo XVII), lo que ha llevado tanto a historiadores como a climatólogos a hablar del periodo como de "la Pequeña Era Glacial."[40]

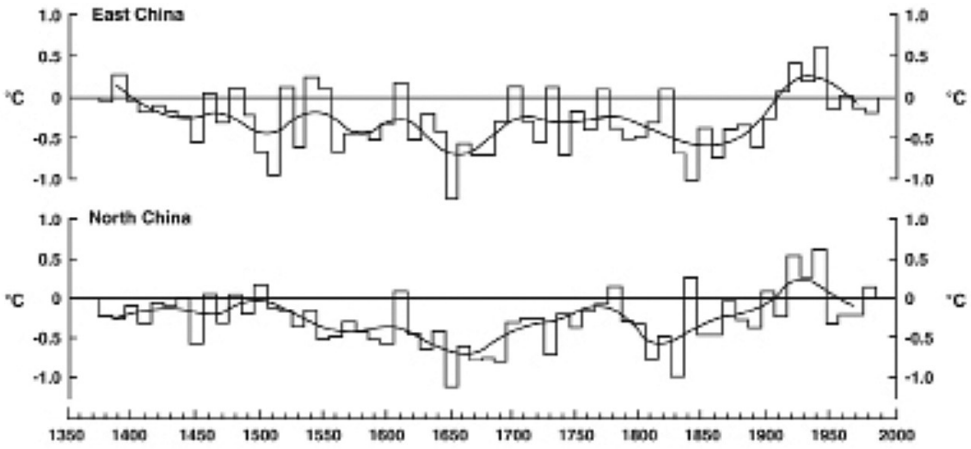


Ilustración 4: Anomalías de la temperatura anual en China, 1370-1800. Tanto en la China de este (arriba: Shanghai y las provincias Jiangsu, Jiangxi, Anhui y Zhejiang) como en la septentrional (abajo: Beijing y las provincias de Hebei, Henan, Shandong y Shanxi), las desviaciones de temperatura anual en promedios de diez años respecto a los niveles de 1880-1979 indican las décadas de 1640 y 1650 como las más frías de todo el periodo con gran diferencia. Ambas vieron también la mayor frecuencia de frialdades desacostumbradas [Basado en Bradley, *Paleoclimatology*, 461]

***

Así pues, la decadencia de España y la Crisis General coincidieron con una anomalía de gran envergadura en la historia climática del mundo, pero ¿qué causó tal anoma-

39. Atwell (2001: 63). Para las temperaturas aproximadas, véase Moberg *et al*. (2005) y la base de datos adjunta.

40. Shindell et al. (2001: 2149-2152), argumentan que el enfriamiento solar reduce las temperaturas en las latitudes septentrionales entre cinco y diez veces más que en el ecuador (agradezco a Martha Peach que llamara mi atención sobre esta publicación). Ruddiman (2003: 261-93), argumenta que las capas de nieve y los hielos marinos "amplifican los cambios de temperatura media globar por un factor de entre dos y tres" (p. 285). Para una discusión reciente de los parámetros de la Pequeña Era Glacial, véanse Brázdil et al. (2005), Matthews y Briffa (2005). Aunque la década de 1640 sufrió varios episodios de clima extremo (1619-20, 1627, 1630-31, 1640-42, 1647-49, 1657-58, 1660-61, 1664-65, 1675), este artículo se centra por motivos de espacio en sólo uno: 1640-42.

lía? Las causas residen en dos fenómenos naturales que comenzaron a mediados del siglo XVII y persistieron hasta principios del siglo XVIII, cuando el clima global cambió otra vez y se hizo más benigno. Primero, la actividad solar alcanzó su nivel más bajo en dos milenios. Menos manchas solares (esas partes oscuras y menos calientes en la superficie del sol rodeadas por erupciones o "llamaradas" que hacen brillar el sol con mayor intensidad de la habitual). Mientras que en la actualidad más de 100.000 manchas aparecen y desaparecen durante un periodo de sesenta años, el total de las seis últimas décadas del siglo XVII apenas llegó a 100.[41] Otras observaciones de astrónomos contemporáneos confirman una reducción llamativa de la energía solar. La aurora boreal (las "luces del norte" causadas cuando partículas cargadas procedentes del sol interactúan con el campo magnético terrestre) fue rara durante dos generaciones después de 1640, tanto que cuando Edmund Halley, el astrónomo real de Inglaterra, vio una aurora boreal en 1716 escribió un estudio científico describiendo el fenómeno porque era la primera vez que había contemplado una en casi medio siglo de observaciones. La energía solar parece haber disminuido, una condición normalmente asociada con temperaturas de superficie reducidas y acontecimientos climáticos extremos sobre la Tierra.[42]

Simultáneamente, los contemporáneos notaron con regularidad una segunda aberración: "velos de polvo" en los cielos del hemisferio norte hacían parecer el sol más pálido o más rojo de lo habitual. Durante los primeros seis meses de 1651, un tendero barcelonés lamentaba que "entre nuestras desgracias, pienso que la mayor fue el sol no brillara ni una sola vez … y si salía estaba pálido o amarillo, o demasiado rojo, lo cual daba mucho miedo".[43] Miles de kilómetros al este, los astrónomos reales de Corea informaban repetidamente a mediados del siglo XVII que "los cielos por todas partes están oscurecidos y grises, como si algún tipo de polvo hubiera caído"[44]

Tanto el polvo como los cielos enrojecidos eran consecuencia de una serie de grandes erupciones volcánicas, cada una de las cuales arrojaba dióxido de sulfuro a la estratosfera donde desviaba parte de la radiación solar de vuelta al espacio, reduciendo así significativamente las temperaturas en todas las áreas de la tierra bajo las nubes de polvo. En particular, hubo doce erupciones volcánicas de gran magnitud entre 1638 y 1644 (al parecer, un hito sin precedentes) y todas ellas ocurrieron cerca del ecuador, de modo que sus velos de polvo redujeron la energía solar recibida por las áreas del planeta más densamente pobladas.[45]

41. Spörer (1887); Maunder (1922). Las reconstrucciones de Luterbacher, (2000: 1050) indican una disminución excepcional de actividad solar en la segunda mitad del siglo XVII.
42. Eddy (1957: 268). Mukerjee (1939), indica que "cuando las cifras de manchas solares relativas están por debajo de 15, ocurre un periodo de sequía" en la India central porque el monzón se debilita entre un 25 y un 40 por ciento.
43. *A journal of the plague year. The diary of the Barcelona tanner Miquel Parets 1651*, ed. James S. Amelang (Oxford: Oxford University Press, 1991), 100, de la crónica de Andrés de la Vega.
44. Atwell (2001: 41); Tae-Jin (1998: 205-206 y 217).
45. Análisis recientes han demostrado que al menos tres de las erupciones de 1640-41 fueron ricas en sulfuro. Véanse los datos y su consideración en Atwell (2001: 32-36 y 63-65).

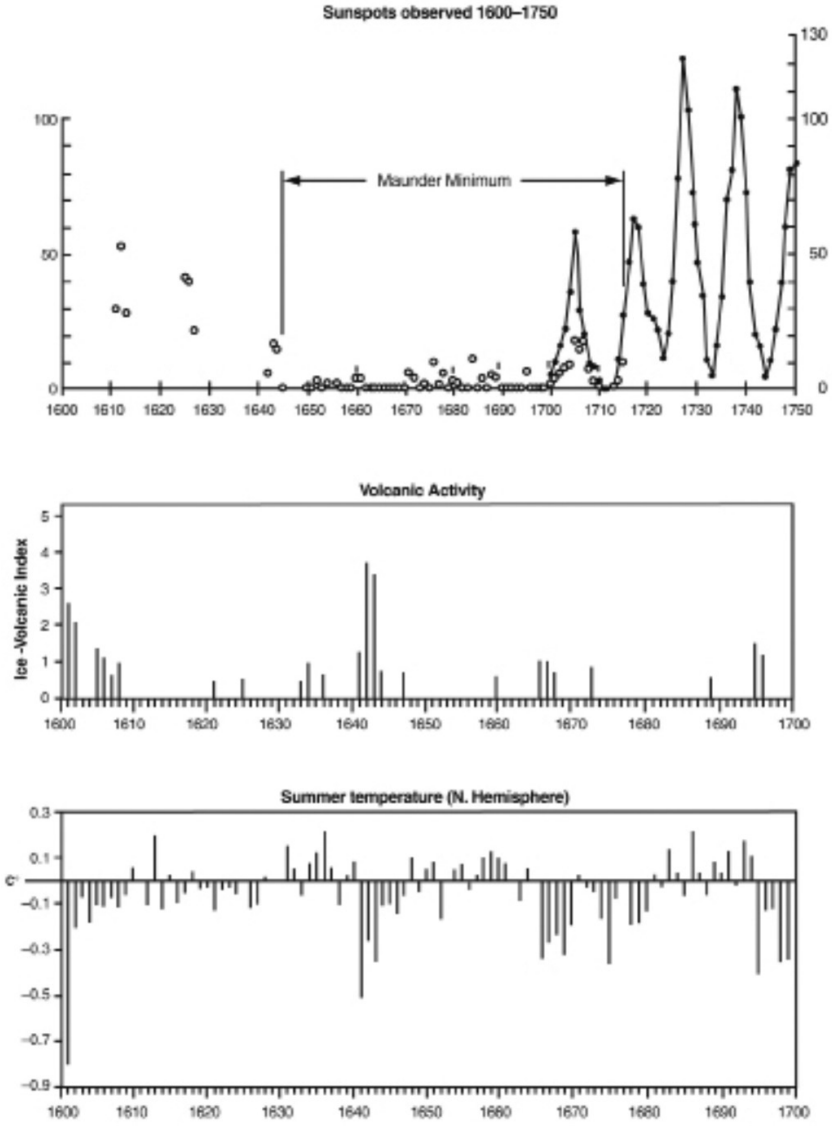


Ilustración 5: Ciclos de manchas solares, anomalías volcánicas y variaciones de temperaturas estivales en 1600-1700. El número de manchas solares observado y registrado por astrónomos europeos (arriba) muestra el llamado mínimo de Maunder entre 1643 y 1715, durante el cual aparecieron menos manchas solares en sesenta años de las que aparecen actualmente en uno solo. Las mediciones de depósitos volcánicos en el casquete polar (el "Índice Volcánico Polar") revelan un nivel máximo en la década de 1640. Ambos fenómenos muestras una correlación sorprendente con temperaturas estivales mínimas en el hemisferio boreal. [Fuentes: Eddy, "The 'Maunder Minimum,'" 290, figura 11-6, y Atwell, "Volcanism," figuras C5 and E3.]

***

¿Cómo pueden los historiadores relacionar exactamente los duros inviernos y los veranos frescos, las sequías e las inundaciones de la década de 1640 (por no mencionar el mínimo de manchas solares y el máximo de erupciones volcánicas) con los casos particulares de hundimiento de estados tales como las revueltas de Cataluña, Portugal, Sicilia, Nápoles y otros territorios contra Felipe IV? No se pueden pintar blancos de diana alrededor de los dardos y argumentar que, dado que las aberraciones climáticas parecen el único factor capaz de causar levantamientos simultáneos por todo el mundo, tienen que ser necesariamente esas aberraciones, por tanto, las causantes de los trastornos.

En varios casos, sin embargo, los archivos climáticos humanos y naturales ahora disponibles muestran con precisión cómo anomalías extremas del tiempo desataron o exacerbaron fatalmente disturbios políticos de gran envergadura. El vínculo directo entre clima y catástrofe resalta con gran claridad en las numerosas revueltas contra Felipe IV en la década de 1640. En palabras de don Francisco Manuel de Melo acerca de los movimientos de Cataluña, en "el natural aprieto a que nos reduce la miseria humana, casi no hay acción que nos evite"[46] .

Los acontecimientos que describió tuvieron lugar en una atmósfera que se había puesto tensa por el extremadamente mal tiempo. La cosecha de 1639 había sido escasa y a principios de 1640 el temporal en el Mediterráneo inundó gran parte de Barcelona; a continuación, no hubo lluvia en el hinterland catalán durante varias semanas hasta que la sequía amenazó con que se perdiera la cosecha. Esto obligó a los campesinos a deshacerse de las tropas antes de que consumieran sus escasas reservas de alimentos. El 20 de mayo, al sur de Barcelona, un grupo de campesinos atacó a un regimiento acuartelado entre ellos y lo persiguió hasta las puertas de la ciudad, donde entraron la noche siguiente para abrir la cárcel y liberar al Diputat don Francesc de Tamarit, que había sido hecho prisionero. Los disturbios se extendieron rápidamente hasta que para el 7 de junio de 1640, la Fiesta del Corpus, casi 50 municipios en 19 comarcas del principado resonaban a los gritos de "*Visca la Terra*! *Muira lo mal govern*! *Muiran los traidors*!", a medida que los habitantes atacaban a los soldados alojados en su área y saqueaban las propiedades de los funcionarios reales y los vecinos leales que les habían ayudado a imponer las duras medidas decretadas por Madrid.[47] Aun cuando algo de lluvia a finales de mayo salvó la cosecha, todo el mundo temía lo que pudiera ocurrir en Barcelona, uno de los pocos lugares todavía en paz, durante la fiesta del Corpus Christi el 7 de junio de 1640: el día del año para la feria en que se contrataba a los *segadors*, muchos de ellos desesperados porque la pobre cosecha causada por la sequía les dejaba sin trabajo. El virrey Santa Coloma recibió muchas advertencias de los peligros a que se enfrentaba, incluida ésta de una beata llamada Paula:

> Esta muger estava en opinión de virtuosa, por algunas singulares de vida, diziendo se havia passado sin alimento seis días, 40 sin excrementos, con que creció su estimación y verificado el aviso que dio al virrey..., que havía de morir el día de Corpus.

Cuarenta días sin excrementos, naturalmente, esclarecían las cosas: una partida de segadores, inflamada por "el natural aprieto a que nos reduce la miseria humana", dio

46. F. Manuel de Melo, *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña* (Lisboa, 1645; Madrid, ed. 1912), 22. Sobre el empeoramiento de las condiciones económicas, véase Betrán (1996: 98).
47. Véase el sorprendente mapa en Simón i Tarrés (1981: 145) y la fuente en p. 146 n. 87.

muerte al virrey en el "Corpus de Sang" y comenzó así una guerra civil que había de durar 19 años.[48]

Pero el clima (o la Beata Paula) no puede explicarlo todo: no podemos volvernos "deterministas climáticos". Tres factores más, todos ellos relacionados con las acciones humanas, contribuyeron a dar forma a la Crisis General en la Monarquía Hispánica y en otras partes: la contingencia, la imitación y la intransigencia.

Permanezcamos en Cataluña. La mejor ilustración del papel crucial desempeñado por la contingencia es una decisión militar tomada por el gobierno central que, aun sin estar relacionada con el clima o la rebelión, provocó el colapso de la autoridad real. Felipe IV solía mantener en Barcelona una gran escuadra de galeras, tanto para defender la capital (que carecía de una ciudadela y un presidio) como para atacar por mar y, en caso de emergencia, mantener el orden público. En tiempo de guerra, sin embargo, la tentación de desplegar los recursos navales en otros teatros de operaciones podía resultar irresistible. El 6 de junio de 1640 el comandante de las galeras de Barcelona "ejecutó una horden [de Madrid] a que havía replicado muchas veces de ir con su esquadra a Cartagena... dejando el virrey sin modo para embarcarse si los aprietos de tierra le obligasen a ello."[49] Al día siguiente, el "Corpus de Sang", el virrey intentó salvarse de los segadores huyendo a la Atarazana, pero, al no encontrar tropas que le defendieran ni galeras que lo rescataran, fue asesinado cuando trataba de escapar por la playa. "Mientras esto pasava por la Atarazana", un testigo ocular indicó que "la gente y segadors huía por Barcelona con tal furia, gritería y ruido, que parecía acavara el mundo o que era teatro del Juicio Universal esta ciudad". Es fácil imaginar un "juicio" muy diferente en el Corpus si Santa Coloma hubiera conservado las galeras tan sólo un día más.[50]

La revuelta de los catalanes ejemplifica también el importante papel de la imitación en el estallido de una rebelión. Como uno de los ministros más experimentados de Felipe IV observó en 1647 tras oír noticias de la revuelta de Palermo (pero antes de saber que Nápoles había seguido su ejemplo): "En la monarquía que consta de muchos reinos, y muy separados, el primero que se levanta va a gran riesgo, porque le pueden oprimir fácilmente los demás; pero el segundo tiene mucho menos peligro, y de ahí adelante cualquiera puede atreverse sin miedo."[51] Sin duda pasaban por su cabeza los acontecimientos de 1640 cuando a los "movimientos de Cataluña siguieron la rebelión de Portugal, un pánico en las Indias (la declaración de independencia en Brasil y el arresto del virrey de México, cuñado de João IV, el nuevo rey de Portugal),[52] la traición de dos de los principales nobles de Andalucía (Ayamonte y Medina Sidonia)[53] y el arresto y encarcelamiento del virrey de

48. BNM Ms 2371/21, borrador de una historia del año 1640 por Jerónimo de Mascarenhas. Tanto él como el juez Rubí (*Cròniques de la Guerra dels Segadors*, ed. Simon i Tarrés (Barcelona: Curial, 2003), 264-265) recogen muchas predicciones de que "el día del Corpus havía de suceder un gran caso".
49. Simon i Tarrés, Cròniques, 265, "Relación del Lebantamiento" del juez Ramón de Rubí.
50. Miquel Parets, *De los muchos sucesos dignos de memoria que han ocurrido en Barcelona y otros lugares de Cataluña*, I (Madrid, 1888), 173.
51. *CODOIN.*, LXXXIII, 313, conde de Peñaranda, jefe de las negociaciones en Münster, al marqués de Caracena, gobernador de Milán, 27 de junio de 1647, después de conocer los disturbios en las villas de Andalucía y que "Sicilia ha estado para perderse, como me avisa el marqués de los Vélez en carta de 27 del pasado", el día antes de que comenzara la rebelión.
52. Schwartz (1992).
53. Domínguez Ortiz (1969: 113-153).

Aragón bajo sospecha de traición.[54] Pero también fue profeta. El 4 de junio de 1647 llegó a Nápoles la sensacional noticia de los tumultos en Palermo y por calles y mercados los napolitanos inmediatamente empezaron a preguntarse unos a otros:

> "¿Cómo? ¿Somos menos que Palermo? ¿No son nuestras gentes... si se unen, más formidables y belicosas? ¿No tenemos muchos más motivos, al arrastrar mayor carga y opresión? Adelante, a las armas: el tiempo es oro."

También comenzaron a lanzar "mordaces y amargos improperios" que "incitaban a la gente a provocar una revolución como en Palermo". Durante el tumulto, un amigo del virrey notaba que entre los insurgentes "mezcláronse algunos Palermitanos…"[55]

Por último, la intransigencia a menudo provocaba y prolongaba la tensión entre gobernantes y gobernados. Felipe IV proporciona un ejemplo heroico. Cuando en 1629 sus ejércitos fracasaron tanto en Italia como en los Países Bajos y algunos de sus valientes consejeros sugerían hacer las paces quizá con al menos uno de los enemigos de España, el rey respondió en tono superior:

> Ninguna de estas perdidas que he tenido y voy teniendo me han afligido ni desconsolado, porque Dios Nuestro Señor me ha dado un corazón en que caven muchos travajos y malos succesos sin ahogarse ni fatigarse. Lo que me ha afligido y desconsolado mucho es pensar que, pues con todas estas prevenciones que tengo hechas quando pudiera esperar buenos sucesos, veo que son malos, y que se deshace todo el travajo.[56]

Todas las guerras debían continuar, cada compromiso tenía que cumplirse. Tres décadas después, Felipe IV desplegaba la misma retórica fatalista. Así, en 1656, ya en guerra contra Francia y contra los portugueses, cuando la república británica le declaró las hostilidades, el rey reconoció que "el riesgo es evidente y el aprieto el mayor en que esta Monarquía se ha visto, particularmente hallándonos sin medios para resistir aún en solo una parte tan gran borrasca; mirad, Sor María, ¡qué será para tantas!". Pero, como siempre, en vez de hacer planes urgentes para la paz, Felipe declaró: "Tengo firme esperanza en Nuestro Señor que, si no se lo desmerecemos con nuestras culpas, nos ha de librar de tan gran borrasca, sin permitir que estos reinos tan católicos sean ultrajados de infieles".[57]

***

54. Elliott (1991: 615-616); Solano Camón (1987: 51-61), y Sanabre (1956: 647), Nochera al *Diputat* Quintana, 18 de abril de 1641.
55. F. Palermo, *Narrazioni e documenti sulla storia del Regno di Napoli dall"anno 1522 al 1667* (Florence, 1846: Archivio storico italiano, IX), 346-7, Medici al Gran Duque, 4 y 18 de junio de 1647; Howell, *An exact history of the late revolutions in Naples and of their monstruous successes not to be paralleled by any antient or modern history* (2.ª ed., Londres, 1664: versión inglesa de A. Giraffi, *Le revolutioni di Napoli*), 4-8; BNM, Ms. 2662/4-5, "Relación del tumulto" escrita por un amigo de Arcos, 19 de julio de 1647.
56. AHN *Estado libro* 857/180-4, "Papel que escribió Su Magestad" [septiembre de 1629].
57. *Cartas de Sor María de Jesús de Ágreda*, ed. Carlos Seco Serrano, 2 vols. (Madrid: Real Academia Española, 1958), 2:42 y 48, Felipe IV a Sor María, 11 de enero y 19 de marzo de 1656. Sobre el "progresivo fatalismo" que "parece haberse impuesto en la clase dirigente española durante las décadas iniciales del siglo XVII", véase Elliott (1990: cap VI).

A pesar de la importancia de estos y otros factores contingentes, ninguna explicación convincente de la "decadencia de España" o de la "Crisis General" puede ignorar ya el impacto de las condiciones climáticas excepcionales predominantes. Recientemente, la abundancia de datos en los "archivos" humanos y naturales ha animado a Emmanuel Le Roy Ladurie a escribir la *Historia humana y comparada del clima* que había abandonado en 1967 ante la falta de información. El primer tomo, aparecido en 2005, proclamaba que

> La historia del clima, que ha hecho progresos considerables desde la publicación de nuestra Historia del clima desde el año mil, ya ha alcanzado una completa legitimidad... Han pasado los días en que los historiadores de moda despreciaban la nueva disciplina con insultos tales como "pseudociencia". Ha pasado el tiempo de tales pullas irreverentes, y este libro procura proporcionar una historia humana del clima, que trata el impacto de las fluctuaciones climáticas y meteorológicas sobre las sociedades, sobre todo a través del prisma de las hambrunas.[58]
>
> "*Le PAG*" ["petit âge glaciaire": Pequeña Era Glacial] forma ahora la columna vertebral del último libro de Le Roy Ladurie, con especial atención dedicada a lo que llama "le Hyper-*PAG*" de mediados del siglo XVII. Llega a incluir un capítulo entero sobre "L'énigme de la Fronde" que reexamina las conexiones entre anomalías climáticas y trastornos políticos en Francia e Inglaterra entre 1648 y 1650, precisamente el vínculo que descartaba en 1967 como "completamente absurdo".

Con todo, el *cachet* dado a la historia climática por Le Roy Ladurie, quizá el historiador vivo más importante del mundo, ha causado poca impresión hasta el momento en Norteamérica. En julio de 2008, sólo 50 bibliotecas de los Estados Unidos pueden presumir de un ejemplar del primer tomo y exclusivamente una tiene un ejemplar del segundo (publicado en septiembre de 2006, con las tablas y gráficos a que se refiere el primero). Ni amazon.com ni Barnesandnoble.com tenían a la venta ejemplares (aunque el primero ofrece más de cien libros de Le Roy Ladurie y el segundo casi treinta). Ninguna revista norteamericana ha reseñado la obra todavía.

¿Acaso refleja esta indiferencia tan sólo la renuencia entre los profesores universitarios norteamericanos a enfrentarse a libros voluminosos escritos en lenguas extranjeras? ¿O acaso es señal de una resistencia residual a admitir que el clima puede ejercer una influencia decisiva sobre la historia humana? Después de todo, el "rechazo" es la reacción humana más común a la catástrofe medioambiental: sabemos perfectamente que han ocurrido catástrofes climáticas con frecuencia en el pasado y que continuarán sucediendo en el futuro, pero nos persuadimos de que no van a ocurrir ahora, o al menos no a nosotros.[59]

---

58. Le Roy Ladurie (2004: 7-8). El primer volumen, *Canicules et glaciers XIIIe-XVIIIe siècles*, apareció en enero de 2005 (740 páginas), y el segundo, Disettes et révolutions (1740-1860) en septiembre de 2006 (611 páginas). Nótese, sin embargo, que *Histoire humaine* no ofrece ninguna historia del clima a escala global. Su autor raramente se aleja de su campo de elección, Francia y sus vecinos: las 740 páginas del primer volumen sólo contienen una veintena de referencias a Italia, una docena a España y apenas otras tantas a Asia, América y África juntas.

59. Véanse los esmerados argumentos de Fortey (2004). Diamond (2005) utiliza ejemplos del pasado para mostrar cómo una variedad de catástrofes medioambientales puede acabar con comunidades humanas indi-

Durante los últimos cuarenta años, la sequía, la desecación y la desertificación cada vez peores del África ecuatorial han causado emigraciones masivas, hambrunas y guerras parecidas a las de mediados del siglo XVII y, como en el caso de aquellas catástrofes anteriores, ante la ausencia de una firme intervención exterior, la situación continuará deteriorándose hasta que la mortandad produzca un nuevo equilibrio entre la oferta y la demanda de agua y alimentos en cada sociedad. Sin embargo, no hacemos nada.

En Occidente, incluso fenómenos climáticos extremos aislados como la ola de calor europea de 2003 (que se cobró las vidas de al menos 35.000 personas) y el huracán Katrina (que arrasó o dejó inhabitables 300.000 hogares en el sureste de los Estados Unidos), encontraron a los gobiernos más ricos y poderosos de la historia de la humanidad completamente desprevenidos e incapaces de actuar a tiempo de manera apropiada. Y aun así, se trató de desastres locales: ¿cómo harían frente esos mismos gobiernos –cómo haríamos frente nosotros mismos– a una catástrofe global como la de la década de 1640?

Sólo tenemos dos modos de prepararnos para cambios de clima catastróficos en la actualidad y en el futuro y ninguno de ellos es preciso ni enteramente fiable: o bien hacemos avanzar la "cinta de la historia" y tratamos de predecir lo que pudiera ocurrir a partir de las tendencias actuales, o bien "rebobinamos" la grabación y procuramos aprender de las catástrofes globales del pasado. Aunque muchos expertos (la mayoría climatólogos, sociólogos y politólogos) han ensayado lo primero, pocos han intentado sistemáticamente lo último, quizá porque sólo un cataclismo global anterior, el de mediados del siglo XVII, ha dejado suficiente documentación para un estudio histórico detallado.[60] El aprovechamiento de los archivos humanos y naturales sobre el clima recientemente disponibles para reabrir los debates sobre la Crisis General y sobre la decadencia de España no sólo arroja nueva luz sobre un viejo problema, sino que también ofrece una rara oportunidad para los historiadores interesados en dialogar con estudiosos de otras disciplinas preocupados por el porvenir de nuestro planeta. El estudio de los mecanismos causales y las estrategias ante el desastre no impedirá, como es de suponer, el inicio de más catástrofes climáticas en el siglo XXI. Pero si los historiadores pueden identificar los factores estructurales, políticos, económicos e ideológicos en cada sociedad afectada, por todo el mundo, que frustraron (o facilitaron) una respuesta apropiada durante la Crisis General, y considerar cómo las consecuencias pudieron haber sido diferentes, podríamos aprender algunas lecciones valiosas para enfrentarnos al futuro cambio climático. Si no, tendremos que explicar a nuestros hijos (en caso de que nosotros y ellos sobrevivamos) por qué, cuando sabíamos tanto, hicimos tan poco.

Traducido por Marta Balcells

---

viduales, pero no examina el impacto de una única catástrofe sobre el mundo entero. Véanse pp. 434-6 sobre el "rechazo".

60. Nordås y Gleditsch (2007) critican el fracaso de la Comisión Intergubernamental sobre Cambio Climático a la hora de emprender un análisis sistemático de la evidencia histórica que indica cómo éste actúa como "un multiplicador de la amenaza de inestabilidad en algunas de las regiones más volátiles del planeta" (p. 628, donde se cita un documento de 2007, *National security and the threat of climate change. Report from a panel of retired senior US military officers*). Su artículo introduce un número especial de la revista, el cual contiene cinco artículos sobre el tema. Agradezco a Sharmistha Bachi-Sen, de la Universidad de Buffalo, su amabilidad al proporcionarme esta referencia.

Bibliografía

Álvarez Santaló, L. C. (1983): "La población de Sevilla de las series parroquiales, siglos XVI-XIX", en *Actas del II coloquio: historia de Andalucía* (Córdoba, 1983), 1-19.

Antony, P. y Christmann, H., eds. (1970): *Johan Valentin Andreä: ein schwäbisher Pfarrer im dreissigjährigen krieg*, Hildesheim: Georg Olms.

Arakawa, H., (1969): ed., *Climates of northern and eastern Asia* ¡Amsterdam: Elsevier, World Survey of Climatology, VIII.

— (1956): "Dates of the first or earliet snow covering for Tokyo since 1632", *Quaterly Journal of the Royal Meteorological Society* 82, 222-226.

Atwell, William S. (2001): "Volcanism and short-term climatic change in East Asian and World History, c. 1200-1699," *Journal of World History* 12, 29-98.

Bacon, Francis (1625): *The essayes or counsels, ciuill and morall, of Francis Lo. Verulam*. Londres.

Beatty, Hilary (1979): *Land and lineage in China: a study of T'ung-ch'eng county, Anhwei, in the Ming and Ch'ing dynasties*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bercé, Yves-Marie (1974): *Histoire des Croquants: étude des soulèvements populaires au XVIIe siècle dans le sud-ouest de la France*, 2 vols. Ginebra: Droz.

— Yves-Marie (1974): *Histoire des Croquants: étude des soulèvements populaires au XVIIe siècle dans le sud-ouest de la France*, 2 vols. Ginebra: Droz, 2:682.

Betrán, J. L. (1996): *La peste en la Barcelona de los Austrias*, Lérida: Milenio, 98.

Bisaccione, Majolino (1655): *Historia delle guerre civili di questi ultimi tempi, cioê di Inghilterra, Catalogna, Portogallo, Palermo, Napoli, Fermo, Moldavia, Polonia, Svizzera, Francia, Turco*, 4.ª ed., "ricorretta et in molte parti accresciuta," Venice.

Bix, Herbert P. (1986): *Peasant protest in Japan*, 1590-1884, New Haven: Yale University Press.

Bradley, Raymond S. (1999): *Paleoclimatology. Reconstructing Climates of the Quaternary*, 2.ª ed. San Diego: Academic Press.

—, S. y Jones, Philip D. (1992): *Climatic since A.D. 1500*. Londres: Routledge.

Brázdil, Rudolf et al. (2005): "Historical Climatology in Europe: the state of the art," *Climatic change 70*, 388-396.

—, Rudolf et al., (2005): "Historical climatology in Europe – the state of the art", *Climatic Change* 70 , 363-430.

Brecke, Peter (1999): "Violent Conflicts 1400 A.D. to the Present in Different Regions of the World" (Ponencia, Peace Science Society International Conference, Ann Arbor, Michigan.

Briffa, R.; Keith y Osborn, Timothy J. (2002): "Blowing hot and cold," *Science* 295/5563 (22 iii), 2227-28.

Brook, Timothy (1998): *The confusions of pleasure commerce and culture in Ming China,* Berkeley: University of California Press.

Çelebi, Evliyā (1969-71): *Seyahatname*, 15 vols., Estambul: Zuhuri Danisman Yayinevi.

Diamond, Jared (2005): *Collapse: how Societies Choose to Fail or Succeed*, New York: Viking.

Dipper, Christof (1991): *Deutsche Geschichte*, *1648-1789*, Frankfurt: Suhrkamp.

Doglio, M. L. (1967): ed., *Lettere di Fulvio Testi*, III, Bari: Laterza e Figli.
Domínguez Ortiz, A. (1963): *La sociedad española en el siglo XVII*, I Madrid, CSIC.
— (1969): "La conspiración del duque de Medina Sidonia y el marqués de Ayamonte", en *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona: Ariel, 113-153.
— (1989): "La población de Sevilla a mediados del siglo XVII", *Archivo hispalense,* LXXII, 3-13
Eddy, John A. (1997): "The 'Maunder Minimum'. Sunspots and climate in the reign of Louis XIV", en Parker y Smith, *The General Crisis of the Seventeenth Century*, 268.
Elliott, J. H. (1990): *España y su mundo, 1500-1700*, Madrid: Taurus.
— (1991): *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona: Crítica.
Elvin, Mark (1993-94): "The man who saw dragons: Science and Styles of Thinking in Xie Zhaozhe's Fivefold Miscellany," *The Journal of the Oriental Society of Australia 25-26*, 34.
Evliyā Çelebi, *Seyahatname* [*Libro de viajes*], 15 vols. (Estambul: Zuhuri Danışman Yayınevi, 1969-71), 10:508.
Fortey, Richard A. (2004): *Earth: an intimate history,* Nueva York: Knopf.
Franz, Günther (1978): *Der dreissigjährige Krieg und das deustsche Volk*, 4th ed. Stuttgart: Gustav Fischer (1st ed, Jena: 1940).
Frenzel, Burkhart; Pfister. Christian y Gläser, Birgit (1994): *High Resolution Spatio-Temporal Reconstructions from Direct Meteorological Observations and Proxy Data. Methods and Results.* Stuttgart: Gustav Fischer Verlag.
Fritts, Harold C. (1991): *Reconstructing large-scale climatic patterns by tree-ring data*, Tucson: University of Arizona Press.
Hobbes, T. (1998): *On the citizen*. *De cive, 1641,* ed. y trad. inglesa de R. Tuck y M. Silverthorne. Cambridge: Cambridge University Press.
Jacquart, Jean (1960): "La Fronde des Princes dans la région parisienne et ses consequences matérielles', *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* 7, 257-290.
Keith, Matthew E. (2006): "The Logistics of Power: Tokugawa Response to the Shimabara Rebellion and Power Projection in seventeenth-century century Japan", OSU, tesis doctoral.
Larquié, C. (1978): "Les soulèvements populaires en Espagne au milieu du XVIIe siècle", *Revue d'histoire diplomatique*, XCII, 37-39.
Le Roy Ladurie, Emanuel (2004): *Historie humaine et comparée du climat. I. Canicules et glaciers (XIIIe-XVIIIe siècle)*, París: Fayard.
— (1988): *Times of feast, times of famine: a history of climate since the year 1000* (ed. rev., Nueva York: Farrar, Straus and Giroux; edición francesa original París: Flammarion, 1967).
Levy, Jack S. (1983): *War in the modern great power system*, 1495–1975. Lexington: University of Kentucky Press.
Luterbacher, Jürg; Dietrich, Daniel ; Xoplaki, Elena; Grosjean Martin y Wanner, Heinz (2004): "European Seasonal and Annual Temperature Variability, Trends, and Extremes since 1500," *Science* 303/ 5663, 1499-1503.
— et al., (2000): "Monthly mean pressure reconstruction for the late Maunder Minimum period (AD 1675-1715)," I*nternational Journal of Climatology 20,* 1049-66.

Marks, Robert B. (1998): *Tigers, rice, silk and silt. Environment and economy in late imperial South China*. Cambridge: Cambridge University Press.
Matthews, John A.y Briffa, Keith R. (2005): "The 'Little Ice Age': Re-evaluation of an evolving concept," *Geografiska Annaler* 87 A, 17-36.
Maunder, E. W. (1922): "The prolonged sunspot minimum, 1645-1715," *Journal of the British Astronomical Association* 32, 140-145.
Mizuo, Ono, ed. (2001): *Enomoto Yazaemon Oboegaki*. Tokyo.
Moberg, A. *et al*., (2005): "Highly variable Northern Hemisphere temperature reconstructed from low- and high-resolution proxy data", *Nature* 333/7026, 613-617 (y la base de datos adjunta).
Moosvi, Shireen (1997): "Science and superstition under Akbar and Jahangir: The Observation of Astronomical Phenomena," en *Akbar and his India*, ed. Irfan Habib. Delhi: Oxford University Press, 115.
Mortimer, Geoff (2002): *Eye-witness accounts of the Thirty Years War*. Londres: Palgrave. 77-78.
Mukerjee, R. K. (1939): "Agricultural cycles and sunspots," *Indian journal of sunspots*, 10.2, 259-299.
Nordas, Ragnhild y Gleditshc, Nils Peter (2007): "Climate change and conflict", *Political Geography* 26, 627-638.
Parsons, John B. (1970): *The peasant rebellions of the late Ming dynasty* Tucson: University of Arizona Press, 86-87.
Pfister, Christian (2005): "Weeping in the snow. The second period of Little Ice Age-type impacts, 1570-1630", en *Kulturelle Konsequenzer der "Kleinen Eiszeit"* ed. Wolfgang Behringer, Hartman Lehmann y Christian Pfister, Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 31-86.
—; Brázdil, Rudolf y Barriendos, Mariano (2002): "Reconstructing Past Climate and Natural Disasters in Europe Using Documentary Evidence", *Pages News* 10/3, 6-8
—; Brázdil, Rudolf y Rüdiger Glaser (1999): *Climatic Variability in Sixeenth-Century Europe and its Social Dimension*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
Pillorget, René (1975): *Les mouvements insurrectionnels de Provence entre 1596 et 1715*, París: Pédone.
Ping-ti Ho (1967): *Studies in the Population History of China*, ed. revisada. Cambridge: Harvard University Press.
Roth, Gertraude (1979): "The Manchu-Chinese relationship, 1618-1636," en *From Ming to Ch'ing. Conquest, region, and continuity in seventeenth-century China*, ed. Jonathan D. Spence y Jack E. Wills. New Haven: Yale University Press, 7-8.
Ruddiman, William F. (2003): "The anthropogenic greenhouse era began thousands of years ago," *Climatic change 61*, 261-93.
Sanabre, J. (1956): *La acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa (1640-1659)*, Barcelona: Real Academia de Buenas Letras.
Schwartz, S. B. (1992): "Panic in the Indies: the Portuguese threat to the Spanish empire", en W. Thomas y B. de Groof, ed., *Rebelión y resistencia en el mundo hispánico del siglo XVII*, Lovaina: Leuven University Press, 205-225.

Scott, J. (1972): ed., *Love and protest. Chinese poems from the sixth century AD to the seventeenth century AD*. Londres: Rapp. and Whiting.

Shindell, D. T. et al., (2001): "Solar forcing of regional climate change during the Maunder Minimum," *Science* 294, 2149-2152.

Simón i Tarrés, Antonio (1981): "Catalunya en el siglo XVII. La revuelta campesina y popular de 1640", *Estudi general I. Col.legi Universitari de Girona 1*.

Solano Camón, E. (1987): *Poder monárquico y estado pactista (1626-52):* l*os aragoneses ante la Unión de Armas*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Spörer, F. W. G. (1887): "Über die Periodicität der Sonnenflecken seit dem Jahre 1618," *Vierteljahrschrift der astronomischen Gesellschaft* 22, parte 4, 323-9.

Stahle, David W et al. (1997): "Southern and Midwestern USA climate reconstructions. International tree-ring data bank" (NOAA/NGDC Paleoclimatology Program), #94-024.

Reid A.R. (1997): "The crisis of the seventeenth century in southeast Asia", en Geoffrey Parker y Lesley M. Smith, *The General Crisis of the Seventeenth Century*, 2.ª ed., Londres: Routledge, 211-217.

Tae-Jin, Yi (1998)"Meteor fallings and other natural phenomena between 1500-1750, as recorded in the annals of the Choson dynasty (Korea)," *Celestial mechanics and dynamical astronomy 69,* 205-206 y 217.

Takehiko, Mikami (1992): *Proceedings of the International Symposium of the Little Ice Age Climate*. Tokyo: Tokyo Metropolitan University, 6-9.

Telford, Ted A. (1995): "Fertility and population growth in the lineages of Tongcheng County, 1520-1661", en *Chinese historical microdemography*, ed. Stevan Harrell. Berkeley: University of California Press, 48-93.

Theibault, John (1997): "The Demography of the Thirty Years War Revisited: Günther Franz and his Critics", *German History* 15, 1-21.

Tong, James W. (1991): "Disorder under heaven", en *Collective violence in the Ming dynasty*, Stanford: Stanford University Press, 47-49.

Ts'ui-Jung; Lee, J.; Reher, D. S.; Saito, O. y Feng W. (2000): *Asian Population History.* Oxford: Oxford University Press.

Van Nouhuys, Tabitta (1998): *The age of two-faced Janus. The comets of 1577 and 1618 and the decline of the Aristotelian world view in the Netherlands*. Leiden: Brill.

Wakeman, Frederic C. (1985): *The Great Enterprise. The Manchu Reconstruction of Imperial Order in 17th-century China.* Berkeley: University of California Press.

Wanner, Heinz et al., (1995): "Wintertime European circulation patterns during the late Maunder Minimum cooling period (1675-1704)", *Theoretical and Applied Climatology 51*, 167-175.

POESÍA

Juan de Castelví y Coloma, miembro desconocido del Parnaso español (fines del siglo XVII)

Alain Bègue
FoReLL, Université de Poitiers

Para Jesús Rodríguez Velasco

A pesar de su importancia en el panorama literario y cultural de la época conocida como el "*tiempo de los novatores*" (1675-1725), la poesía ha sido, hasta la actualidad, casi totalmente desatendida en virtud de prejuicios seculares. A lo que responde, en consecuencia, un ya lugar común de las Historias de la literatura española: aludir a la poesía del periodo no es otra cosa que hablar de decadencia, de degeneración y de agotamiento, floreciendo los adjetivos de "ultrabarroco" o de "posbarroco". Calificativos, todos ellos, reveladores de la mirada retrospectiva de quienes los emplean pero que traducen, no obstante, la dificultad de aprehender la escritura polifacética del momento.

De tal modo que no pocos poetas de este periodo bisagra permanecen sepultados bajo el peso del olvido, a pesar de que algunos gozaron de gran fama y estimación por parte de sus contemporáneos. Así, como indicamos, a la altura de los Argensolas, de un Góngora o de un Quevedo llegó en su día a situarse a José Pérez de Montoro (Bègue, 2009: 105-106). Y es que, sea cual sea el valor que se les quiera hoy atribuir a estos poetas, no se puede olvidar la importancia funcional que tienen sus producciones en la definición y la estabilización de los géneros. Del mismo modo, en una historia de la literatura española que pretenda ofrecer los aspectos más diversos y variados del discurso poético, con el fin de comprenderlo, tampoco podemos silenciar sus voces.

En este sentido, nos proponemos presentar los primeros resultados de una investigación realizada sobre un joven y desconocido autor de finales del siglo XVII, Juan de Castelví y Coloma, a partir de un único manuscrito poético que, por el momento, parece haber llegado hasta nuestros días[1].

1. El presente trabajo se desarrolla, además, en el marco de una investigación de mayor aliento cuyo objetivo es ofrecer, bajo el título de *Un Parnaso olvidado: la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo*

Descripción del manuscrito de la Bancroft Library

En la Bancroft Library de la Universidad de California en Berkeley se conserva un manuscrito poético procedente de la importante colección de Carlos José Gutiérrez de los Ríos y Sarmiento, duque de Fernán Núñez (1779-1822), catalogado bajo la signatura BANC MS UCB 143 v. 17, y del que se aportan los datos siguientes: *Poesias varías* : ms., [Spain]: de D[o]n Juan de Castelor y Coloma. [169-?] /<169u>.

El códice, de un tamaño de 23 x 16 cm, presenta muy buen estado de conservación. Consta de 38 folios: un primer folio en blanco seguido de 37 folios con numeración arábiga de la época en la esquina superior derecha. Los folios manuscritos van numerados del 1 al 35 y, entre el 33 y el 34 han sido intercalados dos folios impresos, ambos numerados como folio 34. La encuadernación es del siglo XIX, en cuero marrón sobre cartón, con filetes dorados en el lomo y un tejuelo rojo con el siguiente rótulo: «Castelui y Coloma Poesias». Todo el códice ha sido escrito por una misma mano del siglo XVII en letra humanista de clara lectura con escasas abreviaturas, que destaca por la clara separación entre las palabras, siendo muy poco habituales los signos de puntuación (paréntesis, dos puntos, signo de interrogación final y coma). Las numerosas correcciones, añadiduras e incluso las menos frecuente reelaboraciones textuales, el uso de la primera persona del singular en numerosos títulos, la inserción posterior de la versión impresa de un poema entre los folios de la versión manuscrita de la misma composición, vienen a defender que se trata de una copia autógrafa.

Transmite el volumen un poemario de treinta y nueve composiciones, de las cuales treinta y una, que son obra de Castelví y Coloma, están numeradas en el margen izquierdo, frente a cada primer verso. El poema que lleva el número 3 consta en realidad de cinco poemitas —cinco motes— diferentes. A estas composiciones se añaden otros tres poemas que, si bien sabemos que no salieron de la pluma de nuestro autor, sí fueron copiados por él, figurando en el volumen por la correspondencia que presentan con algunos de sus textos, entre los poemas 9 y 10, 16 y 17, y como poema final del códice, justo antes de un texto latino conclusivo. Cabría añadir, por fin, la inserción posterior, entre los versos 36 y 37 de un romance heroico, ubicados al final del folio 33v y al inicio del folio 34r respectivamente, de una suelta impresa del mismo romance entrecortado; una suelta constituida a su vez de un folio impreso en sus dos caras y de un folio en blanco.

La portada de este manuscrito poético intenta emular la forma externa de la de un impreso, imitando los usuales modelos arquitectónicos de inspiración clásica. Así, se recrea a mano un frontispicio que ofrece, en primer plano centrado, una cartucho redondo rodeado de un friso y de elementos vegetales en el que se lee el título de la compilación: «POESÍ | as, | VARIAS | de | Dn Juan de Castelví y Coloma». Por encima de este elemento central, que abarca casi todo el folio, se dibuja una filacteria con un texto latino fundado en un famoso verso ovidiano del *Ars amandi*: «Sedibus aetheriis spiritus ille venit[2] Ovide

(1643-1746), una historia de la poesía española escrita a lo largo del periodo ubicado entre dos grandes movimientos artísticos y dos siglos; investigación que se sitúa en la prolongación de nuestros trabajos doctorales, dedicados, entre 1998 y 2004, a la vida y obra de José Pérez de Montoro (Xàtiva, 1627-Cádiz, 1694), y de investigaciones posdoctorales.

2. Ovidio, *Ars amandi*, III, 550: «son las moradas etéreas las que nos envían nuestra inspiración».

in Sibyla», precisando el origen divino de la inspiración. Figura además, en un segundo plano, y enmarcando el elemento principal, un arco, elevado sobre dos columnas simétricas, de bases y capiteles cuadrados, en un equilabrado juego de perspectiva. Las columnas se erigen sobre un suelo en damero, que dota de profundidad a la composición. Así, pues, el cuidado con que la portada de la compilación manuscrita fue ilustrada nos da indicios más bien de una voluntad de difusión manuscrita.

Cerraremos esta descripción bibliográfica con un intento de datación aproximativa del manuscrito. Las composiones de Castelví parecen haber sido escritas en las últimas décadas sino en la última década del siglo XVII, a la luz de los títulos de algunos de los poemas circunstanciales: *A la muerte de la reyna madre Nra Sra Doña Mariana de Austria (q esta en gloria)*, muerte acaecida en 1696 o *A la desgraciada perdida de el navio Sn Franco en Puerto Mahon*, título de una composición que narra los estragos causados por una tormenta en 1693. Otro título — *A la toma del Casal*— alude a la toma, en 1695, de la ciudad italiana de Casal por parte de la coalición formada, entre otras naciones, por España y el Imperio contra Luis XIV, ciudad que el duque de Saboya había tenido sitiada todo el invierno con un cuerpo de seis mil españoles y otros seis mil alemanes, y que restituyó al duque de Mantua.

El autor

Nuestro autor no figura en los diversos catálogos biográficos y bibliográficos o bases de datos usuales que hemos podido consultar hasta la fecha. De ahí que nos veamos abocados a, en principio, acudir a las indicaciones ofrecidas por el propio Juan de Castelví y Coloma u otros datos que se pueden extraer del manuscrito.

De esta manera, como indican unos versos laudatorios dedicados al autor —llamado para la ocasión «Discreto cisne del sagrado Turia» (f. 8v, v. 33)—, parece que Castelví y Coloma tuvo su cuna en la capital del reino de Valencia. Y tenemos, además, constancia de la existencia de un Juan de Castelví y Coloma que vivió entre 1673 y 1754 —habiendo contraído matrimonio en 1702—, que fue conde de Cervellón, marqués de Villatorcas y caballero de la orden del toisón de oro. De ser el autor de las composiciones compiladas en nuestro manuscrito el marqués de Villatorcas, se trataría, pues, de los textos poéticos de un joven aristócrata de entre 20 y 25 años de edad.

Por otra parte, siguiendo el título de una de las composiciones de nuestro poeta —*Aviendo su Magestad (que Dios guarde) hecho merced a mi tio Don Joseph Coloma de una plaça en la Audiencia de Valencia me descuydé de escribirle la enorabuena y después enmendando el error le escriví este romance*—, su tío habría sido un tal Joseph Coloma, quien habría ocupado un cargo en la audiencia de Valencia. Este último dato nos conduce, no sin cierta precaución, hasta un José Coloma, ayudante eclesiástico del gobierno de Valencia (Mas i Usó, 1999: 530), miembro de la academia valenciana del Alcázar[3], y

3. En la academia valenciana del Alcázar, José Coloma tuvo que explicar los cánones en la sesión del 11 de agosto de 1685. En esta academia, bajo los auspicios del conde de la Alcudia, tuvieron numerosas discusiones científicas: se explican, entre otros temas, la esfera, la perspectiva, la arquitectura militar, los cánones, la magia, la filosofía moral, la jurisprudencia civil, el fenómeno de los meteoros, la humanidad.

que fue asimismo uno de los autores de los *Funebres elogios a la memoria de D. Pedro Calderon de la Barca escritos por algunos apasionados suyos del Alcaçar ; a instancia de Don Ioseph de Castelvi y Alagon, marques de Villatòrcas... que es quien saca à luz estos papeles* (Valencia, Francisco Mestre, 1681, p. 27).

Bien es cierto que hubo otro José Coloma, José de Castelví Coloma Alagón y Borja, marqués de Villatorcas, caballero natural de la ciudad de Valencia, que fue menino del rey Carlos II, castellano del castillo de Orihuela, *portant-veces* de General Gobernador de Valencia y su Reino, antes de ser nombrado virrey y capitán general de las islas y reino de Mallorca —donde se mantuvo más de nueve años— y miembro del Consejo de Aragón. Ahora bien, según la dedicatoria de José Agramunt en su *Flor y Fruto del mas sagrado rosal* (publicada en 1694), dirigida a «Iuan de Castelví y Coloma Alagón y Borja, futuro succesor de Portanivezes de General Gobernador de la Ciudad y Reyno de Valencia»[4], José de Castelví Coloma Alagón y Borja habría sido, más bien, el padre de nuestro joven autor. Así parece manifestarlo el título de una letra sacra titulada en nuestro manuscrito: *Haciendo mi padre una fiesta (de las que se celebraron en Mallorca) a santa María de Cervellón en la solemnidad de su canonizacion hice para que se cantaran estas coplas*. El amor que este José de Castelví Coloma tenía a las letras le llevó a intervenir en las academias literarias de su tiempo —como la mencionada academia del Alcázar, de la que fue presidente— y a formar una biblioteca personal de más de siete mil volúmenes en varios idiomas y de temática variada. Fue asimismo autor, entre otros libros, de unas *Poesías varias a diferentes asuntos*, de un *Tratado de las comedias, assi antiguas como modernas ; de su origen, diferencias, progressos, y reglas entre diferentes Naciones ; editor de los Funebres elogios a la memoria de D. Pedro Calderon de la Barca*…. Murió en Madrid el día 7 de marzo de 1722 (Ximeno, 1747-1749, t. 2: 190b-192a).

Aproximación literaria

Con un número de 20 ocurrencias, las composiciones amorosas son las más numerosas en el manuscrito de Juan de Castelví y Coloma. Como en la poesía contemporánea a la suya, predominan los textos que reflejan el desarrollo de una casuística amorosa, las más veces fundada en la trivialidad y la cotidianeidad: *Disputose un dia, quién sentirá menos una adversa fortuna: el que siempre había sido desdichado, o el que en algún tiempo había sido dichoso; Glosa un galan enamorado de un retrato esta copla; Al tiempo que Cintia esparcía su dorado cabello al aire para peinarse, empezó un hijo suyo a llorar y fue preciso que (dejando tendido el pelo sobre su hermoso pecho) le diera a mamar; A un retrato de*

4. Agramunt, *Flor y Fruto del mas sagrado rosal. Divídese en tres partes. En la primera se ponen las flores y rosas del SS. Rosario, con las meditaciones de sus divinos misterios. En la segunda se ponen los frutos de las grandes indlugencias que gozan sus cofrades, confirmadas por la Santidad de Inocencio XI en su bula de 31 de Iulio 1679, con notas a cada capítulo. En la tercera se ponen algunas questiones morales, y curiosas, para cabal inteligencia de esta obra. Que dedica al muy ilustre Sr. Don Iuan de Castelví y Coloma Alagón y Borja, futuro succesor de Portanivezes de General Gobernador de la Ciudad y Reyno de Valencia. Fr. Joseph Agramunt de la orden de predicadores, catedrático de lengua santa en la Universidad de Mallorca,* Mallorca, Miguel Capó, 1694.

Cintia; Diciendo lo que no es, pretende con amante explicar a Cintia lo que es la ausencia en este romance; Saliose Cintia a pasear al campo (con otras amigas suyas) y en su breve ausencia hice este romance; A una dama que, por saludar a su galán, tropezó y le estorvaron los brazos dél peligrosa caída [*sic*], etc.

De la misma manera, su tratamiento sigue siendo el mismo que en la poesía de la primera mitad del siglo: el amor cortés, con la inaccesibilidad de la amada; su desdén y la consiguiente muerte en vida del amante; el amor neoplatónico, o lo que queda de él, con la divina belleza de la amada; el lenguaje petrarquista con los elementos propios de la *descriptio puellae*, las antítesis diversas, etc.; y, por supuesto, las damas siguen siendo Cintias, Cloris y Filis:

¿Qué hará Cintia (preguntaba
a mi loco pensamiento),
hoy que por dar vida al campo
le da la muerte a mi pecho?
¿Qué ha de hacer?, me respondía,
sino es deponer el serio,
grave desdén, si es que cabe
deponga el desdén lo bello.
Comunicará a una amiga
locos, atrevidos, necios
pensamientos que se atreven
sin atreverse a su cielo.
Mecerá el céfiro blando
su rubio, dorado pelo,
cadenas q*ue* del amor
fueron votos en el templo.
(f. 13r, vv. 1-16)

No obstante, y aunque heredero de la tradición anterior, se observa ya, en este fragmento, y más aún en el que sigue, ciertos cambios en la escritura del joven poeta. Si en los versos anteriores aflora, dentro de un corsé temático y de una indudable pesadez estilística debida a un abuso de paralelismos (vv. 3-4), poliadjetivaciones (vv. 6-7, 10) o derivaciones etimológicas («deponer», «deponga» (vv. 6 y 8); «atrevidos», «se atreven», «atreverse» (vv. 10-12)), cierto sensualismo, cierta dulzura (vv. 13-14), los que siguen evidencian igualmente un cambio en la actitud hacia la amada, ahora más positiva:

Para dar a entender, Filis hermosa,
de q*ue* no eres divina te *h*as valido
de saludarme y el ardid *h*a sido
ocasión de otra seña peligrosa.
Lo q*ue* Fortuna en mí se vio dichosa,
Fili, en ti desgraciada se ha advertido;
lo que despeñó en ti se ha presumido,
en mí se ha visto exaltación gloriosa.
Pues quando te vi, Fili, q*ue* en tan sumo

peligro estavas, te detuve ansioso
y Atlante fue mi braço de tu vida;
y más diestro q*ue* el Sol ya me presumo,
pues si él detiene un carro presuroso,
yo a todo un sol libré de una caída.
(ff. 26v-27r, vv. 1-19)

También los dos únicos poemas burlescos presentes en la compilación tienen que ver con la poesía amorosa. Mientras el segundo poema burlesco se apoya en el personaje literario cómico de Marica, en el primer caso se trata de la presentación degradada de una dama en términos escatológicos, como muestra de un hastío consumado por los códigos amorosos heredados, tal como pueden expresarlo otros autores del momento como José Pérez de Montoro o Damián Cornejo:

A una dama que se purgó por tener mal de ojos.
Soneto
Dízenme, Cintia hermosa, te has purgado
porq*ue* estaban tus ojos mal contigo,
¿cómo estarán, ¡ay cielos!, bien conmigo
si aun sus flechas a ti no *h*an perdonado?
Como tus ojos se han acostumbrado
a tratar a qualquiera de enemigo,
aun a ti no *h*an querido por amigo
y por costumbre a ti te *h*an maltratado.
Quizá habrá sido porq*ue* tú no vieras
lo q*ue* ellos, sólo con mirar cegaban
y piadosa el remedio proveyeras
Mas ya es tiempo (si acaso es q*ue* se acaban
los rigores) de q*ue* los absolvieras
pues q*ue* purgan tan bien lo que pecaban.
(ff. 15r-v, vv. 1-14)

Por su parte, las dos composiciones fúnebres de Juan de Castelví y Coloma que integran el manuscrito respetan una construcción y estructura clásica. Así sucede, por ejemplo, en la obra escrita con motivo de la muerte de doña Josefa de Cardona, dama de la reina Mariana de Neoburgo, ofrece, tras una invocación inicial, un primer movimiento correspondiente a la *laudatio funebris*[5], que declina la belleza en vida de la difunta, y sus cualidades excepcionales en función de su estatuto social mediante una estructuración anafórica, y un segundo movimiento en el que el poeta arremete contra la crueldad e injusticia de la celosa Parca o de la envidiosa Venus. Ahora bien, donde nuestro autor sí presenta cierta originalidad es en la conclusión del texto poético cuando el yo poético se dirige, en un tropo comunicacional, a las mujeres para advertirles de la ineluctabilidad de la muerte:

5. La *laudatio funebris* era considerada como parte singular del arte oratoria, una peculiar aplicación del elogio y de la vituperación, el equivalente póstumo de la poesía epidíctica o incluso una categoría inferior del discurso epidíctico (Curtius, 1955: 123).

> No fue por esto, no, si no es que el Cielo
> quiso dar a entender *h*oy a los hombres
> que si *h*asta no exceptaron sus piedades,
> ninguna espere ya las excepciones.
> (f. 2v, vv. 49-52)

Como ya hemos podido apreciar, uno los rasgos distintivos de la breve obra de Juan de Castelví y Coloma que ha llegado hasta nosotros es el carácter fuertemente circunstancial de sus poemas. Algunos títulos dan cuenta de cómo en ciertas ocasiones su escritura adopta un carácter epistolar: *Habiendo visto el antecedente romance estuve dudando si respondería a él porque temía haberme de poner segunda vez a la censura de tan elevado ingenio, pero después me convenció el que debía hacerlo el lograr que corrigiera mis yerros y el mostrarme en lo que pudiera agradecido y, así, hice este romance*.

Y es que el conjunto de la obra conocida de Castelví y Coloma revela, como ya hemos tenido ocasión de comprobar en la de algunos de sus contemporáneos (Bègue, 2008 b), una irrupción de la cotidianeidad y una delicada atención a lo prosaico que manifiesta la conformación de una original poética de la llaneza, propia del momento.

Otra característica no sólo de la escritura de Castelví y Coloma sino también de los poetas de su tiempo es el uso casi sistemático de la agudeza incompleja. En efecto, la segunda mitad del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII vieron desarrollarse el uso mecánico y sistemático de la agudeza. Las estrofas, muchas veces coplas de romance, quintillas o redondillas, sufren el yugo de la agudeza y concluyen por lo general en un concepto. Esta aproximación sistemática acarreó, a nuestro parecer, una disposición sintáctica de los diferentes términos fundados principalmente en las figuras retóricas de construcción.

En su segundo discurso, Baltasar Gracián indicaba cómo la agudeza podía ser asimilada a un adorno que, así como la «simetría arquitectónica griega o romana», confería a la escritura toda su solidez y su belleza de espíritu:

> No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato. ¿Que symmetría, en griega o en romana arquitectura, así lisonjea la vista, como el artificio primoroso suspende la inteligencia[6].

Por ser utilizado de manera abusiva y sistemática, este «delicado artificio» que es la agudeza, con la que tenía que concluir cada composición o cada estrofa, acabó por adoptar en la mayoría de los casos una configuración análoga a la comparación hecha por Gracián. Ya constatamos en otros trabajos cierta adaptación métrica y sintáctica de la materia poética al imperativo de brevedad y de conclusión de la agudeza. Esta adaptación se tradujo por un recurso más que frecuente a las figuras retóricas de construcción (Bègue, 2008 b).

6. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 54.

Entre las numerosas figuras de construcción sobre las que descansa la agudeza, predominan las figuras de simetría. Esta figura retórica fundada en un paralelismo apoyado de grupos sintácticos las más veces yuxtapuestos, en la reutilización de un mismo molde sintáctico, puede dar lugar a una correspondencia exacta o a una correspondencia parcial e imperfecta entre dos versos. Dicha correspondencia suele aparecer en los dos últimos versos de una estrofa, como vemos en los siguientes versos de Castelví y Coloma:

> Hermoso niño, q*ue* con tanto anelo
> libas el dulce nectar bullicioso,
> ya puniendo la mano cuydadoso,
> ya puniendo los ojos en su cielo
> (f. 6r, vv. 1-4)

O

> Bellisima Deydad, que con primores
> de uno y otro pinzel iluminada,
> ya te acredita muerta lo pintada,
> ya te asiguran viva los rigores.
> (ff. 6v-7r, vv. 1-4)

Como acabamos de ver, el paralelismo sirve también —y será así en la mayoría de los casos— para subrayar una antítesis:

> Tú, cisne de Mançanares,
> bien que más eres que cysne,
> pues él quando canta muere,
> mas tú quando cantas vives;
> (ff. 9r-v, vv. 9-12)

O

> tú, a cuyo nombre inmortal
> veneraciones le rinden
> desde donde nace el Ganges
> asta donde muere el Tigris;
> (f. 9v, vv. 21-24)

En repetidas ocasiones, el paralelismo aparece de manera parcial. La correspondencia se establece entonces entre dos sintagmas que se encuentran en posición conclusiva de sus versos respectivos. El autor puede así decidir oponer únicamente dos términos:

> ellos son algo azules lo primero,
> y son algo traviesos lo postrero.
> (f. 25r, vv. 125-126)

O

¿Por q*ué* tanto rigor contra un rendido,
mísero, pobre leño desdichado,
a los soplos de el agua maltratado,
y a las ondas de el ayre sumergido?
(f. 7v, vv. 5-8)

El paralelismo puede también subrayar una relación de causa y efecto, como en los versos siguientes:

Y por reyna de las flores
se corona, por q*uie*n hoy
se ve q*ue* llegó a ser fruto
quando *h*abía de ser flor.
(f. 11r, vv. 9-12)

En los que siguen, el paralelismo imperfecto final pone de realce una agudeza por ponderación:

Pero no tengo gana
q*ue* no son tus megillas tan señoras
para q*ue* yo las juzgue emperadoras.
(f. 24v, vv. 104-106)

Las posibilidades proporcionadas por las figuras de paralelismo son múltiples. Y éstas son tanto más importantes cuanto que sirven, casi siempre, para destacar alguna agudeza.

El quiasmo resulta ser, como las figuras de paralelismo, un marco sintáctico adecuado para acoger la agudeza:

La humildad quiere por trono,
y quando más se humille,
en vez de encontrar con tierra,
con todo un Cielo encontró.
(ff. 11r-v, vv. 21-24)

Pudiendo darse, incluso, un doble quiasmo entremezclado:

La púrpura y grana dexa,
porq*ue* en lo cándido *h*alló
mejor manto a su decoro,
gala a su lustre mejor.
(f. 11r, vv. 13-16)

Además del quiasmo, la organización estructural y sintáctica del concepto descansa a veces en la correlación de términos que pertenecen a una misma estrofa breve. La correlación desarrolla generalmente una agudeza por ponderación:

La aplaudirán por deydad
agua, ayre, tierra, fuego,
con las luzes, con las ondas,
con las flores, con los ecos.
(f. 14r, vv. 45-48)

El estrecho vínculo que existe entre las figuras de construcción y la agudeza se debe, a nuestro parecer, en la importancia superlativa concedida al concepto en la segunda mitad del siglo XVII, y, por consiguiente, a su sistematización, debida entre otras razones a la expresión oral y al carácter público de la poesía a lo largo del período que nos interesa (Bègue, 2006).

Por supuesto, la impronta de los poetas mayores anteriores es todavía perceptible en su escritura. Es el caso, por ejemplo, de don Luis de Góngora, bien mediante el uso de las figuras adversativas-aditivas harto desarrolladas por el genial cordobés:

No A, sino es B:

No con acorde y con templado plectro,
no con alegres y conformes vozes,
si no es con plectro destemplado y ronco,
si no es con vozes triste y discordes.
(f. 1r, vv. 5-8)

A no, sí B:

.....
que en el templo de Amor se vio adorada
de la esperanza no, sí de atenciones.
(f. 1r, vv. 11-12)

Bien mediante una intertextualidad o metatextualidad, a través de la referencia directa al poeta andaluz:

ellas son (ay! que alguien se me enoja)
o púrpura nevada, o nieve roja,
ello ya no hay remedio
si no es buscar el medio
de pedirle yo a Góngora postrado
el que quiera absolverme este pecado
(f. 24v, vv. 107-112)

En cuanto a las formas métricas utilizadas en el manuscrito, éstas se avienen a la evolución de la versificación que destacamos en un estudio reciente (Bègue, 2008 a). De los nueve romances que comprende, uno es endecasílabo (8-8-8-11) y otros dos son romances heroicos. Hay además una décima, una composición en décimas, una glosa, siete motes, una redondilla, unas endechas reales (6-6-6-11), tres letras sacras (una con coplas en romance, dos con romance endecasílabo), un tono humano (con recitativo y arietes), ocho sonetos y una composición en pareados.

Notamos, pues, un claro predominio de las formas poéticas tradicionales y del octosílabo sobre las formas de origen italiano. La escasa representación de las formas que

imponen un esquema métrico y formal bien definido, muchas veces de origen italiano, en beneficio de una amplia utilización del octosílabo y del romance subraya el estado de la escritura poética en una época aún poco conocida que corresponde a las últimas décadas del siglo XVII, una escritura sin duda en búsqueda de otros cauces, de cierta claridad discursiva y que se traduce por un debilitamiento de ciertas formas métricas representantes de una estética barroca compleja sintáctica y lingüísticamente y, por consiguiente, por el uso de formas menos forzadas donde la sintaxis de la frase pueda conjugarse lo más naturalmente con los metros.

Podemos, así, comprobar la notable importancia del romance a través de su vertiente heroica. Según Antonio Alatorre (1977: 381), el primer ejemplo de la variante del romance compuesto íntegramente en verso endecasílabo tiene fecha de 1652. Fue compuesto por Fray Francisco Ballester y publicado en Valencia bajo la denominación de romance heroico en su *Sacro plantel de varias y divinas flores, fértil primavera del supremo jardín y celestial floresta, precioso manantial de fragantes y olorosos ramilletes para recreo espiritual de las almas*. Como señala Alatorre (1977: 383), numerosos romances heroicos «aspiran al *sermo illustris* de la musa épica». De hecho, la longitud de los períodos del endecasílabo permite a la narración alcanzar una dimensión si no épica, por lo menos elevada. Esto se puede comprobar cuando Juan de Castelví utiliza esta forma métrica en dos composiciones, ambas fúnebres, pues la variante endecasilábica del romance, que combina el endecasílabo italiano con una forma tradicional y autóctona, le permite expresarse con gravedad y respetar una narración de estilo grave, al tiempo que conserva una libertad formal.

Por otra parte, la presencia del recitativo, de origen italiano, no es más que un indicio que nos permite corroborar la datación tardía del manuscrito. En la música moderna es, según *Autoridades*, «aquella parte de composición que antecede a la Area. Llámase así porque se canta como cuando se recita». Entre los villancicos conservados actualmente, el primer ejemplo de su introducción en los villancicos españoles es de 1684, que corresponde con un villancico de Reyes escrito por el poeta José Pérez de Montoro para el madrileño convento de las Descalzas Reales (Bègue, 2004: 31).

Así, en las páginas precedentes, hemos tratado de dar a conocer a un joven y desconocido poeta presentando las características temáticas y formales de su escritura anclada en la últimos años del siglo XVII. Porque lejos de perpetuar algunos juicios de la crítica especializada, como los de Sebold (1997: 157), que consideraba éste «un período dominado por detestables poetastros ultrabarrocos, ya pretenciosos, ya prosaicos, como Tafalla Negrete y Pérez de Montoro» preferimos alinearnos con Jesús Pérez Magallón (1997: 132), subrayando la necesidad de estudiar a los autores considerados menores para que alcancemos a «ver la continuidad en la ruptura».

Bibliografía

Bègue, Alain (2004): *Recherches sur la fin du Siècle d'Or espagnol: José Pérez de Montoro (1627-1694)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail. Tesis doctoral inédita.

Bègue, Alain (2006): «Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro», en *Investigaciones recientes*

sobre la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Julián Durán. Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 3 y 4 de mayo de 2004), ed. Alain Bègue, Agnès Delage y Christel Lapisse, Madrid/Toulouse, Casa de Velázquez/Presses Universitaires du Mirail (*Criticón*, 97-98), pp. 153-170.

Bègue, Alain (2008 a): «Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: La práctica versificadora de José Pérez de Montoro», en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or/El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, ed. Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessédjian, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail (Méridiennes), 2008, pp. 185-199.

Bègue, Alain (2008 b): «"Degeneración" y "prosaísmo" 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/Presses Universitaires du Mirail (*Criticón*, 103-104), 2008, pp. 21-38.

Bègue, Alain (2009): «De leyes y poetas: La poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)», en *Paratextos en la Literatura Española (siglos XV-XVII),* ed. Pierre Civil, Michel Moner y María Soledad Arredondo, Madrid, Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez, 111), 2009, pp. 91-107.

Curtius, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios).

Mas i Uso, Pasqual (1999): *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 49), 1999.

Pérez Magallón, Jesús (1997): «El hacerse de un teatro nuevo entre los siglos XVII y XVIII», en *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996*, ed. Jesús Pérez Magallón, Charlottesville, The University of Virginia (Anejos de *Dieciocho*, 1), pp. 131-154.

Sebold, Russell P. (1997): «"Mena y Garcilaso, nuestros amos": Solís y Candamo, líricos neoclásicos», en *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996*, ed. Jesús Pérez-Magallón, Charlottesville, The University of Virginia (Anejos de *Dieciocho*, 1), pp. 155-172.

Ximeno, Vicente (1747-1749): *Escritores del Reyno de Valencia chronologicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la christiana conquista de la misma Ciudad, hasta el de MDCCXLVII. Por Vicente XIMENO, presbitero, Doctor en Sagrada Theologia, Beneficiado en la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia su Patria, y Academico Valenciano. Al Ilustrissimo, y Reverendissimo señor DON ANDRES MAYORAL, arzobispo de dicha Santa Iglesia, del Consejo de su Magestad*, Valencia, José Estevan Dolz (2 tomos).

Lectura(s) de Garcilaso en el S. XVI: El caso del *Soneto V*

Roland Béhar
Casa de Velázquez, Madrid

Tarea ardua, la de proponer para el texto de Garcilaso una lectura que atienda a su sentido originario. Ardua, si uno no quiere leerlo desde la óptica clásica que le impusieron El Brocense y Fernando de Herrera en sus respectivas ediciones comentadas de la obra del toledano (Salamanca, Pedro Lasso, 1574 y Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580). Se trata, pues, de liberarse del esquematismo del *canon* y de leer a Garcilaso desde el horizonte literario de los años 1510-1530. Contextualizar o re-contextualizar la lectura de Garcilaso sólo es posible de dos maneras, complementarias, cuya combinación permite delinear el marco interpretativo de la poesía del príncipe de los poetas españoles.

Por un lado, se pueden rastrear las tradiciones que confluyen en el texto, analizando su práctica de la *imitatio*. Por el otro, se puede interpretar el texto a través del examen de las primeras lecturas del mismo, antes aún de la conversión de Garcilaso en un modelo inmutable, una *auctoritas* digna de la *imitatio*. Estas lecturas históricas tienen que rastrearse a partir de las huellas fragmentarias que se conservan: variantes transmitidas por copias manuscritas del texto, impresos, así como imitaciones que se hicieron entre 1540 y las décadas de 1560 y 70, antes de llegar a las interpretaciones explícitas que se ofrecen en torno a los años 1570 y 80[1].

Se propone aquí este ejercicio partiendo del soneto V (según la tradición editorial):

> Escrito stá en mi alma vuestro gesto,
> y quanto yo escribir de vos desseo
> vos sola lo escrivistes yo lo leo
> tan sólo, que aun de vos me guardo en esto.

1. Para el complejo mundo de esta transmisión, *cf*. el clásico Rodríguez-Moñino (1968).

En esto 'stoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí quanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.
Yo no nascí sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;
quanto tengo confieso yo deveros;
por vos nascí, por vos tengo la vida,
por vos é de morir, y por vos muero[2].

1. Tradición

Se estudiará aquí el *concetto* central del soneto y unos pocos términos relevantes para aprehenderlo[3]. El tópico de la inscripción del recuerdo de la amada en la mente del amante se remonta por lo menos a la escuela poética siciliana del siglo XIV. Así, Giacomo da Lentini formula la parte fundamental del concepto, es decir el retrato interior de la dama:

Meravigliosamente
un amor mi distringe
e mi tene ad ogn'ora.
Com'om che pone mente
in altro exempo pinge
la simile pintura,
cosí, bella, facc'eo,
che 'nfra lo core meo
porto la tua figura[4].

Dante, luego, vuelve a evocar lo que ya es un tópico del *dolce stil novo*. Añade, empero, un elemento, tanto en la *Commedia* (*Purgatorio*, XXIV) como en la *Vita nova*: la voluntad, por parte de la voz poética, de exteriorizar dicho retrato interior. La *Vita nova* anuncia así desde el exordio que proyecta redactar un libro de la memoria, donde la escritura expresa en signos lingüísticos, *significa*, la realidad interior del amor.

No se puede dar por seguro, sin embargo, que Garcilaso haya conocido directamente los textos de estos autores. De Dante quizá conozca sólo la *Commedia*, pero otros modelos, más cercanos, que proceden todos de la misma fuente, le proporcionan ya el *concetto*, tanto a través de la tradición cancioneril castellana como de la petrarquista italiana. Véase el siguiente *incipit* de Boscán:

Gran tiempo ha que Amor me dice: "Escribe,
escribe lo qu'en ti yo tengo escrito
de letra que jamás será borrada[5] …"

2. Para el texto, *cf*. Blecua (1970: 30) y Garcilaso de la Vega (1995: 17).
3. Las líneas que siguen disienten en algunos puntos de de Carrizo Rueda (1987) y, en menor medida, de Brito Díaz (1998).
4. Dronke (1995: 192).
5. Boscán (1999: 210).

Garcilaso adopta la postura de quien recapitula un par de siglos de tradición para mejor cerrarlos y abrir un nuevo capítulo. Es más probable que Garcilaso tenga presente el modelo de Petrarca[6], impregnado de la tradición *stilnovista*, y que hace un uso constante de este motivo[7]. Así en *Canzoniere*, V (v. 2: "*E 'l nome che nel core mi scrisse Amore…*") y *Canzoniere*, CLI (vv. "*Indi mi mostra quel ch'a molti cela, /ch'a parte entro a' begli occhi leggo / quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo*"[8]).

En realidad, son varios los lugares comunes que recoge Garcilaso: 1. la inscripción de la imagen de la amada en el corazón del amante, *stilnovista* y petrarquesca, que muchos petrarquistas recuperarán, como Ausiàs March (LXII, vii, 49: "*M'oppinió es en mon cor escrita…*") o Pietro Bembo (*Rime*, VIII, 7: "*O volto, che mi stai ne l'alma impresso…*"); 2. el texto poético no es, según la imagen de Dante y de Petrarca, sino la transcripción de lo que el Amor o la misma amada le dictan al sujeto[9]; 3. la anáfora en *quanto*, que copia la de Petrarca ("*quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo…*") y que, además de subrayar la deuda poética del sujeto para con la dama, invita, por un efecto de reminiscencia, a asimilar a Garcilaso con Petrarca y a la dama con Laura; 4. la determinación del sujeto por la amada (*Canz*. L: "*Per iscolpirlo imaginando in parte / onde mai né per forza né per arte / mosso sará, fin ch'i' sia dato in preda / a chi tutto diparte!*"[10]); 5. la atribución del mérito de la poesía a la dama (*Canz*. LXXI: "*Io per me son quasi un terreno asciuto, / cólto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto…*"[11]); 6. la dimensión religiosa de la contemplación de la amada.

Con todo, ciertos elementos no se pueden identificar con el modelo petrarquesco o *stilnovista*. La palabra *gesto* (v. 1), por ejemplo, parece derivar directamente no del maestro de Arezzo, sino de Ausiàs March (CXIX: "*De present veig contrasts qu•en mi•s desperten, / car de per si lo toch e l'ull desamen, / e per lo gest de gran desig s'inflamen…*"). Después, se halla en la traducción que Boscán hace del *Cortesano* (Barcelona, Pedro de Monpezat, 1534) –tal vez recordando el soneto de su amigo Garcilaso–: "con una dulzura mujeril en el gesto" (*Cortesano*, III, 4: "*con maniera in ogni suo movimento di dolcezza feminile*"), y "en los ojos y en todo el gesto" (*Cortesano*, IV, 60: "*negli occhi ed in tutto l'aspetto*")[12]. En ambos casos, se trata no tanto del rostro como de la apariencia de la dama en su conjunto. Lo mismo cabe admitir, pues, para el soneto de Garcilaso.

Otro aspecto que no encaja *a priori* con el marco de interpretación petrarquista es el tema de la amada "cortada a la medida" del sujeto y que éste quiere como "hábito del alma misma". Se trata aquí no de una metáfora, como lo pensó Elias L. Rivers[13], sino de un término técnico que designa una realidad fisiológica admitida como tal por la medicina del tiempo de Garcilaso. Ha sido el mérito de Antonio Gargano recordar que el uso de la noción de *hábito* enlaza con la teoría del *spiritus phantasticus*. En este cuerpo de materia sutil interpuesto entre alma intelectiva y cuerpo se plasman las imágenes

6. *Cf*. Heiple (1994: 156-160).
7. *Cf*. Santagata (1990).
8. Para el texto, Petrarca (2004: 26 y 720); *cf*. además Noferi (2001: 114).
9. Este aspecto ha llevado a Prieto (1991: 84-92) a suponer que el soneto V pudiera desempeñar un papel proemial en un hipotético y nunca acabado cancionero garcilasiano.
10. Petrarca (2004: 255).
11. Petrarca (2004: 361).
12. *Cf*. Cabré (1996: 57-59) y Morreale.
13. *Cf*. Garcilaso (1981: 78).

mentales. En él la imagen de la amada informa el alma del amante[14]. Cabe distinguir, sin embargo, entre el recurso que se puede hacer de esta teoría y la posibilidad de aplicar un esquema de lectura en clave neoplatónica, que supondría una ascensión espiritual de la que falta toda huella en el soneto V de Garcilaso[15]. Esta lectura en clave psico-fisiológica parece la más convincente, por darle mayor unidad conceptual al soneto. Petrarquismo y *spiritus phantasticus* no eran, por lo demás, incompatibles: esta teoría psico-fisiológica se usó también para explicar el texto de Petrarca. Ludovico Castelvetro (1505-1571) por ejemplo muestra en su comentario del *Canzoniere* que todo el sistema de intercambios de espíritus que, en el caso de que sea mutuo, lleva a la "transformación de los amantes", puede aplicarse al texto de Petrarca –en este caso al soneto LXXI ("*Quando giunge per gli occhi al cor profundo…*")[16].

Una vez destacado el núcleo semántico del soneto V –su *concetto*–, es de sumo interés considerar la diversidad de lecturas posibles, y hacer de ellas la clave de la comprensión de la novedad de Garcilaso ante los ojos de sus contemporáneos. A ello invitan los fragmentos conservados de las lecturas que se hicieron de Garcilaso hacia mediados del Quinientos.

2. Lecturas

Se puede decir que son cuatro las vías emprendidas por los lectores quinientistas. Todas se corresponden, menos la última, con lo antes descrito: 1. la petrarquista; 2. la cancioneril; 3. la cristiana que, a pesar de transponer Garcilaso a lo divino, es tal vez la que más sensibilidad demuestra respecto a la temática fisiológica antes mencionada; 4. la clasicista, menos fiel pero que acabará triunfando.

La lectura petrarquista es sin duda la que más éxito tiene, por ser la que más hilos sueltos reúne, con la posibilidad, incluso, de reactivar la lectura en clave fisiológica que se aplica al mismo *Canzoniere*. Por fuerza, es también la más difícil de rastrear, porque no deja huellas evidentes mediante variantes, *rifacimenti* o *contrafacta*. Como prueba del éxito de esta lectura en clave petrarquista, es de considerar que, en los cancioneros manuscritos del siglo XVI, el soneto V se codea con otros sonetos que claramente derivan de Petrarca, de Garcilaso, pero también de Boscán o, más a menudo, de Gutierre de Cetina o de Diego Hurtado de Mendoza: así en el rico ms. II/570 de la Biblioteca de Palacio (fol. 228v.) –con otro soneto, contrahecho del mismo–[17]; así, en el ms. esp. 307 de la BNF de París (fol. 61)[18]; así, por fín, aunque deturpado, en contexto portugués, en el *Cancioneiro de Corte e de Magnates* (fol. 206r.)[19].

Se dan también casos de imitación del soneto V en que la referencia a Garcilaso va "contaminando" la petrarquista. Así en el *incipit* de un soneto de Camões, "*Amor que o*

14. *Cf.* Gargano (2007: 95-131); además, Klein (1970a y b).
15. Se disiente aquí de Serés (1996: 188-192).
16. *Cf.* Petrarca (1582: 179); además, Serés (1996).
17. *Cf.* López Vidriero (1994: 233). El soneto contrahecho empieza "Maldito sea de todos vuestro gesto / y quanto escrivir de vos deseo..."
18. *Cf.* Morel-Fatio (1892: 211).
19. *Cf.* Askins (1968: 488).

gesto humano n'alma escreve..."[20], donde combina el ya citado verso de Petrarca "*e 'l nome che nel core mi scrisse Amore*" con el recuerdo del *incipit* de Garcilaso, demostrando así que se percibió nítidamente la filiación petrarquista de Garcilaso. En esta misma línea se situarían, luego, muchos poetas del Siglo de Oro[21].

La segunda lectura –*cancioneril*– se mezcla de modo casi inextricable con la anterior durante los primeros años del petrarquismo castellano. También permiten su rastreo varios indicios, como el que sigue. Se conoce una variante, en el ms. 17689 de la BNE (fols. 77r.-v.) –Alberto Blecua fecha la compilación del manuscrito en 1565 y los poemas antes de 1550[22]–, donde el primer cuarteto se ha modificado así:

> Sellado está en mi alma vuestro jesto
> y en ella vuestro amor sellar deseo,
> pues vos me amastes tanto, según veo,
> que no podré igualaros çierto en esto.

La modificación de *escrito* por *sellado* implica la desaparición del motivo de la escritura-lectura. El principio del libro de la memoria como fuente de la poesía (motivo dantesco) desaparece. Se vuelve al sustrato común del lugar común difundido desde la escuela siciliana del retrato interior.

Tal pérdida no se aceptaría sin el grandísimo peso, en la mente de quien realizó la modificación, de la tradición *cancioneril*, que conoce bien la idea del *sello mental* –basada en la metáfora de la tabla de cera, de raigambre platónica (*Teeteto*, 191c-197b)–. Innumerables los ejemplos de esta imagen[23], por ejemplo la siguiente *Canción* del Vizconde de Altamira (ms. 617 de la Biblioteca de Palacio Real, que incluye también poesías de Garcilaso, fol. 153r.)[24]:

> El primer amor que sella
> en corazón liuertado,
> mal puede ser oluidado.

Se podría aducir una larga serie de ejemplos, y es de notar que el símil goza de gran aprecio en toda la literatura áurea, hasta el siglo XVII[25].

La lectura en clave cristiana es más bien una reescritura, aunque, desde Rafael Lapesa, se considera que el segundo cuarteto está dotado de un "fuerte sabor teologizante", apoyado luego por Audrey Lumsden, que subraya la relación entre los versos 7-8 de Garcilaso y un pasaje de santo Tomás ("*Quod non capis, quod non vides, / animosa firmat Fides, / praeter rerum ordinem.*")[26]. El soneto de Garcilaso –cuya arquitectura descan-

20. Camões (1994: 137): *Amor, que o gesto humano n' alma escreve, / vivas faíscas me mostrou um dia, / donde um puro cristal se derretia / por entre vivas rosas e alva neve....*
21. *Cf.* López Martínez (2003).
22. *Cf.* Blecua (1970: 31).
23. Para algunos, *cf.* Caravaggi-Wunster-Mazzocchi-Toninelli (1986).
24. *Cf.* Labrador-Zorita-Di Franco (1994).
25. *Cf.* Serés (1996: 136-167) y Delft (1994).
26. *Cf.* Lapesa (1985: 62); Lumsden (1952: 148).

sa sobre lo que podría parecer una mera hipérbole sacro-profana *in nuce*– sugiere en cualquier caso la posibilidad de una lectura en clave teológica. De hecho, además de las aplicaciones directas del soneto a un contexto religioso[27], se conocen al menos tres *contrafacta* religiosos del texto[28]:

> a. en el ms. 861 de la BNE (p. 117) –otra copia, en el ms. Biblioteca Nazionale de Florencia Cl. VII, 353 NC/5 (fol. 74r.)[29]–;
> b. en el ms. 3071 del Fundo Geral de la Biblioteca Nacional de Lisboa (sin fol.)[30];
> c. en *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas* (Granada, Rene Rabut, 1575) de Sebastián de Córdoba, quien lee a Garcilaso desde la óptica de la *devotio moderna*[31]:
>
> > Escrito está en mi alma vuestro gesto
> > y quanto yo escreuir de vos desseo,
> > vos, Christo lo escreuis y yo lo leo,
> > assí que solo vos obrays en esto.

La dama se vuelve Cristo, pero el alma sigue moviéndose y sintiendo según el mismo esquema. Los tecnicismos psico-fisiológicos antes mencionados resultan aceptables dentro de un discurso religioso que, por lo menos desde el *De spiritus et anima* del pseudo-Augustín y el *De Unione corporis et spiritus* de Hugo de San Víctor –y, más tarde, Marsilio Ficino–, sí reconoce la posibilidad de un *spiritus phantasticus* que se vuelve entonces el lugar de la epifanía de la Divinidad, es decir: el lugar donde lo divino plasma a lo humano a su imagen y semejanza. El alma cristiana se viste entonces del *hábito* espiritual y halla, en el fondo de si misma, la centella que ya san Agustín, en su *De Trinitate*, designa como la marca de la presencia de lo divino, *escrito*, *sellado* o *impreso* en lo más hondo del hombre hecho a su imagen y semejanza. En cierto modo, esta posibilidad de interpretación puede llegar a concordar con la cancioneril del símil de la cera, por su común fondo platónico. Pero es, precisamente, la interpretación cristiana la que sin duda mejor respeta el sustrato psico-fisiológico del *concetto* del soneto.

La lectura desde el clasicismo, que procura iluminar el soneto desde lugares paralelos latinos y, más aún, griegos, donde, en efecto, el símil de la inscripción de la imagen de la amada en la interioridad del amante existe ya desde la *Antología griega*[32]. Son dos los comentaristas que intentan ennoblecer así a Garcilaso, que se vuelve cada vez más un parangón de clasicismo: en 1580, Fernando de Herrera, y luego Cristóbal de Fonseca, cuyas notas utilizaría Tomás Tamayo de Vargas en sus comentarios (Madrid, Luis Sánchez, 1622).

Dice Herrera, a propósito del símil inicial:

---

27. *Cf.* Rodríguez-Moñino (1969: 190).
28. Para las dos primeras adaptaciones, *cf.* Glaser (1969).
29. *Cf.* Cacho (2001, vol. I: 37), y De Santis (2006: 158); para el ms. BNE 861, cf. Jauralde Pou (1998: 459-472). Escrito esta ab eterno vuestro gesto / con vos las prophecias y el deseo / que en diuersas prophecias siempro leo / cumplidas, que no falta punto en esto. [...]
30. Escripto esta en mi alma por muy çierto / borrarse ya de alli sera impossible / que en vos diuino pan esta inuisible / el mismo eterno Dios por gran conçierto. [...]
31. *Cf.* Martínez López (1998: 31-43).
32. *Cf.* Bergmann (1979: 237-250).

> *Escrito*. [v. 1] Esta voz está puesta en la mesma sinificación que Graphein en la lengua griega, que es *escribir* o *esculpir* o *pintar*. Verbo común al pintor i al poeta[33].

Fonseca, por su parte, comenta el símil aduciendo fuentes clásicas y subrayando explícitamente el efecto estético que deriva de esta filiación (ms. 3888 de la BNE, fol. 134r). Menciona a Píndaro (*Olímpicas*, X, vv. 1-3), a Cicerón (*De natura deorum*, I, 45), a Terencio (*Andria*, I, 5) y a Camões (el soneto antes mencionado). Sitúa así a Garcilaso en la egregia compañía de los grandes maestros de la tradición clásica, tanto griega como portuguesa[34].

Fonseca no comenta lo que sigue del soneto, y no se puede saber qué opinaba del *concetto* que consistía en hacer depender tanto el destino como la misma escritura del sujeto de esta determinación inicial de su alma (a través de la imagen del *hábito*) por la imagen de la amada.

Herrera en cambio sí que comenta la cuestión del *hábito*:

> Es ábito disposición de lo perfeto a lo mejor. Esta disposición, si es conviniente a la naturaleza de la cosa, se dize buena, i si no, mala. En este lugar sinifica *vestido*, i es metáfora[35].

Empieza recordando el sentido escolástico del término (*habitus* como disposición del alma, la *hexis* de la *Ética nicomáquea* de Aristóteles, antes debatida por Platón en su *Teeteto*, y que tuvo tanta fortuna a partir de Santo Tomás). Pero se detiene ahí, ya que quiere moverse dentro de un horizonte exclusivamente clásico. Herrera descarta así la posibilidad de la lectura religiosa del *hábito* y remite al sentido de *hábito* como *vestido*. Esto, de nuevo, le permite pensar con la tradición del *spiritus phantasticus*, lo cual le obliga a evocar –si quiere seguir dentro del mismo horizonte clásico– las disquisiciones de Ficino al respecto, que descansan a su vez sobre la lectura de Sinesio, de Porfirio y de los escritos herméticos. Por razones tanto estéticas como ideológicas, tampoco le conviene a Herrera esta solución.

Sea como fuere, al declarar que *hábito* no es más que una metáfora, Herrera desvincula a Garcilaso del mundo del *spiritus phantasticus*, pero a un precio bastante alto: es el soneto entero que ya no es más que una gran metáfora, ya que pierde el transfondo psico-fisiológico que le confería su unidad conceptual. A Herrera no le pareció demasiado alto el precio de esta reducción del *concetto* a una metáfora. Al lector actual, que intenta leer a Garcilaso desde su propio contexto, sí le tiene que parecer así, y más si se contempla la riqueza del abanico de posibilidades interpretativas que se formularon a lo largo del siglo XVI.

La tersura del estilo garcilasiano –parangón de clasicismo– deriva de un trabajo de síntesis estética sin precedente en la España de su tiempo, situándose Garcilaso con su *sprezzatura* en un cruce de influencias diversas. Mediante el ejemplo de la diversidad de lecturas de un mismo texto: el soneto V, es posible ilustrar cómo se entendió, desde el

33. Herrera (2001: 308).
34. *Cf*. Moya del Baño (1983).
35. Herrera (2001: 309-310).

mismo s. XVI, la complejidad combinatoria subyacente al texto de Garcilaso, que origina lo que será lícito denominar su espesor semántico –su riqueza–. Cada uno de estos testimonios guarda en su singularidad el eco de estas percepciones del texto, evidenciando así para nosotros la riqueza de la propuesta poética que el toledano ofreció entonces a sus lectores. En unas pocas décadas, un texto que había nacido de la más pura tradición medieval acabó convirtiéndose en un parangón de clasicismo.

Bibliografía

Askins, A. L.-F., ed. (1968): *Cancioneiro de Corte e de Magnates. Ms. CXIV / 2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, Berkeley, University of California.

Bergmann, E. L. (1979): *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

Blecua, A. (1970): *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula.

Boscán, J. (1999): *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.

Brito Díaz, C. (1998): "'Amor escribe…': el soneto V de Garcilaso de la Vega", en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, Universidad de León, vol. 2, pp. 213-222.

Cabré, Ll. (1996): "Aristotle fort the Layman: Sense perception in the poetry of Ausiàs March", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59, pp. 48-60.

Cacho, Mª. T. (2001): *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia*, Florencia, Alinea.

Camões, L. de (1994): *Rimas*, ed. Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina.

Caravaggi, G., Wunster, M. von, Mazzocchi, G. y Toninelli, S. (1986): *Poeti cancioneriles del sec. XV*, Roma, L'Aquila.

Carrizo Rueda, S. (1987): "Otra fuente para el soneto V de Garcilaso y la suerte del culto al amor", *Criticón*, 38, pp. 5-14.

Delft, L. van (1994): "La cire de Mnèmosyne: la similitude de l'impression dans la rhétorique classique", *XVII^e Siècle*, 182, pp. 21-38.

De Santis, F. (2006): *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*, Universidad de Pisa, Tesis de doctorado. (http://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-04102006-133233/).

Dronke, P. (1995): *La lírica en la Edad media*, trad. Josep M. Pujol, Barcelona, Ariel.

Gargano, A. (2007): "*Imago mentis*: fantasma y criatura real en la lírica castellana del s. XVI", en *La sombra de la teoría. Ensayos de literatura hispánica del "Cid" a "Cien años de soledad"*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 95-131.

Glaser, E. (1969): "El cobre convertido en oro. Christian Rifacimentos of Garcilaso's Poetry in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Hispanic Review*, 37, pp. 61-76; trad. en Elias L. Rivers, ed. (1974): *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, pp. 383-403.

Heiple, D. L. (1994): *Garcilaso and the Italian Renaissance*, University Park, Pennsylvania State University Press.

Herrera, F. de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra.

Jauralde Pou, P., dir. (1998): *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, t. I, Madrid: Arco Libros.
Klein, R. (1970a): "Spirito peregrino", en *La Forme et l'intelligible*, París, Gallimard, pp. 31-64.
— (1970b): "L'Imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno", en *La Forme et l'intelligible*, París, Gallimard, pp. 65-88.
Labrador, J. J., Zorita, C. Á. y Di Franco, R. A. (1994): *Cancionero de poesías varias. Ms. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid, Visor.
Lapesa, R. (1985): *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo.
López Martínez, Mª. I. (2003): *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*, Valencia, Pre-Textos.
López Vidriero, Mª. L., dir. (1994): Catálogo de la Real Biblioteca, Manuscritos, Madrid, Patrimonio Nacional, t. XI, vol. 1.
Lumsden, A. (1952): "Two Echoes of the Bible and the Christian Liturgy in Garcilaso de la Vega", *Bulletin of Hispanic Studies*, 29, pp. 147-152.
Martínez López, Mª. J. (1998): "Garcilaso a lo divino: de la letra a la idea", *Criticón*, 74, pp. 31-43.
Morel-Fatio, A. (1892): *Bibliothèque Nationale. Catalogue des Manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, París, Imprimerie nationale.
Morreale, M. (1959): *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Anejos del Boletín de la RAE.
Moya del Baño, F. (1983): "Los comentarios de J. de Fonseca a Garcilaso", en *Academia Literaria Renacentista. IV. Garcilaso*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad, pp. 201-234.
Noferi, A. (2001): *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, Roma, Bulzoni.
Petrarca, F. (1582): *Le Rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, Pietro de Sedabonis.
— (2004): *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milán, Mondadori.
Prieto, A. (1991): *La poesía española del siglo XVI*, vol. I, Madrid, Cátedra.
Rodríguez-Moñino, A. (1968): *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 2ª ed.
— (1969): "Tres cancioneros manuscritos (Poesía religiosa de los siglos de oro)", *Ábaco*, 2, pp. 127-272.
Santagata, M. (1990): *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, Bolonia, Il Mulino, 1990.
Serés, G. (1996): *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al siglo de oro*, Barcelona, Crítica.
Vega, G. de la (1981): *Obras completas con comentario*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia.
— (1995): *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.

Góngora y el *Quattrocento*. Las *Soledades* desde la doctrina poética de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano

Mercedes Blanco
Universidad de Lille

Jáuregui, el más acre y agudo crítico de las *Soledades*, les reprocha ante todo –como lo hará también Cascales– la temeridad de meterse en un terreno para el que su autor carecía de toda competencia. Según estos censores, Góngora era culpable de haber traspasado los umbrales de lo heroico, en vez de quedarse con lo suyo, las *nugae*, las burlas, usurpando torpemente una facultad entre todas ardua y ajena a su naturaleza :

> Debiera V.m, según esto, ponderar las muchas dificultades de lo heroico, la constancia que se requiere en continuar un estilo igual y magnífico, templando la gravedad y alteza con la dulzura y suavidad inteligible, y apoyando la elocución al firme tronco de la buena fábula o cuento, que es el alma de la poesía. Para los juguetes no es necesario tanto aparato ni esta sosegada prudencia, sino un natural burlesco y estar de gorja. Por tanto V. M se ha destruido después que emprende hazañas mayores a sus fuerzas[1].

Si las *Soledades*, según confiesa y reprueba el poeta sevillano, son heroicas o intentan serlo, será forzosamente por su estilo, por los *verba*, puesto que las materias, las res, que tratan pecan de viles y frívolas. Jáuregui piensa al parecer que el estilo admite una calificación ética y que, del mismo modo que las virtudes, hazañas, santidad y perfecciones son a veces heroicas, también puede serlo el estilo. Sobre este punto coincide con la opinión de Tasso en sus *Discorsi dell'arte poetica e in particolare del poema eroico* (texto escrito en la

1. Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, estudio y edición crítica de José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, 2002, pp 80-81.

década de 1570 e impreso en 1587). Según expone el tercero y último de estos discursos, la poesía admite esencialmente dos estilos : un estilo heroico, cuyas propiedades específicas son la grandeza y la magnificencia, y un estilo lírico, al que distinguen su gracia y dulzura (*vaghezza, leggiadria*)[2]. La misma dicotomía reaparece, en forma más duramente marcada e ilustrada con muchos más ejemplos, en la última refundición que lleva a cabo el Tasso de esta obra temprana, los *Discorsi del poema eroico* de 1594. Añadamos que para Tasso el estilo resulta del compuesto indisoluble que forman elocución y conceptos (*concetti*), y no depende tanto del asunto tratado como de la perspectiva adoptada para tratarlo; no tanto de los objetos del mundo a los que refiere el discurso como de los conceptos o *concetti* forjados para representar estos objetos y dar forma a la materia que ofrecen. En efecto, ningún objeto puede representarse a la mente mediante las palabras si no es con la mediación de los *concetti*. El poeta heroico concibe heroicamente aquello de que trata. De modo secundario o sólo por vía de consecuencia, su elocución, es decir las palabras y combinaciones de palabras que elige y compone, merecen también la calificación de heroicas, en cuanto se amoldan a la heroicidad de su concepción.

De modo que la cualidad de lo heroico que en principio pertenece a las acciones y a los personajes del poema, a la piedad de Eneas o la a valentía de Aquiles –debe comunicarse a la manera que tiene el poeta heroico de concebir no ya a estos héroes sino todos los objetos que entran en el ámbito de la representación– y hasta las cosas y afectos que en principio serían más bien asunto del lírico. Incluso la belleza y la ternura cobran idealmente en los *concetti* del poeta heroico una austeridad solemne y una grandeza majestuosa. Desde los conceptos, la cualidad de lo heroico se propaga también a la elocución, a la sintaxis, al léxico y a la *compositio verborum*, a las figuras retóricas, a los sonidos y a los ritmos de la palabra. Ni que decir tiene que esta doctrina de Tasso, que parece haber sido bien acogida en España –la resume con fidelidad Cascales en sus *Tablas poéticas*– traduce su manera personal da asimilar las lecciones de la retórica y poética helenísticas, tal como podían hallarse en Hermógenes, Demetrio, Dionisio de Halicarnaso[3] y en sus comentadores y divulgadores bizantinos y renacentistas.

No es casual que en muchos lugares del *Antídoto* y del *Discurso poético*, hable Jáuregui como admirador de Torquato Tasso, tanto del poeta como del tratadista. Más curioso resulta que ceda más de una vez al prurito de comparar a Góngora, a quien desprecia o finge despreciar, con un poeta tan aureolado de gloria. Es como si la monstruosidad gongorina consistiera en haber contrahecho diabólicamente la hermosa creación de Tasso. Las *Soledades* son un remedo degradado y propiamente diabólico del poema heroico, por cuanto dividen y divorcian de modo discordante el rango de las palabras del rango que merecen las cosas. Rango, por supuesto, en una escala vertical entre lo bajo y lo alto que traduce en lenguaje metafísico las diferencias sociales.

2. También habla Tasso de un estilo trágico, pero pronto lo relega a una sub-categoría dependiente del estilo heroico. La dicotomía procede en última instancia de la pareja de cualidades del estilo *gravità y piacevolezza*, central en el sistema normativo para la literatura en italiano que establece Pietro Bembo en sus *Prose della volgar lingua*.

3. Véase López-Grigera (1994); en concreto los capítulos "La retórica griega post-aristotélica en el Siglo de oro", y "Teorías del estilo en el Siglo de oro", y Blanco (2006).

Un elocuente defensor de Góngora, Pedro Díaz de Ribas, rebate este argumento primordial de los detractores del poeta en sus *Discursos apologéticos por el estilo del 'Polifemo' y 'Soledades"*, que Jammes fecha con argumentos contundentes antes de 1618. La misma respuesta sigue asomando en sus *Anotaciones y defensas* a los grandes poemas gongorinos, que parecen haber sido concluidas en 1624. Góngora, con su inmenso caudal de invención poética, tenía por fuerza que dotar su máxima creación de una dicción "heroica" porque la magnificencia del decir es el supremo honor del poeta y en el fondo lo único que justifica la poesía. Para hallar autores que corroboren esta tesis, es natural que Díaz de Ribas se remonte a un período anterior a la invasión triunfal del aristotelismo y a sus concepciones orgánicas del poema vertebrado por una fábula unitaria.

Entre estas autoridades modernas pero remotas alegadas por Díaz de Ribas, resalta muy especialmente el *Actius* del poeta y humanista napolitano Giovanni Gioviano Pontano. En este diálogo impreso en 1499, Pontano sostiene que la poesía difiere de la elocuencia esencialmente por la elocución, y no, como quiere Aristóteles, por la mimesis y por la fábula. Virgilio es el ídolo de Pontano, no por lo que cuenta sino por cómo lo cuenta, por la incansable sublimidad de la dicción. No hay poesía según él si la palabra no nos domina por su excelsitud, incluso cuando trata de lo trivial y humilde :

> […] quodque oratori satis est bene dicere atque apposite, id oportet in poeta sit et excellenter. At tametsi oratoris quoque est aliquando et magnifice et excellenter, tamen id non ubique, neque semper cum poetae hoc ipsum ubique suum sit ac peculiare, etiam cum in minutissimis atque humilibus versatur rebus, siquidem necesse est et minutissimis et humilibus describendis rebus appareat etiam eius excellentia. Nam et quae naturae excellentia creando in homine, eadem nec minor pro specie illarum ac forma in apibus atque formicis fuit[4].
> […] para el orador es suficiente decir bien y a propósito, para el poeta es necesario decir también de modo excelente. E incluso, si también es cosa del orador de vez en cuando hablar en modo magnífico y excelente, sin embargo esto no en todas partes ni siempre, mientras que al poeta esto mismo le pertenece como lo propio y lo peculiar suyo, incluso cuando se trata de cosas menudísimas y humildes, de modo que es necesario que también al describir las cosas menudísimas y humildes aparezca su excelencia. Porque esa misma excelencia que mostró la naturaleza al crear al hombre, la misma y no menor, según su especie y forma, mostró al crear las abejas y las hormigas.]

Este lugar se incluye entre las citas del *Actius* de que se sirve Díaz de Ribas para defender el *Polifemo* y las *Soledades*. Elección acertada, puesto que la poética de Góngora parece en exacta consonancia con la de Pontano. Así, cuando en la *Soledad segunda* describe una colmena en metáfora de burgo, y la abeja en figura de Dido y Amazona, fusiona la modesta finca rural que evocan las *Geórgicas* de Virgilio, y la grandeza épica y trágica de Dido, reina de Cartago, o de la amazona Camila, las más distinguidas heroínas de la *Eneida*. Al fin y al cabo, la abeja es reina[5], que, como Dido, tiene a sus órdenes una

4. Pontano, Giovanni, Actius, *I Dialoghi*, a cura di C. Previtera, edizione critica, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 127-239, cit, p. 232-233. El pasaje es citado por Díaz de Ribas.
5. Por supuesto, la exactitud zoológica de la descripción (el que no parezca haber distinción entre la reina y sus súbditas, lo que entre abejas no parece muy adecuado) no nos parece aquí relevante en absoluto.

república (pero añade Góngora, con agudeza paradójica, "más bella república"), y esta reina, que capitanea a un pueblo en que las hembras son el elemento activo y belicoso, es una amazona al frente de su ejército ("ejército más casto"). La metáfora de Góngora es un concepto, en cuanto un principio analógico se propaga armónicamente de unos componentes a otros de la imagen, hasta superponer en todos los detalles la colmena y un reino-ejército femenino :

> Cóncavo fresno, a quien gracioso indulto
> de su caduco natural permite
> que a la encina vivaz robusto imite
> 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,
> de ejército más casto, de más bella
> república, ceñida, en vez de muros,
> de cortezas: en esta, pues, Cartago,
> reina la abeja, oro brillando vago,
> o el jugo beba de los aires puros
> o el sudor de los cielos, cuando liba
> en las mudas estrellas la saliva;
> 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.
> (*Soledad segunda*, vv. 283-301)

Pero de modo más sutil y fundamental, esta metáfora es un concepto porque hace corresponder ingeniosamente, varias referencias alusivas a Virgilio, una explícita en las menciones de Dido, de Cartago y tal vez de la amazona y otra implícita en la relación intertextual que enlaza el pasaje con la visión poética de la apicultura en las *Geórgicas* por un lado y con la *Eneida* por el otro. Para ilustrar este lugar de las *Soledades*, Díaz de Ribas trae a colación el pasaje del libro primero de este poema (vv. 423-436), que compara la actividad de los tirios que elevan la nueva ciudad al mando de su reina Dido con el incesante bullicio de una colmena. El concepto de Góngora pertenece a la especie designada por Gracián como acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad (Discurso XXXIV). La acomodación ingeniosa de un lugar célebre (como lo son casi todos en la *Eneida* y especialmente los del libro primero) suele caracterizarse por transformaciones irrespetuosas y de índole paródica. Aquí consiste en invertir la dirección de la comparación: no vemos como por un telescopio la colmena en la ciudad y en los que se afanan en alzar sus murallas, sino que vemos, como por un microscopio, en la colmena grandes cosas, la famosa Cartago, un burgo, un alcázar, una república y un ejército al mando de una "susurrante Amazona, Dido alada". Como sucede con todo verdadero concepto, éste es la cifra de un pensamiento, que coincide con el que expresaba Pontano: el poeta es un demiurgo como la naturaleza y su "excelencia" se manifiesta imparcialmente: con las "hormigas" y con las "abejas" tanto como con los hombres.

Pero Pontano, muerto en 1503, se sitúa en un momento histórico en el que todavía no se presienten las llamadas al orden que traen consigo las crisis del siglo XVI, la fractura de la unidad del cristianismo con todas sus consecuencias. También por los años finales del *Quattrocento*, entre 1482 y 1486, escribe sus *Sylvae* Angelo Poliziano[6]. En estas *Sylvae*, que son también *prolusiones* que incitan a dedicarse a las letras humanas, todos los asuntos tratados por los "divinos" poetas de la Antigüedad merecen el mismo fervoroso aplauso. Entre la primera silva, *Manto*, dedicada a las *Bucólicas* de Virgilio, la segunda, titulada *Rusticus*, que introduce a la lectura de Hesíodo y de las *Geórgicas*, y la tercera, *Ambra*, que sirve de *praelectio* al estudio de Homero, no se aprecia el mínimo desnivel jerárquico. Todo indica que el estudio y la veneración que merecen los poetas y sus obras no depende de que sus temas sean más o menos nobles: las escenas campestres descritas en *Rusticus*, la vendimia y la velada invernal con sus bailes en torno al fuego[7], no poseen menor énfasis, ornato y dignidad estilística que las escenas homéricas de batalla sintetizadas en *Ambra*[8]. En unos y otros lugares se observan las mismas perífrasis, las mismas elipsis e hipérboles, la misma vehemencia, la misma erudición, y la misma sonoridad ruidosa obtenida por los mismos medios: amplio respiro del hexámetro, aliteraciones y otras figuras de la recurrencia fónica, ásperos grupos consonánticos, hiatos, diéresis y otros choques vocálicos. Poco importa que se describa el combate de Héctor y Aquiles o un combate de gallos, como en el siguiente pasaje :

> Adde gregem cortis cristatarumque volucrum
> induperatores: laterum qui sidera pulsu
> explaudunt vigilique citant titana canore.
> Et regnum sibi Marte parant; quippe obvia rostros
> rostra ferunt crebrisque acuunt assultibus iras
> ignescunt animis et calcam calce repulsant
> infesto: adversumque affligunt pectore pectus :
> Victor ovans cantu palmam testatur et hosti
> insultans victo pavidum pede calcat inicuo.
> (*Rusticus*, 390-398)[9]
>
> [Añade el pueblo de los corrales y los emperadores de los pájaros con cresta que con un batir de alas expulsan a las estrellas y con su canto vigilante apresuran la llegada de Titán. Su realeza se la conquistan gracias a los ejercicios de Marte; se baten pico contra pico y con frecuentes asaltos afilan su ira, con ardiente arrojo repelen al enemigo luchando espolón contra espolón y pecho contra pecho. El vencedor anuncia las palmas que ha ganado lanzando un canto triunfal; insulta al enemigo vencido y pisotea inicuamente a su aterrorizado adversario.]

Un pasaje que puede traer justificadamente a la memoria, otro, más agudamente conciso, que dedica Góngora al mismo animal. No es que las escasas coincidencias verbales

6. De 1482 a 1486.
7. *Rusticus*, vv. 333-366 Ange (Angelo Poliziano), *Les Silves*, texte traduit et commenté par Perrine Galand, Paris, Les Belles Lettres, 1987, pp. 209-211
8. *Ambra*, vv. 372-404, *Les Silves*, ed. cit. pp. 266-269.
9. Ange Politien (Angelo Poliziano), *Les Silves*, texte traduit et commenté par Perrine Galand, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

(*cristatae volucres: crestadas aves / vigil / vigilante*) parezcan suficientes para establecer una filiación pero, al menos estéticamente, el parentesco es indudable:

> Cual dellos las pendientes sumas graves
> de negras baja, de crestadas aves
> cuyo lascivo esposo vigilante
> doméstico es del Sol nuncio canoro,
> y, de coral barbado, no de oro
> ciñe, sino de púrpura, turbante.
> (*Soledad primera*, 290-296)

Este relieve "heroico" generosamente concedido a las aves de corral parece apoyarse en una concepción poética que es común a dos grandes poetas-filólogos del último *Quattrocento*, y ello pese a las diferencias que separaban a un Pontano más purista, de gustos más "clásicos" y un Poliziano más ecléctico, más amante de lo raro, rebuscado, arcaico o decadente. Visión común a partir de la misma fe en una poesía entendida como excelencia del verbo, única fuerza capaz de convertir a los brutos en hombres, maestra de la civilización frente a la barbarie, único agente de la humanización de los humanos. Una fe que se confiesa, se propaga y fortifica en raptos de elocuencia entusiasta, en ditirambos exuberantes, en un arrebatado lirismo de acentos casi místicos[10].

De ahí que lógicamente según la concepción que comparten el florentino y el napolitano, la poesía no derive su excelencia de lo "ilustre" de las fábulas y de la importancia de sus asuntos, según una jerarquía social y humana que se hace extensiva al universo, y por la cual los príncipes son superiores a los labradores, y los hombres a las abejas y a las hormigas. Todo lo contrario, estas presuntuosas diferencias demasiado humanas se esfuman frente a una poesía de índole divina. La poesía no se hace ilustre porque habla de los poderosos y de sus gestas. Todo lo contrario, son los asuntos los que se ilustran por ser elegidos por la poesía, son los objetos del mundo los que deben su gloria a la uniforme y absoluta excelencia que en ellos proyecta la palabra del poeta. En el sistema de Marsilio Ficino, cuya enseñanza siguió Poliziano en el Studio de Florencia, todas las criaturas, miradas en cuanto obra divina, poseen igual dignidad, en cuanto la luz que de ellas emana no es propia sino refleja. Así las cosas de que habla el poeta, en cuanto recreadas por él, son de igual valor y su luz es la del verbo que las ilumina.

Parece obvio que a lo largo del siglo XVI las reformas y contrarreformas y los sangrientos conflictos que desencadenan han dejado desfasado este credo. Cierto es que se sigue hablando de la divinidad de la poesía y de la obra civilizadora de los antiguos vates, pero cada vez es más difícil hacerlo, o al menos, hacerlo con seriedad, y no de manera estereotipada y ajena a todo compromiso práctico. El trauma de las guerras de religión y las políticas de control y represión que generan obliga a la inmensa mayoría de los europeos a adherirse con fanática certeza al credo que han escogido o al que sus príncipes han elegido por ellos. Lo que está en el aire y piden los tiempos es pues la doctrina de Tasso –que supone, frente al radicalismo de la doctrina humanista, una atenuación y un compromiso a la larga desastroso para el mismo que lo sostuvo. Para Tasso, "el habla

10. Véase por ejemplo el elogio de la poesía que concluye el *Actius* de Pontano y todas las silvas de Poliziano, especialmente la última, *Nutricia*.

grande y magnífica" no es ya cosa del poeta en general, sino privilegio particular del poema heroico, y el poeta heroico merece, en exclusiva, el título de "decidor magnífico y sublime", *magnifico e sublime dicitore*.

Este privilegio que el poeta italiano confiere a lo épico es ante todo una cuestión ideológica. El decoro, ministro delegado del buen orden para asuntos poéticos, impone que la virtud persuasiva de lo grande y heroico quede reservada a un empeño o asunto "serio". Los valores terrenales de lo fuerte, rico y potente, en la dicción y en el contenido, deben conjugarse con el valor espiritual de la virtud heroica. El poema debe hacer palpable, por la fuerza de sus expresiones, que la fuerza está del lado de la Justicia, de la Verdad y del Bien. Debe también convencernos de lo Bello, lo Glorioso son valores trascendentes que han elegido no obstante domicilio en ciertos lugares de este mundo, en Jerusalén o en Roma, lugares a los que vale la pena peregrinar y por los que vale la pena sacrificar la propia vida y la de los demás. Desde luego, se trata de no mezclar los rangos, no confundir las cosas, de no servir a la temible anarquía, y de consolidar las jerarquías espirituales, identificándolas en cuanto sea posible con las jerarquías políticas, eclesiales y sociales.

Nada similar hallaremos en las *Soledades* de Góngora. Para su peregrino, cualquier lugar al que llega es un lugar perfecto en el que nada falta, y también un lugar en que falta lo esencial, la dama que lo "condenó a su olvido". Si su poema se adjudica la majestuosa estatura de lo heroico, lo debe a sí mismo, no al asunto elegido. Parece haber en el Barroco, por lo menos en el de Góngora, una nueva defensa e ilustración de la soberanía del poeta, que al menos de modo virtual, incluye la vindicación de la libertad de pensar. Pero no estamos todavía en el mundo de la Ilustración. La libertad no puede ser abiertamente reivindicada ; sólo puede ser secretamente apresada, cifrada, disimulada en el concepto. De ahí la manera complicada, replegada y densa, a la vez dominada y compleja hasta lo inextricable, en que la autonomía del poeta se manifiesta. El pasaje de Poliziano sobre los combates de gallos podría tener un matiz jocoso, humorístico. El pasaje de Góngora sobre el gallo lo tiene seguramente. En el verso "doméstico es del sol nuncio canoro", los ostentosos latinismos, "nuncio" y "canoro" chocan brutalmente con lo que de humilde implica la palabra "doméstico". En la metáfora para la cresta del gallo "de púrpura / turbante", hay una probable alusión zumbona, observada y comentada por Robert Jammes, al serrallo de las gallinas en que reina su "lascivo esposo vigilante" este sultán de los corrales, con su turbante a la turca. Estamos frente a estos "elementos burlescos" de las Soledades, tan caros al ilustre decano de los estudios gongorinos, que sirven de coartada para sus audacias. En el matiz jocoso y en las desenvoltura aguda de este estilo sublime, puede hallar refugio una vindicación de la grandeza heroica que, si no es la de gallos, palomares, y pescas de atunes, sólo puede ser la del poeta mismo.

Bibliografía

Blanco, Mercedes (2006): «La idea de estilo en la España del siglo XVII», *Edad de Oro Cantabrigense*, Actas del VII Congreso de l'AISO (Asociación Internacional Siglo de Oro), Cambridge (U.K.) 18-23 juillet 2005, Madrid, Iberoamericana, 3-15.

López-Grigera, Luisa (1994):"La retórica griega post-aristotélica en el Siglo de oro", y "Teorías del estilo en el Siglo de oro" , *La retórica en la España del Siglo de Oro, Teoría y práctica*. Ediciones Universidad de Salamanca

Traducción y estudio del poema "The Flaming Heart upon the Book and Picture of the Seraphicall saint Teresa". Imaginería mística y barroca en Richard Crashaw"

Ana Calvo Revilla y Juan Luis Hernández Mirón
Universidad CEU San Pablo

Abordamos la traducción y estudio de uno de los poemas que Richard Crashaw dedicó a la Santa de Ávila: "The Flaming heart upon the Book and Picture of the Seraphicall saint Teresa". Escribió su autor durante la Contra-Reforma que siguió al Concilio de Trento y que produjo en la Iglesia grandes frutos espirituales y poéticos con figuras de la talla de Joost van den Vondel (1587-1679), en Holanda y de Richard Crashaw, en Inglaterra –ambos conversos al catolicismo, desde el calvinismo y el anglicanismo, respectivamente–. Las principales fuentes de estudio han sido las biografías de David Lloyd (1668: 618) y de Anthony Wood (1691) y las ediciones de su obra, realizadas por Alexander Balloch Grosart (1872) y por Leonard Cyril Martin (1927).

La familia paterna procedía del condado de Yorkshire. Su padre, William Crashaw (1572-1626), entró en el St. John's College, en Cambridge, en mayo de 1591 y desempeñó cargos en distintas parroquias de la diócesis de York y de los suburbios de Londres, en la de Whitechappel; allí permaneció hasta su muerte en 1626. Contrajo matrimonio en dos ocasiones. Se desconoce la fecha de su primer matrimonio, el nombre de su primera esposa y la fecha de su muerte, aunque acaeció poco después del nacimiento de Richard. Por los datos aportados por Martin, se sabe que en 1612, fecha de la respuesta que se le hizo al famoso discurso que su padre dirigió contra los jesuitas y contra las enseñanzas de San Ignacio de Loyola acusándole de deslealtad, "Loyola's Disloyalty" (1610), la madre del poeta estaba embarazada, de ahí que se sitúe el nacimiento de Crashaw entre 1612 y 1613. Su padre contrajo segundo matrimonio cuando Richard contaba seis o siete años de edad (Martin, 1927: XV-XVI).

La crítica ha subrayado el peso de la herencia paterna. Su padre, William Crashaw fue un ardiente puritano, que consideraba que el Papa era el Anticristo. Disponía de una gran biblioteca con abundante literatura religiosa, que frecuentó nuestro poeta. Y ha resaltado también la influencia, en los inicios en la escritura, de Robert Brook –director de la Chaterhouse, donde residió Richard tras la muerte de su padre hasta 1631–, especialmente, en la composición de parte de los *Epigramas* sagrados, griegos y latinos, muchos de los cuales fueron elaborados con ocasión de la celebración de algunas fiestas que tuvieron lugar en Pembroke y que fueron publicados en 1634 (Williams, 1970: XVI; Martin, 1927: XXI; Bennett, 1934: 92).

En 1631 Richard Crashaw se trasladó a Cambridge, donde fue alumno del Pembroke College. Estudió la obra del poeta napolitano Giambattista Marino (1569-1625) y se inició en la meditación de la Pasión de Thomas Kempis (Wallerstein, 1959: 25); escribió entonces cinco poemas elegíacos inspirados en la muerte de Mr. Herry's, Fellow de Pembroke, que revelaron ya la madurez de su poesía y su tendencia a alimentar la emoción más que las implicaciones intelectuales. En 1635 se trasladó a Peterhouse, que se había convertido en el foco de los servicios litúrgicos y rituales del culto laudiano en Cambridge. Frecuentó las prácticas ascéticas de la Iglesia Little St Mary's, que sirvió como capilla del Peterhouse hasta la reforma de la antigua capilla del College. La labor allí realizada por Laud en la Iglesia Anglicana impresionó vivamente a Crashaw, especialmente en lo relativo a la decoración de las iglesias y al cuidado de la liturgia, e influyó en el despertar de sus instintos poéticos (Martin, 1927: XXII; Husain, 1948: 161; Bennett, 1934: 95). Aunque George Walton Williams alude a su ordenación sacerdotal en 1638 (Williams, 1970: XVI), ni Lloyd ni Wood ni Martin lo mencionan; sí se sabe, en cambio, que fue catequista, predicador de sermones los domingos y festivos (Lloyd, 1668: 618), y que fue acusado de prácticas supersticiosas a raíz de una predicación sobre la Virgen, el Día de la Anunciación de 1639 (Pritchard, 1964: 578; Williams, 1970: XVII).

Durante su estancia en Cambridge se empapó de la lectura de Marino, se familiarizó con la lengua española e italiana y con la lectura de los místicos, entre otros, de Santa Teresa de Jesús, canonizada en 1622. Su conversión no giró, como la de Donne, en torno a la controversia sobre la divinidad de Cristo ni al dogma católico, sino en torno a la riqueza litúrgica y ritual y a la mística. Aunque Grosart (1872: XLII) considera que hasta 1634 fue protestante, como su padre había deseado, Husain ha afirmado que la influencia del puritanismo no fue fuerte, como pone de relieve que adoptara pronto las tesis del laudianismo, presente en sus epigramas (*Epigrammatum sacrorum liber*), como "Mary Magdalene", "The Blessed virgen seeks Jesus", "One the Wounds of our Crucified Lord" (Itrat-Husain, 1948: 163). Tanto la fuerza de su pensamiento como los temas abundaron en la temática religiosa. Ya había escrito entonces el gran himno dedicado a Santa Teresa.

Entre los primeros alumnos de Crashaw en Peterhouse estuvo Ferrar Collet, sobrina de Nicholas Ferrar, fundadora de la comunidad religiosa anglicana de Little Gidding –una de las más piadosas, que se fundamentaba en la contemplación y en una regla de vida austera (Willey, 1949: 5; Martin, 1927: XXIII-XXIV; Peckard, 1790: 243)–. Una carta escrita por Crashaw desde Holanda en 1643/1644 dirigida a John Ferrar, hermano de Nicholas, da prueba de ello y de que Mary Collet lo acompañó o se unió a él en Leyden (Martin, 1927: XXIV). Cuando estalló el conflicto entre el Rey y el Parlamento, las

simpatías de Crashaw se inclinaron hacia la Realeza, a la que prestó ayuda económica en 1642, junto con otros compañeros del Peterhouse: Cosin, John Tolly, John Wilson y Mathhew Hanscomb (Walker, 1906: 108; Martin, 1927: 418-419). Aunque no se sabe si este documento llegó a ser descubierto, Martin (1927: XXV) atribuye al mismo la desaparición de Crashaw de la Universidad de Cambridge. El Parlamento decretó una ley en agosto de 1643 en la que ordenaba la supresión de las manifestaciones de superstición e idolatría, así como la eliminación de objetos litúrgicos, como crucifijos o cuadros con motivos religiosos (de ángeles, de los evangelistas, retratos de algunos Pontífices), etc., como consta en el diario de William Dowsing de Peterhouse (Scobell, 1658: cap. XVII; Cooper, 1842-53: 364-366). Hasta 1643, fecha de su expulsión de Cambridge, disfrutó del estudio y de la contemplación.

Fue después a visitar a un amigo en Lincolnshire –no se conoce su identidad–, a quien dio las copias de sus poemas escritos de puño y letra (Saveson, 1958). Una carta (la única pieza en prosa de Crashaw que hasta el momento se conoce) fechada el 20 de febrero de 1643/44, conservada entre los documentos originales pertenecientes a los herederos de la familia Ferrar y publicada en 1912 por Emily Cruwys Sharland, lo sitúa en la ciudad holandesa de Leyden hacia 1643 ó 1644, donde visitó a Mary Collet, sobrina de Nicholas Ferrar y, como hemos señalado, "Madre" de la comunidad de Little Gidding. No aparecen referencias en la carta a la estancia en Holanda de Mary Collet ni a las razones por las cuales Crashaw la acompañó, si bien Martin (1927: XXVI), teniendo en cuenta su genealogía, alude a una posible visita de Mary a familiares suyos en Leyden. En esa carta Richard Crashaw alude, con tono intimista, a sus disposiciones interiores y a sus inquietudes por la vida monástica, que lo conducirían hasta su conversión a la Iglesia Católica Romana. Los siguientes movimientos de Crashaw son meras conjeturas. Probablemente estuvo en Oxford, donde se había establecido la corte en julio de 1643 y donde entabló amistad con la Primera Condesa de Denbigh, a la que dedicó la edición revisada de *Carmen Deo Nostro*, publicado en París en 1652. A favor de esta estancia está la carta de recomendación con que el 7 de septiembre de 1646 la reina lo envía ante el Papa, en la que señala su pertenencia a distintas universales inglesas (Martin, 1927: XXXII).

En 1646 Cowley lo encontró angustiado en la capital francesa (Martin, 1927: XXXIII). Renovaron entonces los lazos de amistad y quizá, gracias a su intervención, se deben algunas modificaciones que incorporó a la nueva edición de *Steps to the Temple* (1648), especialmente en las odas, por la forma pindárica que revisten [aunque la obra *Pindarique Odes* de Cowley no fue publicada hasta 1656] (Martin, 1927: XXX-IV).

Aunque Bennet (1934: 97) considera que la conversión de Crashaw al catolicismo tuvo lugar entre 1643 y 1646, basándose en que *Steps to the Temple* (1646) contenía ya la apología del Himno a Santa Teresa, Martin (1927: XVII-XXXIII) la sitúa en 1645, ya que en la carta al Papa refleja los deseos del poeta de fortalecerse allí en la fe. El viaje a Roma lo emprendió Crashaw sin retraso, pero transcurrió más de un año antes de que la recomendación surtiera resultados. Esta demora motivó que el representante de la reina en Roma, Sir Kenelm Digby, se dirigiera al Papa el 20 de noviembre de 1647 apelando entonces a la situación de pobreza en que se encontraba y a su salud delicada. En 1647 encontramos a Crashaw al servicio del Cardenal Palotto (Martin, 1927: XXXIV-VII).

El 28 de abril de 1649 Crashaw estuvo en la capellanía de Nuestra Señora de Loreto (Lloyd, 1668: 618; Wood, 1691), donde los documentos oficiales procedentes de los archivos certifican su defunción el 21 de agosto de 1649 (es esta la fecha y no 1650 como señala Wood).

Crashaw, ¿poeta metafísico? ¿Poeta místico? Estado de la cuestión

Crashaw ha sido incluido dentro de la nómina de poetas metafísicos. El primero en utilizar el término fue el poeta, ensayista, biógrafo y uno de los mejores críticos literarios ingleses, Samuel Johnson (1709-1784) en una obra ya emblemática, *The lives of the English poets* (1744). Antes que Johnson, el poeta, dramaturgo y crítico inglés John Dryden, en 1693, en la dedicatoria a *A Discourse concerning the Original and Progress of Satir*e, había aplicado con tono despectivo el término a la poesía de John Donne, recriminando los excesos estilísticos y retorcimientos a que sometía a la palabra; ni él ni Johnson apreciaron la calidad de sus obras, al considerar que su estilo resultaba excesivamente forzado. La extensión del término y la valoración de los poetas metafísicos dentro del canon de la poesía anglosajona se deben principalmente a Thomas Stearns Eliot. El estudio que hizo en 1924 sobre la poesía del siglo XVII (*Homage to John Dryden: three essays on poetry of the seventeenth century*), toma como punto de partida el que realizó tres años antes, Herbert J. C. Grierson, *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler* (1921). Aparte de los ensayos dedicados a John Dryden y Andrew Marvell, sobresale el estudio "The Metaphysical poets", en el que considera que se ha abusado tanto del término, que resulta difícil no solo su definición sino también la elaboración de una nómina de escritores, aunque generalmente se incluye a John Donne, George Herbert, Henry Vaughan, Thomas Traherne, Abraham Cowley, Richard Crashaw y Andrew Marvell.

Conviene precisar que el término "metafísico" puede confundir al lector, dando a entender que hace referencia a una poesía de carácter filosófico en torno a la naturaleza del universo –como la de John Milton en *Paradise Lost* o Alexander Pope en *The Essay on Man*– cuando, aplicado a la poesía, alude más que a la materia a un estilo, cuya peculiaridad residiría en que la percepción de la realidad se establece a través de relaciones más lógicas que sensitivas o emocionales, mediante la conexión de lo abstracto con lo concreto y el empleo de imágenes poéticas a través de las correspondencias percibidas entre realidades diferentes (Bennett, 1934: 1-3). En este sentido Crashaw se distanciaría de los metafísicos ya que los sentidos, las sensaciones y las emociones dominan en sus composiciones poéticas, de ahí que algunos críticos no lo hayan considerado metafísico.

La crítica ha subrayado las fuentes místicas de su obra, con referencias a Pseudo-Dionisio en su poema "Epifanía", o a Santa Teresa de Jesús en los poemas que le dedicó. No hay unanimidad en los enfoques. Si Warren lo ha considerado poeta místico (1933), otros lo han puesto en tela de juicio, discutido o ignorado: Ruth Coons Wallerstein se cuestiona si el poeta se percibió a sí mismo como tal; Itrat-Husain duda que hubiera tenido una experiencia directa de Dios; y Anthony Low deja abierta la cuestión de su experiencia mística y atribuye su conocimiento a las lecturas (Low, 1978: 156). Frente a

estos estudios, R. V. Young considera que, si se vuelve la mirada a la mística española, su fuente de inspiración, se pone fin al conjunto de sospechas y equívocos generados debido a una mala interpretación del papel de la misma en la vida cristiana (Young, 1982: 79; Itrat Husain, 1948: 179). Crashaw, efectivamente, encontró en la Iglesia el lugar de descanso que necesitaba su fe, la fusión de las esferas de la sensibilidad y del espíritu, en concordancia con sus devociones y ceremonias rituales, proyectada en una poesía religiosa que se asienta en la fe y en la caridad.

Aunque algunos críticos lo han definido poeta místico, no debemos interpretar el término en su referencia habitual a la unión mística o al estado de contemplación infusa de que gozaron, por ejemplo, San Juan de la Cruz o Santa Teresa; estamos, más bien, ante un poeta religioso, que escribió con pasión sobre el Amor divino y sobre la experiencia mística (especialmente de santa Teresa), pero no propia (Grierson, 1921: XLVI, Husain 1948: 189-190). Su poesía no es fruto de su experiencia personal del Amor de Dios, aunque sí fruto de su conversión y de su devoción, visible en algunas de sus composiciones, como la traducción del *Adoro te devote* contenida en "Hymn in Adoration of the Blessed Sacrament" (Grierson, 1929: 182; Gosse, 1883: 153; Itrat-Husain, 1948: 170-171). El misticismo español que tanto atrajo a Crashaw se nutre de la misma raíz, de la *imitatio Christi*, asociada a la *devotio moderna* tan popular durante los siglos XV y XVI (Hatzfeld, 1976). La visión de nuestro poeta es objetiva. No parece haber experimentado el gozo de la iluminación mística; siente ardor cuando contempla la vida de Jesucristo, de su Madre y la vida de los santos, la agonía de Cristo en la Cruz o los misterios de la Eucaristía, acierta a descubrir las posibilidades poéticas que entrañan. Pero no hay ningún poema que tenga como tema central la agonía de la noche oscura del alma, ni la purificación del alma en su proceso de identificación con Cristo, como en Donne o en Herbert (Husain, 1948: 164-167). En este sentido se le ha comparado con Francis Thompson, a quien también le atrajeron los temas religiosos por la grandeza y belleza de la materia misma. En su imaginería poética predominan los sentimientos de asombro y de reverencia ante lo religioso, propios de un converso, de ahí que su obra sea más emotiva.

La semejanza entre su Amor a Dios como el de un amante, permite encontrar la huella en la tradición bíblica y en la mística. El poeta ama a Dios como a un bebé le gusta el pecho de su madre o como a un mártir le gusta el empuje de la lanza final. Es la suya una poesía que traduce una piedad familiar y entrañable que, al meditar en la Infancia de Cristo-Niño, subraya más la Maternidad de María que el misterio del Nacimiento de Cristo (Husain, 1948: 172), aunque no faltan poemas que giran en torno a Jesucristo, como "The Glorious Ephipanie of our Lord" o "Glorious Babe", si bien hace más énfasis en Él como Redentor que como en el Cristo que renace en el alma del místico.

"The Flaming heart", poema objeto de estudio, fue publicado en 1648. Aparecieron entonces los versos 1-84 con el título: *The flaming Heart. Vpon the booke and pictures of Teresa. As she usually expressed with a Seraphim beside her*. Los versos 85-108 fueron añadidos cuatro años más tarde, en 1652.

Ofrecemos a continuación la traducción que hemos realizado del poema, siguiendo la edición de Martin (1927: 324-327):

Corazón ardiente
Sobre el libro y la imagen de Teresa, la Santa Seráfica
(Dado que suele ser representada con un Serafín junto a ella)

¡Bienintencionados lectores! Vosotros que venís como amigos
y entendéis la valiosa reputación que esta obra pretende;
no tengáis excesiva prisa en admirar
aquella falacia de mejillas sonrosadas
Aquel es un SERAFÍN, dicen
y esta es la gran TERESA.
Lectores, guiaos por mí; y cometed con ello
un error sabio y bien dispuesto.
Debéis trasladar bien la imagen,
y escribirla mal para leerla bien;
leedle a ÉL por ella, y a ella por Él;
Y llamad a la Santa Serafín.
Pintor, ¡qué fue lo que entendiste
para poner el dardo (de la Santa) en la mano (de él)!
Observa, incluso los años y la estatura de él
la muestran a ella como madre SERÁFICA.
Esta es la llama que instruye; y dócil aquel que
–estando aquí sus alegres fuegos artificiales– desciende a contemplarlos.
¡Ay de los hombres de espíritu más pobre!
Si tu frío PINCEL hubiera besado su Pluma
no habrías errado tan burdamente
al mostrarnos esta tenue sombra de lo que era ella.
¿Por qué? La imagen revela un plano puramente mortal;
y con su rostro GÉLIDO hace una caricatura de la LLAMA del amor humano.
Podría sospechar uno que querías pintar
una santa mujer débil, inferior.
Pero si el morado de su rostro pálido hubiera tomado
el fuego de las mejillas ardientes de aquel brillante Libro
habrías volcado en ella todo
lo que de SERÁFICO se hubiera encontrado;
por bella que se muestre esta juventud de fuego,
dedos sonrosados, pelo radiante,
mejillas encendidas y alas relucientes,
todas esas cosas bellas y deslumbrantes,
pero por encima de todo, ese DARDO encendido
solo habría llenado la Mano de este gran CORAZÓN.
Haz por tanto lo que es justo,
puesto que de Él es el rubor y de ella los fuegos,
reanuda y rectifica tu rudo proyecto;
desviste tu Serafín para vestir el mío.
Redime esta injuria de tu arte;
dale el velo a Él, y a ella dale el dardo.
Dale el velo a Él para que pueda cubrir
las sonrojadas mejillas de un amante rival
avergonzado de que nuestro mundo, ahora, puede mostrar
nidos de nuevos Serafines aquí abajo.

Entrégale a ella el Dardo, dado que es ella
(juventud bella) quien dispara a ambos, a tu astil y a Ti.
Decidme, sabios y bien penetrados corazones
que vivís y morís entre sus dardos,
¿qué es eso que vuestro delicado gusto espiritual prueba
en su singular vida, y qué es eso que ama?
Decid y sed testigos. ¿Acaso no envía ella
un Serafín con cada disparo?
¡Qué recámaras de Armas inmortales relucen allí!
La gran artillería del cielo en cada línea tejida de amor.
Entrégale el dardo, por tanto, a ella, pues ella entrega la llama;
entrégale el velo a quien dulcemente se avergüenza.
Pero si es destino frecuente
considerarse afortunado de las peores equivocaciones;
si todo está prescrito; y si la equivocación orgullosa
no escucha una canción humilde;
a cambio de su cortesía,
entrégame al Serafín sufriente.
Sea para él la valentía de todo lo que brilla:
las mejillas encendidas, las alas relucientes;
la mano sonrosada, el Dardo radiante;
Déjale solo a ELLA EL CORAZÓN ARDIENTE.
Déjale eso y le dejarás,
no un débil astil sino todo el temblor del amor.
Porque en el campo del amor nunca se ha encontrado
arma más noble que una HERIDA.
Las pasiones del amor son su parte más activa.
El herido es el corazón doliente.
¡OH CORAZÓN! Veneno igualmente para ambas caras del amor,
tan enorme con la herida como con los dardos.
Vivid en estas hojas vencedoras[1]; vivid todos lo mismo;
y haced caminar por todas las lenguas a una misma LLAMA triunfante.
Mora aquí, CORAZÓN grande; y ama y muere y mata;
y sangra e hiere; y al mismo tiempo ríndete y conquista.
Permite que esta vida inmortal de donde viniere
camine en una multitud de amores y MARTIRIOS.
Deja que las MUERTES místicas esperen en ella; y que las almas sabias sean
testigos, muertas de amor, de esta vida tuya.
Oh dulce incendiario!, que mostraste aquí tu arte,
sobre esta carcasa de un corazón duro y frío;
permite que todos tus rayos esparcidos de luz, que juegan
entre las hojas de tu gran Libro de los Días,
fundidos contra este PECHO, irrumpan de una vez
y se lleven de mí a mí mismo y mi pecado;
este cortés robo será tu recompensa:
y mi dicha mejor apartar semejante bien de mí.
¡Oh tú, eterna hija de los deseos!

1. Quizá se refiera a la Obra de la Santa de Ávila.

por toda tu dote de LUCES Y FUEGOS;
por toda el águila que hay en ti, por toda la paloma;
por todas las vidas y muertes de amor;
por tus extensas corrientes de luz intelectual,
y por tu sed de amor aún más grande que ellas;
por tus Entrañas que desbordan un intenso deseo
por la corriente de fuego líquido de tu postrera mañana;
por el reino eterno de aquel beso final
que asió tu alma, al despedirse, y te selló con la suya;
por todos los cielos que tienes en Él
(hermana noble del SERAFÍN!)
Por todo lo SUYO que tenemos en Ti;
no dejes nada Mío en mí.
Permíteme leer tu vida, hasta que yo
pueda morir a toda la mía.

Hemos apoyado nuestra investigación en las conferencias que Louis Lohr Martz pronunció en marzo de 1968 (1969), en las que, partiendo de los estudios de Rudolph Wittkower (1958), establece un paralelismo entre el poema y las imágenes arquitectónicas o escultóricas representativas del barroco. Conviene tener presente que la autobiografía fue traducida al inglés en 1642 bajo el título *The Flaming Hart*[2], que da título al poema.

Fue Crashaw un escritor tan afín a la literatura inglesa como a la hebrea, griega, latina, española, francesa o italiana (Lloyd, 1668: 618). Su interés en la literatura española y en el misticismo parece haber surgido durante su estancia en Cambridge, en concreto, debido a la influencia de Nicholas Ferrar quien, tras una estancia en nuestro país, había llevado a Inglaterra un elevado número de libros, muchos de temática religiosa; de él aprendió Crashaw sus oraciones. El fuego del Amor divino en su alma brotó de la lectura religiosa, entre la que cobra protagonismo la de la Santa de Ávila (Mayer, 1855: 201). Fue su experiencia mística del éxtasis, del rapto y dulce muerte de amor lo que encendió la piedad y la imaginación del poeta con el deseo de alcanzar también él la visión de Dios. El tratamiento del tema no es fruto de una sensibilidad especial ni un capricho poético; la visión del éxtasis no debe ser interpretada tampoco en términos eróticos, sino que ha de ser puesta en relación con la transverberación de la Santa (Young, 1982: 86; Collmer, 1956; Young, 1982: 87-88).

Aparte de *The Flaming heart upon the Book and Picture of the Seraphicall saint Teresa*, escribió Crashaw otros dos poemas inspirados en la Santa de Ávila: *An Apologie for the Fore-going Hymne as having been writt when the autor was yet amnong the protestantes* y *To the Name and Honor of the Admirable St. Teresa*.

Crashaw aludió en diversos momentos a la vida de Santa Teresa; en su himno "To the Name and Honor of the Admirable St. Teresa" –considerado como el que mejor refleja su experiencia religiosa (Bennett, 1934: 106)– recoge su anhelo del martirio siendo

2. *The flaming hart, or, The life of the gloriovs S. Teresa* [microform: foundresse of the reformation, of the order of the all-immaculate Virgin-Mother, our B. Lady, of Mount Carmel: this history of her life, was written by the Saint herself, in Spanish, and is newly, now, translated into English, Antwerpe, Johannes Meursius, MDCXLII, Translated by Tobie Matthew.

niña (versos 14-70). Hay otras coincidencias, como la aparición en sus poemas de la expresión "fire of Love"; las referencias a las lágrimas y sufrimientos de Sta. Magdalena, a la que la Santa tuvo gran devoción, en "The Weeper"; la relación entre el misticismo y el misterio de la vida redentora de Cristo, presente en *Camino de perfección* y en las *Moradas*, especialmente en el capítulo IV en que describe el éxtasis, en el "Hymn to Sainte Teresa". La Santa en el momento del éxtasis se convirtió en la musa religiosa del poeta (Gosse, 1883: 153).

En su descripción de la experiencia mística no encontramos nada de la introspección de Donne o de Herbert, pero sí la imaginería del *Cantar de los Cantares* cuando trata de expresar el estado a que conduce el Amor divino (Husain, 1948: 188). Crashaw vuelve la mirada a la escena de la Vida de la Santa en la que narra la visión del ángel que penetra su corazón con un dardo –que algunos poetas españoles contemplaron, como Lope de Vega en el tercero de los ocho sonetos, publicado en *Triunfos divinos* (1625)–. En los versos 79-87 del poema que estudiamos, Crashaw describe el dardo como el instrumento inmortal de la muerte mística y al Serafín como un arquero –una imagen presente en un poema de Cristobalina de Alarcón (1576-1646), que nunca fue impreso durante el siglo XVII:

> "Y por dar más perfección
> a tan angélico intento,
> el que bajó de Sion,
> con el ardiente instrumento
> la atravesó el corazón.
> Dejóla el dolor profundo
> De aquel fuego sin segundo
> Con que el corazón le inflama,
> y la fuerza de su llama,
> viva a Dios y muerte al mundo"[3].

Se encuentra , asimismo, la visión y sensibilidad de Crashaw muy próxima a la "Canción" de Baltasar de Medinacelli, la cual presenta estrechos paralelismos con la sección central de "A Hymn to to Sainte Teresa" y con la conclusión de "The Flaming heart". Aunque tanto este poema como otros en honor de la Santa permanecieron en los manuscritos de Antonio Rodríguez Moñino (1961), que no conoció lógicamente Crashaw, sin embargo, constituyen una muestra evidente de la familiaridad del tema y de la enorme cantidad de poesías que tomaron este motivo como tema central durante el siglo XVII (Young, 1982: 83-84).

Centramos nuestro estudio en el pintor flamenco, originario de Amberes, Gerhard Seghers, autor del cuadro *St. Teresa in Ectasy*, que ahora se halla en el Museum of Fine Arts de la localidad belga de Antwerp, que durante la vida del poeta Crashaw se veía en la Iglesia de las Carmelitas Descalzas de Antwerp, donde Crashaw podría haberlo contemplado durante su estancia en los Países Bajos (Wit, 1910: 104); de este cuadro hay una

3. Cfr. *The Oxford Book of Spanish Verse*, ed. James Fitzmaurice-Kelly and J. B. Trend, 2nd ed., Oxford, Clarendon, 1940, pp. 213-214.

copia en el Convento inglés de Brujas, allí atribuido a Velázquez: se trata de una versión en colores más oscuros, en la que el ala del ángel que aparece en el lado izquierdo es de mayor tamaño y, en general, aparece enmarcada de modo más amplio en sus bordes (Martz, 1969: 124 y 201, nota 7). La existencia de dos copias sugiere que pudieron existir más, razón por la cual Crashaw encabeza el poema señalando que "suele ser representada con un Serafín junto a ella". Con el cuadro delante se entienden mejor el título y contenido del poema y, especialmente, los cuatro versos iniciales en los que el poeta invita a los lectores a tener presente la autobiografía y el cuadro de la Santa.

Frontispiece. Gerhard Seghers (1591-1651): "St. Teresa in Ectasy." (Antwerp Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.)

"The Flaming heart" responde al método de composición que Martz denomina arquitectura poética barroca, con la que el autor se mueve desde lo concreto a lo abstracto y a partir de impresiones sensoriales conduce al lector a desplazar la mirada desde el cuadro al texto para elaborar consideraciones intelectuales, sugiriendo la presencia de lo espiritual. (Martz, 1969: 131). El poema requiere para su comprensión la doble focalización de la pintura y el libro. Crashaw ha aprovechado algunas técnicas artísticas utilizadas por

este pintor, seguidor de Caravaggio y de Rubens; habiendo comprendido que la calidad pictórica del cuadro se centra en el Serafín de mejillas enrojecidas que, vestido con trajes de color turquesa y de oro encendido, se desliza con un eje diagonal de luz en el aire y que con los dedos agarra el dardo y a la Santa, centra parte del protagonismo en él. Y, convenientemente, no hace caso del efecto manierista del ángel que figura en el otro lado del cuadro y que deja ver con timidez su pierna derecha, en una postura similar a la mantenida por el ángel que posa a la izquierda en el cuadro "La Virgen del Cuello Largo", de Parmigianino (Martz, 1969: 128-129). El poeta reprocha al pintor el no haberse inspirado en el Libro de la Vida de la Santa. Por este motivo, al comenzar el poema, el lector se encuentra con que se le aconseja que intercambie la figura del Serafín y de la Santa; es realmente la Santa la que con su experiencia de la unión mística puede lanzar el dardo del Amor a través de su libro. Del mismo modo que el Serafín atraviesa a la Santa con el dardo de su Amor, la obra de santa Teresa debe atravesar a los lectores con el dardo del Amor de Dios, como sugiere el poeta a partir del verso 13 y hasta el verso 17. Para demostrarlo, alude en los versos 15-16 a que los años y estatura del Serafín muestran a la Santa como Madre Seráfica.

Los versos 20-23 contienen, asimismo, el reproche de no haber representado el éxtasis de la Santa con la intensidad debida ya que, como señala el poeta, queda reducida en el lienzo a una tiesa y helada figura que, con su rostro gélido, hace una caricatura de la llama del amor humano" en el verso 24. El verso 28 "Bright Booke" no parece aludir al libro brillante, iluminado, resaltado por la sombra de la Cruz y por la luz que proviene de la cara de la Santa, que aparece en la esquina inferior derecha del cuadro; aunque Martz supone que debe tratarse de la Biblia (Martz, 1969: 126), el lector puede interpretar que podría tratarse tanto del rostro del Serafín como de una de las obras de la Santa, pues es la luz que dimana del rostro encendido del Serafín la que debía el pintor haber trasladado al de la Santa, para que el lector pudiera ver y leer la luz adonde le conduce el Amor de Dios.

En los versos 51-56 invita al lector a contemplar el incendio que el Amor de Dios despliega en el corazón amante, sirviéndose de imágenes tradicionales como el dardo de Cupido convertido en el dardo del Serafín Celestial para expresar lo inefable de la unión mística del alma. Así concluye con los versos 75-84 la primera edición del poema efectuada en 1648. Pero el poema no había sido concluido y cuando algunas obras de Crashaw fueron editadas en 1652, encontramos un pasaje añadido, que constituye la muestra más ardiente de la imaginería barroca en nuestro poeta, los famosos versos 85-108 con los que verdaderamente termina el poema, en los que el poeta alude a la muerte mística y enfatiza el profundo dolor que trae simultáneamente la vida y la muerte, una profunda alegría y un terrible sufrimiento.

Aunque la sensibilidad de Crashaw se había formado en el mundo intelectual y poético de Spenser, no hay que olvidar la influencia de Marino, que cultivó también una poesía religiosa, muy elaborada conceptualmente (Wallerstein, 1959: 56-72), si bien la de nuestro poeta es más dramática, intensa y rica. Una característica barroca presente en el poema es la repetición prolongada de imágenes para acercarse a la paradoja central. Las imágenes poéticas de las que se sirve no son de propia creación sino que se engarzan en la tradición secular clásica y mitológica y cristiana, bíblica y mística, de las que fue

profundo conocedor. Son frecuentes las alusiones a elementos de la naturaleza que, a medida que va madurando su obra, suelen aparecer en correspondencia con los colores de la liturgia; utiliza flores blancas o rojas, por ejemplo, en correspondencia con las lágrimas y la sangre, la pureza y el amor. El mismo significado litúrgico reviste el empleo de la fauna: la lombriz, el cordero, la abeja, la paloma, el águila, el pelícano, o el Ave Fénix, si bien en "The Flaming heart" aparecen la paloma (símbolo de la inocencia y la pureza) y el águila (símbolo del anhelo de Dios).

Richard Crashaw sabe encontrar las correspondencias verbales necesarias para encauzar sus pensamientos y emociones y maneja con destreza sus habilidades lingüísticas y literarias (Eliot, 1924: 31; Praz, 1925). Los sentimientos de ternura y el fuego del Amor de Dios informan el poema, que se caracteriza por su cadencia musical e intensidad de ritmo, visible en el uso secuencial de la aliteración. Junto a una rica imaginería, sobresalen la sensualidad, el predominio del ojo sobre el oído, la sensibilidad del poeta para teñir y dar sombras, la precisión en la observación, la presencia de paradojas, hipérboles, antítesis, etc.

Estamos, en conclusión, ante un gran poeta religioso que tiene el honor de haber contribuido a dar expresión dentro de la lírica inglesa al Amor de Dios.

Bibliografía

Bennett, Joan (1934): *Five metaphysical poets: Donne, Herbert, Vaughan, Crashaw, Marvell*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

Collmer Robert G. (1956): "Crashaw´s Death More Mysticall and High", *JEPG*, 55, p. 379.

Cooper, Charles Henry (1842-53): *Annals of Cambridge*, Cambridge: Warwick and Co., Vol. III.

Eliot, Thomas Stearns (1924): *Homage to John Dryden: three essays on poetry of the seventeenth century*, London: Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press.

— (1924): "The Metaphysical poets", *Homage to John Dryden: three essays on poetry of the seventeenth century*, cit., pp. 24-33.

Gosse, Edmund (1883): *Seventeenth century studies: a contribution to the history of English poetry*, London: Heinemann, 1913, 4th ed.

Grosart, Alexander Balloch (1872): *The complete works of Richard Crashaw: for the first time collected and collated with the original and early editions and much enlarged ...*, London: Printed for private circulation, 2 Vols.

Hatzfeld, Helmut (1976): "Influencia de Raimundo Lulio y Jan van Ruysbroeck en el lenguaje de los místicos españoles", en *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid: Gredos, 3ª ed. pp. 37-121.

Husain, Itrat (1948): "The mystical element in the religious poetry of Richard Crashaw (1613-1649)", *The mystical element in the Metaphysical poets of the seventeenth century*, Edinburgh: Oliver and Boyd, pp.159-192.

— (1948): "Appendix to Chapter IV", *The mystical element in the Metaphysical poets of the seventeenth century*, cit., pp. 301-304.

Low, Anthony (1978): "Richard Crashaw: Sensible Affection", *Love's architecture: devotional modes in seventeenth-century English poetry*, New York: New York University Press, pp. 116-159.

Lloyd, David (1668): *Memoires of the lives, actions, sufferings & deaths of those noble, reverend, and excellent personages, that suffered by death, sequestration, decimation, or otherwise, for the Protestant religion: and the great principle thereof, allegiance to their soveraigne, in our late intestine wars, from the year 1637, to the year 1660. and from thence continued to 1666; with the life and martyrdom of King Charles I*, London, Printed for Samuel Speed; and sold by him at the Rainbow between the two Temple-gates; by John Wright, at the Globe in Little-Britain; John Symmes, at Gresham-Colledge-gate in Bishops-gate-street; and James Collins, in Westminster-Hall.

Martin, Leonard Cyril (1927): *The poems, English, Latin and Greek, of Richard Crashaw*, Oxford: Clarendon Press.

— (ed.). "Appendix II. Biographical Documents", *The poems, English, Latin and Greek, of Richard Crashaw*, cit., pp. 415-416 y pp. 417-419 respectivamente.

Martz, Louis Lohr (1969): "Richard Crashaw: *Love's Architecture*". *The wit of love: Donne, Carew, Crashaw, Marvell*, Notre Dame, Indiana, London: University of Notre Dame Press, pp. 111-148.

Mayer, John Eyton Bickersteth (1855): *Cambridge in the Seventeenth Century*, Part One, *Nicholas Ferrar: two lives*, Cambridge: Cambridge University Press.

Peckard, Peter (1790): *Memoirs of the life of Mr. Nicholas Ferrar*, Cambridg: J. Archdeacon.

Praz, Mario (1925): *Secentismo e marinismo in Inghilterra: John Donne, Richard Crashaw*. Firenze: La Voce.

Pritchard, Allan (1964): "Puritan Charges against Crashaw and Beaumont", *TLS*, p. 578.

Rodríguez-Moñino, Antonio (ed.) (1961): "Las justas toledanas a Santa Teresa en 1614 (...)", en *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid: Gredos.

Saveson, John E. (1958): "Richard Crashaw", *TLS*, 28, p. 115.

Scobell, Henry (1658): *A collection of acts and ordinances of general use, made in the parliament begun and held at Westminster the third day of November, anno 1640 and since, unto the adjournment of the parliament begun and holden the 17th of September, anno 1656. and formerly published in print, which are here printed at large with marginal notes, or abbreviated, being a continuation of that vvork from the end of Mr Pulton's collection. In two parts. Together with several tables of the titles of, and principal matters contained in the said acts and ordinances; and likewise of such as being of more private and particular concernment, or less use, are omitted*, London: Henry Hills and John Field, printers to His Highness the Lord Protector.

Wallerstein, Ruth Coons (1959): *Richard Crashaw: a study in style and poetic development*, Madison: University of Wisconsin Press.

Warren, Austin (1933): "The Mysticism of Richard Crashaw", en *The Symposium*, 4, pp. 135-155.

— (1934): "Crashaw's Epigrammata Sacra", en *The Journal of English and Germanic Philologiy*, 33, pp. 233-239.

Williams, George Walton (1970): "Introduction", *The complete poetry of Richard Crashaw*, New York: Norton Library with Doubleday Anchor seventeenth-century series, pp. XV-XXII.

Willey, Basil (1949): *Richard Crashaw (1612/13-1649). A memorial lecture delivered at Peterhouse, Cambridge, on 11 July 1949*, Cambridge: Cambridge University Press.

Wit, Jacobus de (1910): *De Kerken Van Antwerpen*, Ed. Jean de Boschère, Antwerp: Nederlandsche boekhandel.

Wittkower, Rudolph (1958): *Art and architecture in Italy, 1600 to 1750*, Harmondsworth, Middlesex; Baltimore: Penguin Books, 1965, 2nd ed.

Wood, Anthony (1691): *Athenæ Oxonienses: an exact history of all the writers and bishops who have had their education in the most ancient and famous University of Oxford, from the fifteenth year of King Henry the Seventh, Dom. 1500, to the end of the year 1690; representing the birth, fortune, preferment, and death of all those authors and prelates, the great accidents of their lives, and the fate and character of their writings ; to which are added, the Fasti or Annals, of the said university, for the same time. The first volume, extending to the 16th year of King Charles I. Dom. 1640*, London: Printed for Tho. Bennet at the Half-Moon in S. Pauls Churchyard, Vol. II, col. 688.

Young, R. V (1982): "The Wound of Love and the dark Night of the Soul: Crashaw and Mysticism", *Richard Crashaw: and the Spanish Golden Age*, New Haven; London: Yale University Press, pp. 79-112.

El Romancero Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)

Mariano de la Campa Gutiérrez
Universidad Autónoma de Madrid

Este trabajo es parte de una serie de estudios que vengo desarrollando desde hace tiempo, que me permitirá valorar nuevamente desde la perpectiva actual, con mejores instrumentos y una visión más moderna, la historia de los estudios del Romancero nuevo. En ellos me ocupé tanto del periodo que cubre el siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX (de 1700 a 1856) como de la etapa que abarca desde fines del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX (de 1899 a 1953)[1]. Ahora me propongo analizar el periodo que cubre la segunda mitad del siglo XIX, que se extiende desde el año 1856 hasta el año 1899, es decir, entre la aparición de la antología de Ferdinand Wolf y Konrad Hofmann y los primeros estudios de Ramón Menéndez Pidal, quien vuelve a considerar al Romancero nuevo como parte no despreciable dentro de la historia general del Romancero.

Fue, precisamente, Ramón Menéndez Pidal quien, en dos capítulos de su historia del romancero[2], analiza la época de la que me voy a ocupar aquí, aunque siempre desde la perspectiva del romancero tradicional[3]. Entre otros aspectos examinaba las diferencias y similitudes entre el romancero de los autores cultos de los siglos XVI y XVII y los del siglo XIX[4].

1. Campa (2006) y Campa (2007).
2. Menéndez Pidal (1953: II), caps. XVII y XVIII.
3. También dedica una parte de su trabajo a describir el uso del romance por parte de los poetas cultos, Menéndez Pidal (1953: II, 269-275).
4. Menéndez Pidal (1953: II, 274-275). Ambos tienen en común el que refundían versiones romancísticas y que pretendían, frente a la poesía tradicional, una renovación "mediante un retorno a la antigüedad y a la poesía natural", y se diferencian en que si a los autores del siglo XVI casi se exigía la anonimia, a los autores del siglo XIX les complace exhibir su nombre, y que si en el XVI esta poesía se concebía unida al canto y a su difusión popular, en el XIX nada de esto sucede.

Sin embargo, no fue sino desde la aparición de la antología de Wolf y Hofmann (1856) cuando se separan los romances más viejos tradicionales de los demás, incluidos los nuevos, aunque ya antes lo había hecho Jacob Grimm (1815) en su *Silva de romances viejos*, adoptándose, desde entonces, por los especialistas, de modo universal, el criterio de excluir en sus antologías todos los testimonios de romances no tradicionales[5]. Por lo tanto, hasta la publicación de la obra de Wolf-Hofmann los investigadores no distinguían, y si distinguían no separaban, los romances viejos tradicionales de los nuevos artificiosos y, por tanto, podían, en ocasiones, considerar a los nuevos, compuestos a partir de 1580, como contemporáneos o anteriores, incluso, al *Poema del Cid*.

Mi intención aquí es ver si la erudición del siglo XIX desde Wolf separó unos tipos de otros y distinguió las diferentes clases de romances. Para ello debemos acercarnos a cuatro aspectos de la vida cultural de la segunda mitad del siglo XIX: Los trabajos de los eruditos; las Historias de la Literatura; las ediciones de romances nuevos (ya en colecciones de textos, ya en ediciones de autores individuales), y, por último, examinar los progresos de la bibliografía en este campo de la literatura.

1. Los trabajos de los eruditos

El erudito alemán Ferdinad Wolf publicó en 1859 un conjunto de trabajos, en dos volúmenes, que recogían una serie de estudios sobre literatura española y portuguesa, en los que incluye un amplio tratado sobre el romancero[6]. En la introducción señalaba[7]:

> Hace cosa de setenta años, cualquier académico o profesor universitario habríase juzgado ofendido por la mera sospecha de que aplicara su docta actividad a la literatura popular de su nación […].

Después pasa repaso a los trabajos de los estudiosos alemanes desde Grimm y ofrece una valoración de todas las colecciones de romances conocidas hasta el momento, que incluían tanto romances viejos como eruditos y nuevos. Al examinar la colección de Ginés Perez de Hita (*Primera parte de las Guerras civiles de Granada*) define los romances moriscos como[8]:

> […] los galantes pseudo-moriscos, por el contrario, o no tienen fundamento histórico o por lo menos es este inconocible, llevan ya el color de la galantería cristiano-caballeresca del siglo XVI; denuncianse por su tono ya sentimental y

5. Ramón Menéndez Pidal (1973: 53): "*La Primavera y flor de romances*, publicada en 1856 por Fernando Wolf y Conrado Hofmann, remedió esta falta, recogiendo únicamente los romances de un solo estilo, los tradicionales, y fundando su texto en una labor crítica, todavía no superada de clasificación y cotejo de cancioneros", y Diego Catalán (1997: X)

6. Wolf (1859). Cito por la tradución española de 1895. En el volumen segundo se incluye el tratado sobre el romancero dividido en tres secciones (precedidos de una introducción: Sobre la poesía de los romances de los españoles, pp. 5-11): I. De las ediciones y colecciones de romances (pp. 12-115); II. Del origen, de la organización formal y del desenvolvimento de los romances (pp. 115-184) y III. Del carácter principal y la base material de los romances y su división fundada en ésta, o sea de los difrerentes géneros y clases de romances (pp. 185-291).

7. Wolf (1895: 6).

8. Wolf (1895: 47-48).

> superabundante, ya conceptístico y amanerado, como productos cortesanos, aun cuando no denotaran suficientemente su principio más artístico por la florida dicción llena de comparaciones, descripciones detalladas y alusiones mitológicas, el estilo elegante, la versificación fluida y la asonancia mantenida con más exactitud, diferenciándose esencialmente de aquellos salidos todavía puramente de los populares. Caben en esa misma clase, no con estos sino con los moriscos del Romancero general, los romances al estilo de los de la juventud de Góngora y de Lope de Vega.

Wolf divide los romances en tres clases: Romaces viejos, romances eruditos y romances nuevos ("del útlimo tercio del silgo XVI hasta la mitad del XVII se nos presenta otra, […] los romances de moda"). Y analiza estas producciones artísticas del romancero nuevo[9]. Dentro de los históricos distingue los noticieros nuevos, que forman parte del *Corpus* que estudiamos[10]. Después pasaba a caracterizar estilísticamente a los moriscos[11]. Y lo mismo para los pastoriles, o de asuntos varios. Asimismo, reconocía como otra clase distinta a los romances vulgares[12], sobre los que realiza un interesante análisis[13]. Para terminar repasa la clasifición de Durán en 11 grupos.

El trabajo de Wolf presentaba de forma muy iluminadora lo que sus predecesores no habían sido capaces de llevar a cabo en cuanto a la separación de tipos por estilos, lo que significaba un notable avance en la investigación, y ello analizado de forma científi-

9. Wolf (1895: 198-199): "[…] estos romances son los más fáciles de reconocer; a través de cualquier disfraz y envoltura, sea la armadura del Cid, el albornoz morisco, el sayo pastoril, el justillo de jitano o la aguela del jaque, vemos el rostro conocido del poeta, pues Lope de Vega y Góngora eran concidos de los aficionados en su estilo y manera aunque lanzaran al mundo sus romances como «Belardo» o el «Cordobés»".
10. Wolf (1895: 226): "Pertenecen también a éstos los romacnes no igualmente populares, pero corrientes entre el pueblo de más baja estofa del tiempo de Carlos V y de los tres Felipes, sobe la rebelión de los moriscos en las Alpujarras, sobre las expediciones contra los berberiscos, sobre la santa liga y de la batalla de Lepanto, etcétera, que se apartan ya de los *fronterizos* […]".
11. Wolf (1895: 252-253): "Denuncian también su contenido y su forma su verdadero origen. Aquí no se encuentra ya casi ningún rastro de base legendaria, de historia idealizada; todo se reduce a intrigas de amor completamente ordinarias, celos, fiestas de corte, cabalgatas, torneos; con ropaje descrito, es cierto, con gran riqueza de detalles y que se da por morisco, pero tan caricaturizado y recargado, que se sofocarían con él no poco los pobres moros que, bajo el cálido cielo de España, tenían que envolverse, por ejemplo, en marlota, albornoz y alquicel, es decir, en una triple cubierta exterior; con nombres moriscos muy sonoros, es verdad, pero conduciéndose estos Gazul, Tarfe, Azarque, Lindaraja, Fátima, Zaida, con una galantería tan refinada, llevando en su boca y en sus armas y vestidos conceptos tan sutiles, divisas y sentencias tan conceptuosas que, a pesar de la triple cubierta, se reconoce a los legítimos galanes españoles y a las damas de la corte de Felipe, por cualquiera que no esté inficionado de la misma monomanía. Sirven para ello la forma enteramente artística, el lenguaje elegante, pero rebuscado, los ingeniosos, pero afectados juegos de antítesis, las frecuentes alusiones mitológicas –pues estos moros no invocan a Alah, ni a Resul-Alah, sino a Júpiter y a Venus– la versificación fluida, pero que suena muellemente, la asonancia cultivada con arte, aunque a menudo con rebuscado artificio".
12. Wolf (1895: 278-279): "Con razón llama Durán a estos tardíos romances populares que desde mediados del siglo XVI, poco más o menos, nacieron en boca del pueblo, o fueron compuestos para el pueblo por sus cantores, los «ciegos», nuevos vulgares, para difrenciarlos de los *viejos populares*.".
13. Wolf (1895: 288): "A pesar de que, por lo tanto, estos romances, mirados desde el punto de vista meramente estéticos, a menudo aparecen muy bajos y no pueden compararse en cuanto a su contenido poético con los viejos populares, tienen, sin embargo, para la historia de la literatura y de las costumbres gran interés, pues son para su tiempo lo que aquellos antiguos era para el suyo, sin que dejaran de ejercer influencia sobre la poesía artística de su tiempo, sobre todo la dramática, así como ellos por su parte llevan los más claros vestigios de la influencia de aquella y hasta coquetean con erudición pedantesca".

camente admirable. Bien es cierto que Wolf había partido para su trabajo del estudio de Victor Aimé Huber, publicado en 1844. Huber había observado que los textos incluidos en las colecciones cidianas no eran todos del mismo tipo[14]. Y distinguía para los romances cidianos tres clases de textos[15], entre los que reconocía a los romances nuevos[16], que coloca en la tercera clase, como composiciones arficiosas propias de poetas cultos[17]. Después pasaba a definer el estilo de esta tercera clase[18], y señalaba la posibiliadad de distinguir entre las tres clases de textos[19]:

> "[…] y así no es nada difícil distinguir en las demás colecciones los romances que pertenezcan a estas clases, separando al mismo tiempo los de la tercera clase, que además sólo se encuentran en los Romanceros posteriores, como el de 1604 y del Cid.".

Para terminar, una vez hecha la distinción, mostraba su preferencia por los de la primera clase, es decir, los tradicionales[20].

Los importantes avances en los estudios del romancero fueron asumidos pronto por don Manuel Milá y Fontanals, quien, en su estudio de 1853[21], al tratar sobre la poesía popular, tiene bien claro la diferencia entre textos tradicionales y no tradicionales y, por consiguiente, los romances nuevos quedan fuera de su estudio, y eso tan sólo dos años después del trabajo de Durán, quien mezclaba todo tipo de romances. Años más tarde en otro libro, publicado en 1874, sobre la antigua poesía épica castellana y su relación con el romancero[22], Milá presenta un "nuevo ensayo de clasificación de los romances", y asigna

14. Huber (1844: LXXII): "[…] y a primera vista que van muchas y grandes diferencias entre romance y romance, y que en estas colecciones se han reunido varios géneros o clases de romances mui esencialmente distintas".
15. Huber (1844: LXXIII): "Tres clases o géneros pues de romances del Cid se han de distinguir, esencialmente diferentes en todos respectos, aunque no sin ciertas transiciones.".
16. Huber (1844: LXXVI): "La tercera clase, a que, ya se ve, pertenecen los que no hemos contado entera una de las dos otras, evidentemente fueron compuestos hacia fines del siglo diez y seis y principios del diez y siete por poetas parte verdaderos y legítimos, parte presumidos y apócrifos, pero por cierto nada populares, sino cortesanos y muy cortesanos, los que por lo general ni pensaban siquiera en imitar y continuar el estilo y género de romances populares antiguos".
17. Huber (1844: LXXII): "No negaremos sin embargo que no haya algún que otro de esta clase que se distinga por cierta dignidad o delicadeza de sentimiento y cierta propiedad de expresión mui apreciable y poética, y no muy agena del argumento que tratan; pero muchos, también es verdad, que parecen haber sido compuestos por los bárbaros y mosqueteros más ridículos, estrafalarios y culterizantes de Madrid".
18. Huber (1844: LXXVI-LXXVII).
19. Huber (1844: LXXVIII).
20. Huber (1844: LXXXI).
21. Milá y Fontanals (1853).
22. Milá y Fontanals (1874: 52-166) pasa repaso a los testimonios conservados del Tudense, el Toledano, la *Crónica General de España*, Santillana, Lebrija, Juan del Encina, Argote de Molina, Cervantes, Lope de Vega, Juan de la Cueva, Juan Díaz Rengifo, Francisco Santos, Montaigne, Corneille, Huet, Vico, Luzán, Velázquez, Sarmiento, Tomás Antonio Sánchez, P. Andrés, Ramón Fernández, Bouterwek (1804), Herder, Quintana, Bowle, Schlegel, Sismondi, Depping, José Antonio Conde, Abel Hugo, Lockhart, Ford, Bello, Martínez de la Rosa, Juan María Maury, la traducción del Bouterwek (1829) por José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde, Leandro Fernández de Moratín, Wolf (1831 y 1832: publicó un extenso estudio de la literatura medieval española con ocasión de la traducción española del Bouterwek, luego en Wolf 1859: I), Durán, Viardot, Clemencín, Hallam, Berchet, Saint-Hilaire, Duque de Rivas, Wolf (1841), Puisbusque, Gil Zárate, Huber, Hinard, Shack, Wolf (1846, luego en Wolf: 1859: 305-554), Cicourt, Ticknor, Dozy, Wolf, Durán, Ozanam, Wolf y Hofmann (1856),

como clases VI, VII y VIII, los de trovadores, los vulgares y artísticos "que no forman parte de nuestro estudio". En el apartado sobre "Noticias de los cantares y romances" escribe (p. 538):

> No todos los romances de los antiguos pliegos sueltos y citadas colecciones son populares, juglarescos y de trovadores. Ya en las tres primitivas colecciones y casi exclusivamente en Sepúlveda y Fuentes se leen romances eruditos (también juzgamos tales los de Juan Baptista) y en Timoneda los del a Vª clase de Durán o semiartísticos.
>
> A unos y otros sucedieron en las últimas décadas del siglo XVI los romances artísticos, preparados por los poetas que consideramos de transición entre los eruditos y artísticos Cueva, Rodríguez y Padilla (1590, 81 y 87), imprimiéndose también aquellos, al principio, en pliegos sueltos (véanse los de Valencia 1589-94, Primavera, LXXXVIII y ss.) y recopilándose en las llamadas Flores a lo menos desde 1589 y luego en el Romancero general de 1600. Por la misma época se exendió el género de los romances vulgares de que vemos algún ejemplo en las relaciones versificadas de principios del siglo XVI pero que medró principalmente en el XVII, XVIII y aún en el presente.— Para la bibliografía general de los Romanceros véase especialmente Studien, 310-391 y Durán, II, 678-98.

Tras él, serán los trabajos de Ramón Menéndez Pidal los que inicien una nueva etapa en los estudios del Romancero. Desde sus primeros estudios Menéndez Pidal tuvo bien claro la separación entre romances tradicionales y nuevos (a los que llama artísticos). En 1899, al publicar un trabajo en el *Homenaje* a su maestro, Marcelino Menéndez Pelayo[23], destina un apartado a los romances no tradicionales, y presanta ya una clasifición sólida, que mantendrá durante toda su vida[24]: clase 1ª tradicionales, clase 2ª juglarescos, clase 3ª semi-populares, clase 4ª semi-eruditos, clase 5ª eruditos, clase 6ª artísticos[25].

A partir de aquí, los romances artísticos, artificiosos o nuevos podrán empezar a construir su popria historia dentro de la historia general del romancero, hecho que no sucederá hasta pasados otros 50 años, cuando en 1948 Menéndez Pidal da una conferencia en los cursos de Extranjeros en Segovia con el título "El Romancero Nuevo", publicada en 1949[26].

Huber, Helfferich y Glermont, du Méril, Juan Valera, el conde de Puymaigre, Gastón París, Amador de los Ríos, Francisco de Paula Canalejas y Fernández Guerra.

23. Menéndez Pidal (1899). Dos años más tarde, en 1901, tenía un famoso plan para editar el Romancero General. Véase Catalán (2001: 15-30) y Campa (2006: 138 y n. 7).

24. Menéndez Pidal (1899: 467): "La clasificación de los romances según su estilo viene perfeccionándose en manos de Hüber, Durán, Wolf y Milá; permítaseme, pues ninguno de estos autores ha dado su sistema como definitivo, arreglar aquí algo a mi manera dicha clasificación al ordenar los romances del Fernán González".

25. Menéndez Pidal (1899: 502): "Los romances de esta clase, por la libertad con que tratan el asunto y por la independencia de inspiración con que están escritos, se pudieran comparar a los semi-eruditos; pero no tienen, como éstos, nada de la espontaneidad y sencillez de los populares; si se entretiene en desenvolver una sola situación o un discurso, no lo hacen en tono épico, sino que son demasiado ingeniosos, lógicos, razonadores o declamatorios, son amplias variaciones sobre un tema dado; si se dilatan en una narración seguida (y de este carácter son los pocos que hay de Fernán González), entonces, o hay en el curso de ella algo de rebuscado que la desvía del orden más recto y natural de la exposición, o se interrumpe el relato con reflexiones y máximas, o en los diálogos se contrahace el habla arcaica o se da culquier otra señal de artificio en su redacción".

26. Menéndez Pidal (1949).

2. Las Historia de la Literatura

Nada o casi nada vinieron a aportar al panorama que presentamos las Historias de la Literatura. Muchas veces no se hicieron eco de los avances que la erudición había realizado y seguían repitiendo el esquema de Durán en sus trabajos. Ni siquiera las más importantes se adentraron en el tema del Romancero de una manera profunda; y en el caso de separar o distinguir clases de romances sólo consideraron dignos a los tradicionales o a los que exaltaban el heroismo patrio.

Tal es el caso de Amador de los Rios, quien en su *Historia crítica de la literatura española*, Madrid 1862, analiza la historia de los romances como una historia de la degeneración del carácter nacional y al describir los romances vulgares decía[27]:

> […] que los *romances vulgares*, entre los cuales pueden comprenderse también los de *germanía*, etc., aparecen como el fruto más sazonado del sistema político, inauguadro en su provecho por Felipe II, y exajerado por el poder teocrático, con mengua de la nación y vilipendio del trono, durante el reiando de Carlos II. Por esto los romances vulgares ponen de manifiesto la abyección y aniquilamiento del pueblo español, desde mediados del siglo XVII en adelante.

Las mismas consideraciones encontramos al tratar de los romances moriscos[28].

Del resto de Historias de la Literatura, sólo puedo ocuparme de mencionar las de Manuel de la Revilla y Pedró Alcántara (Madrid, 1872; 2ª ed. 1877) y la de Juan García Al-Deguer y Hermenegildo Giner de los Ríos (Madrid, 1889), que si bien en ambas aciertan a la hora de separar las distintas clases de romances, siguen teniendo fuertes prejuicios a la hora de valorarlos[29].

3. Ediciones de textos en el siglo XIX

Respecto a las ediciones de textos de romances nuevos es muy poco lo que nos vamos a encontrar. A pesar de ser varios los romanceros editados en la segunda mitad del siglo XIX, ya sean colecciones de textos de varios autores (antologías), ya sean ediciones de autores individuales. En cuanto a las primeras, solamente son tres las colecciones que

27. Amador de los Ríos (II, 1862: 500).
28. Amador de los Ríos (II, 1862: 493): "Los romances moricos, que nacieron para satisfacer tan nobles instintos, y que aparecen a nuestra vista como la fórmula más exacta y completa de la opinión general de España respecto a la conquista de Granada, comenzando a ser cultivados en los últimos días del siglo XV, llegan hasta mediados del XVII, en que degenerado y enflaquecido el sentimiento que les dio vida, y hechos ya patrimonio de los poetas doctos, desaparecen a golpe de la sátira, entre los escombros de la política y el naugragio de las letras". Para el estudio de los romances tradicionales por parte de Amador de los Ríos puede verse Cid (1999).
29. Revilla-Alcántara (1877: 339) y García Al-Deguer-Giner de los Rios (1889: 75-76). Dentro de este periodo aparece también la de James Fitzmaurice-Kelly (*A history of Spanish Literature*, 1898, trad. española de 1901: *Historia de la Literatura Española desde los orígnes hasta el año 1900* por Jaime Fitzmaurize-Kelly, C. de la Real Academia Española, traducida del inglés y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín, con un estudio preliminar por Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, La España Moderna, [s.a], desautorizada por su autor en 1913), aunque no es sino en la edición de 1914 en la que podemos encontrar aportaciones interesantes, ya que en las anteriores apenas hay referencias a los romanceros y menos a cualquier distinción entre romanceros viejo y nuevo.

nos interesan aquí[30]: La relativa a los romances cidianos de Carolina Michaëlis (1871) y las reediciones del *Romancero* de Valdivielso (1618) del padre Mir (1880) y la colección de Juan de Chen (1612) reeditada por Karl Vollmöller (1891).

El *Romancero* de Valdivielso es interesante por las contrafacturas de romances nuevos vueltas a lo divino, y el *Laberinto* de Chen contiene 74 romances, todos nuevos. Pero, sin duda, la colección más nutrida es la del *Romancero del Cid*, recopilados, ordenados y publicados por Carolina Michaëlis, con un total de 205 romances. Ahora bien, los diferentes tipos de romances que acoge en sus páginas aparecen todos mezclados, sin hacer diferencias de estilos, aunque sí indicando las fuentes de las que tomaba cada uno. De todas las fuentes utilizadas varias pertenecen al romancero nuevo[31].

Para las ediciones de autores individuales contamos con la publicación de textos de algunos poetas del romancero nuevo, aunque no se supiera, todavía, que estos autores formaban parte de la nómina del romancero nuevo con producciones que habían aparecido (manuscritas o impresas) como anónimas. Las ediciones de Castro (1847 y 1854), Rossell (1856), Hartzenbusch y Rossell (1964), Ximénez Embún (1876), Bibliófilos Andaluces (1869) y Janer (1877)[32], dieron a la estampa textos de Luis de Góngora, Juan de Salinas, Cervantes, Liñán de Riaza, Lope de Vega y Francisco de Quevedo, que como anónimos aparecieron en las distintas compilaciones de romances nuevos.

5. El progreso bibliográfico: Durán, Gallardo, Salvá y Wolf

Frente a la escasez de textos del romancero nuevo editados en la segunda mitad del siglo XIX, los estudios bibliográficos supusieron un progreso considerable en cuanto a la localización y descripición de ejemplares en colecciones o en pliegos con romances nuevos. Durán en su *Romancero general* había incluido un gran número de fuentes bibliográficas[33].

Poco después la publicación del *Ensayo* de Gallado (1863-1889), en 4 tomos, ofrecía la descripción detallada de un gran número de fuentes del romancero general ya se tratara de antologías, colecciones de autores individuales o pliegos sueltos. El propio

30. Rodríguez-Moñino (1973) y Rodríguez-Moñino (1977-1978).

31. *Flor de varios y nuevos romances*, 1ª y 2ª parte ahora nuevamente recop. P. Andres de Villalba. Añadióse nuevamente la 3ª parte por Felipe Mey, Valencia, 1591; el *Romancero general*, Madrid, 1600 (Medina del Campo, 1602; Madrid, 1614); Juan de Madrigal, *Segunda parte del romancero general*, Valladolid, 1605; Juan de Escobar, Romancero del Cid, Alcalá, 1612; Francisco de Meige, *Tesoro escondido de todos los más famosos romances así antiguos como modernos del Cid*, Barcelona, 1626; y Francisco Santos, *La verdad en el potro y el Cid resucitado*, Madrid, 1686.

32. Antes que la edición de Janer aparecieron sin nombre de editor literario las obras de Quevedo (1866, 1869, 1883 y 1886).

33. Durán (1849: LXVII-XCVI): Catálogo por orden alfabético de varios pliegos sueltos que contienen romances, villancicos, canciones, etc., de poesía popular o popularizada Con las secciones de: Pliegos suletos impresos en el siglo XVI (1849: LXVII-LXXX), Pliegos sueltos impresos en el siglo XVII (1849: LXXX-LXXXV), Pliegos sueltos impresos del siglo XVIII en adelante (1) (1849: LXXXV-XCIV), Pliegos sueltos impresos del siglo XVIII en adelante (2) (1849: XCIV-XCVI), y en el tomo II (1851: 678-695): Catálogo de los Documentos. Orígenes y fuentes de donde se han tomado los romances de esta colección, en el que se da además noticia de algunos libros curiosos y análogos a ella.

Gallardo planeaba formar una colección de romances para lo cual había copiado entre tres y cuatro mil poemas de todos los estilos posibles[34].

Unos años már tarde aparció el *Catálogo* de Salvá (1872), quien en el tomo primero incluía la "Sección Poética" compuesta de tres divisiones: la primera de poesia popular, romances, glosas, villancicos, canciones, coloquios y relaciones, impresos en pliegos sueltos[35]; la segunda de cancioneros y romanceros, antologías o colecciones de poesías escritas por varios autores[36], y la tercera de poetas diversos[37]. El *Catálogo* describía de forma precisa gran cantidad de piezas biliográficas (impresas y manuscritas) que contienen poesías propias del Romancero nuevo.

En 1859 apareció, en alemán, el trabajo de Wolf, arriba mencionado, y traducido al español en 1895. En él incluía un catálogo de fuentes del romancero, sobre las que realiza un verdadero análisis crítico --aunque desde el punto de vista del romancero tradicional- de todas las fuentes por entonces conocidas sobre el romancero[38].

Por último, en 1899, apareció el *Catálogo* de la Bibioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros, que incluía entre sus entradas un gran número de obras poéticas, muchas de ellas con composiciones del *Romacero nuevo*. Y, aunque se referiere únicamente a obras impresas, sabemos que atesoraba también un gran número de obras manuscritas que fueron dadas a conocer por Rodríguez Moñino (1965-1966). Una parte de la Biblioteca del Marqués fue adquirida por compra de la biblioteca de Samuel Turner, entre cuyas obras se encontraban diveros romanceros, como señaló también Rodrigúez Moñino (1966: 20-22). La pasión del marqués por los libros poéticos del Siglo de Oro le llevo a imprimir una *Desiderata*, que bajo el epígrafe *Antologías, Cancioneros y Romanceros* ofrecía "completísima lista bibliográfica de las más preciadas joyas de este género en ediciones de los siglos XV al XVII"[39]. La Biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros fue adquirida en 1902 por Archer M. Huntington y pasó a formar parte del fondo bibliográfico que hoy se encuentra en la Hispanic Society of Amarica.

6. Conclusiones

1. Huber y Wolf sentaron las bases de la separación de romances por estilos y permitieron, por tanto, el estudio y análisis independiente de cada uno de los grupos señalados.

2. Los eruditos de esta segunda mitad del siglo XIX supieron distinguir y caracterizar cada una de las clases de romances, aunque priorizaban y consideraban superiores a los viejos tradicionales.

34. Campa (2007) en prensa.
35. Salvá (1872: 1-56).
36. Salvá (1872: 57-176).
37. Salvá (1872: 179-358).
38. Wolf (1895: 12-115) "De las ediciones y colecciones de romances". Del Romancero nuevo incluía: las *Flores* (12a-h), el *Romancero general* (13) la *Segunda parte del Romancero general* (14), *Romances de germanía* (16), *El Jardín de amadores* (17), la *Historia del […] Cid* de Juan Escobar (18), el *Romancero historiado* de Francisco de Segura (19) y la *Primavera y flor* de Arias Pérez (20), las *Maravillas del Parnaso* (21), el *Laberinto amoroso* de Juan de Chen (22), *Romances varios*, Madrid 1655 (23), *Romances varios* Amsterdam, 1688 (24), *Floresta* de Tortajada (25) y los romanceros editados en el siglo XIX por Grimm, Depping, Abel Hugo, Durán, y Wolf-Hofmann.
39. Rodríguez Moñino (1966: 28).

3. Habrá que esparar hasta las clasificaciones de Menéndez Pidal para que los romances artísticos (o nuevos) se consideren como parte de la historia del Romancero general.

4. Los historiadores de la Literatura nada añadieron al estudio del género y sólo en contados casos favorecieron la difusión correcta de las investigaciones llevadas a cabo por los eruditos.

5. La edición de textos de romances nuevos poco o nada contribuyó a su difusión y lectura de estos textos romancísticos como un género independiente.

6. Fueron los estudios bibliográficos los que más avanzaron en la desripción, identificación y análisis de las colecciones de romances, no superados hasta 100 años después con los Catálogos de Rodríguez-Moñino.

7. Si bien es cierto que los estudios eruditos y trabajos bibliográfios habrían podido permitir el estudio y edición particular de este tipo de romances, todavía habrá que esperar a los últimos 20 años del siglo XX para que esta tarea inicie su recorrido.

8. Una vez identificados los disintos estilos del Romancero, la valoración de cada uno de ellos no se realizará hasta mucho mas tarde, cuando Menéndez Pidal (1953), aunque aceptando plenamente la separación de los tradicionales del resto, considera que en su conjunto deben estimarse todas las clases de romances y no despreciar a ninguna.

Bibliografía

Amador de los Rios, J. (1862): *Historia de la Literatura Española*, por don José Amador de los Rios, II, Madrid, Imprenta de José Rodríguez (reed. facsímil Madrid, Gredos, 1969).

Bibliófilos Andaluces (1869): *Poesías del Doctor Juan de Salinas, natural de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces.

Campa, M. de la (2006): "Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: *El Romancero nuevo*", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), (Robinson Bollege, Cambridge, 118-22 julio, 2005)*, Antony Cose Editor, con la colaboración de Sandra Mª Fernández Vales, Madrid, AISO, 2006.

— (2007): "El *Romanero nuevo* entre neoclásicos y románticos", Comunicación leída en el XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, París del 9 al 13 de julio de 2007 (en prensa).

Castro, A. de (1847-1854): *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, tomo tomo I y II, Madrid, Ribadeneyra (BAE, XXXII y XLII), 1847 y 1854 (reed. 1872 y 1875, 1911 y 1915, 1931, 1950 y 1951) (incluye romanes de Luis de Góngora y Juan de Salinas).

Catalán, D. (1997): *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª . Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo XXI Editores.

Catalán, D. (2001): *El Archivo del Romancero*, 2 vols., Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.

Cervantes, M. de (1864): *Obras completas de Cervantes*, ilustradas por D. J. E. Hartzenbusch y D. Cayetano Rossell, con notas de Cayetano Alberto de la Barrera, Madrid, Rivadeneyra.

Chen, J. de (1618): *Laberito amoroso*, ed. de Karl Vollmöller, 1891.
Cid, J. A. (1999): *Primera noticias y colecciones de romances en e l s. XIX,* Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
Durán, A. (1849-1851): *Romancero general, o colección de romances casellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 tomos, Madrid, Rivadeneyra.
Gallardo, B. J. (1863-1889): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, formado con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valley y D. J. Sancho Rayón, 4 tomos, Madrid, Rivadeneyra (I y II) y Manuel Tello (III y IV) (reed. facsímil, Madrid, Gredos, 1968).
García Al-Deguer, J. y Giner de los Ríos, H. (1889): *Curso de Literatura Española. Apuntes crítico-biográficos y trozos selectos*, Madrid, Administración de la «Biblioteca Andaluza».
Huber, V. A. (1844): *Chronica del famoso cavallero Cid Ruy Diez Campeador*. Nueva edición con una introducción histórico-literaria, Marburg.
Janer, F. (1877): Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas. *Poesías*, Tomo IIII, Madrid, M. Rivadeneyra (BAE, LXIX).
Jerez de los Caballeros ([1899]): *Catálogo de la Biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros*, [Sevilla], [Enrique Rasco].
Menéndez Pidal, R. (1899): "Notas para el Romancero del conde Fernán González", en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I, Madrid, pp. 429-507.
— (1949): *El Romancero nuevo*, Madrid, Cursos para Extranjeros en Segovia.
— (1953): *Romancero Hispánico*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe (2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968).
— (1973): "El Romancero. Su transmisión a la época moderna", *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe (conferencia dada en la Columbia University de New York, el día 7 de abril de 1909, y publicada por The Hispanic Society of America, The De Vinne Press, 1910).
Michaëlis, C. (1871): *El Romancero del Cid. Nueva edidición, añadida y reformada sobre las antiguas que contiene doscientos y cinco romances*, Leipzig, F. A. Brockhaus.
Milá y Fontanals, M. (1853): *Observaciones sobre la poesía popular*, con muestras de romances catalanes inéditos, Barcelona, Narciso Ramírez.
— (1874): *De la poesía heroica-popular castellana*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer (reed. preparada por Martín de Riquer y Joaquín Molas, Barcelona, CSIC, 1959).
Penney, C.L. (1965): *Printed Books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*. A listing by Clara Louisa Penney, New York, The Hispanic Society of America.
Quevedo, F. de (1866): *Parnaso español y Musas castellanas* […], Barcelona, Juan Pons.
— (1869): *Poesías completas* […], Barcelona, Librería de Lance de Ramón Pujal.
— (1883): *El Parnaso español con las nueve muas castellanas* […], París, Librería de Garnier Hermanos.
— (1886): *El Parnaso español o las nueve muas castellanas* […], Zaragoza, Carranque Delagado y Cª Editories.
Revilla, M. de la y P. de Alcántara García, *Principios generales de Literatura. Historia de la Literatura Española*, Madrid, 1872 (2ª ed., 2 vols., Madrid, Imprenta

de Pascual Conesa, 1877; 3ª ed., 2 vols., Madrin, Imp. De J. Garcçía, 1884; 4ª ed., 2 vols., Madrid, [Idamor Moreno], 1897-98).

Rodrígruez-Moñino, A. (1973): *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros. Impresos durante el siglo XVI*, por Antonio Rodrígruez-Moñino, coordinado por Arthur L-F. Askins, 2 vols., Madrid, Castalia.

— (1977-1978): *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros. Impresos durante el siglo XVII*, por Antonio Rodrígruez-Moñino, coordinado por Arthur L-F. Askins, 2 vols., Madrid, Castalia.

— (1965-1966): *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos exsitentes en al Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, por Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño, New York, The Hispanic Society of America.

— (1966): *Catálogo de la Biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros*. Reimpreso por por primera vez en facísmile, precedido de una biografía del gran bibliófilo, Madrid, Librería para Bibliófilos.

Rosell, C. (1856): Lope de Vega, *Obras no dramáticas*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, XXXVIII) (reed. 1918, 1935, 1950).

Salvá, P. (1872): *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, escrito por d. Pedró Salvá y Mallen y enriquecidio con la descripción de otas muchas obras, des us ediciones, etc., 2 tomos, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga (reed. facsímil Madrid, Julio Ollero, 1992).

Valdivielso, J. (1612): *Romancero espiritual*, ed del Padre Miguel Mir, 1880.

Wolf, F. (1859-1895): *Studien zur Greschichte der Spanischen und Portuguesichen Nationalliteratur*, Berlin, A. Asher & C, 1859 (versión española en la *Historia de las Literaturas Castellana y Portuguesa*, por Fernando Wolf, traducción del alemán por Miguel de Unamuno, profesor de la Universidad de Salamanca, con notas y adiciones por M. Menéndez Pelayo, de las Reales Academas de la Lengua y de la Historia, 2 vols., Madrid, La España Moderna, 1895).

Wolf-Hofmann (1856): *Primavera y flor de romances o colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, publicada con una introducción y notas por D. Fernaqndo José Wolf y D. Conrado Hofmann, Berlín, A. Asher & C, 1856 (2ª ed. corregida y adicionada por D. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Lib. de la Viuda de Hernando y Cª (Antología de Poetas Líricos Castellanos, VIII), 1899; reed. preparada por Enrique Sánchez Reyes, Santander, CSIC, 1945).

Ximénez Embún, T. (1876): *Rimas de Pedro Liñán de Riaza en gran parte inéditas y ahora por primera vez coleccionadas y publicadas por la Excma. Diputación Provicial de Zaragoza*, editadas por T[omás] X[iménez] E[mbún], Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provicial.

En torno a la edición de los pliegos poéticos religiosos del siglo XVI

Eva Belén Carro Carbajal
Museo Etnográfico de Castilla y León & SEMYR

La carencia y la necesidad de una edición sistemática –y filológicamente cuidada– de los pliegos religiosos en verso impresos durante el siglo XVI en España han sido puestas de manifiesto en reiteradas ocasiones. El estudio de su corpus, sin embargo, revela una de las líneas de investigación más interesantes para poder conocer de primera mano la tradición cultural y literaria transmitida por estos impresos durante el Quinientos. Este trabajo dará cuenta de los principales problemas que conlleva la edición de la literatura religiosa popular impresa en pliegos sueltos a lo largo del siglo XVI.

Durante los años 2003-2006 y bajo la dirección de Pedro M. Cátedra y Mª. Cruz García de Enterría, se desarrolló el proyecto de investigación, dependiente del Ministerio de Ciencia y Tecnología, «Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII» [BFF 2003-00011]. Este proyecto puso las bases sobre las que se asienta el actual estudio, edición y catalogación de la literatura popular impresa en verso del siglo XVI, que comprende gran diversidad de temas y autores, como ponen de manifiesto las entradas recogidas en 1970 por Antonio Rodríguez Moñino en su *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, obra de referencia que ha sido revisada, corregida, actualizada y ampliada considerablemente por Víctor Infantes y Arthur L-F. Askins en 1997 y en los posteriores seis suplementos que han visto la luz en la revista *Criticón* entre 1997 y 2004, mientras esperamos una nueva edición del *Nuevo Diccionario*. También el proyecto de investigación desarrollado entre los años 2005-2008, dirigido por Emilio de Miguel Martínez y financiado por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León, «La literatura popular impresa de los Siglos de Oro: géneros dialogados o cantados en pliegos de cordel» [SA 084A05], ha ayudado de forma considerable a continuar desentrañando la complejidad que subyace bajo la aparente sencillez e ingenuidad de estas «menudencias» de imprenta.

Actualmente es el Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española, el CiLengua, con sede en San Millán de La Cogolla (La Rioja), y más concretamente desde su Instituto Biblioteca Hispánica, quien arrostra la publicación y la edición sistemática de la literatura popular impresa en verso durante el siglo XVI. Los primeros resultados han aparecido en febrero de 2008 con la *Literatura popular impresa en La Rioja en el siglo XVI*, monografía que, en torno a un nuevo pliego suelto desconocido hasta el momento –impreso en Logroño por Matías Mares en 1588- y que fue censurado por la Inquisición, estudia los motivos que propiciaron su censura, así como las circunstancias y avatares del resto de la obra conocida de Juan de Mesa, coplero autor de las relaciones que son objeto de estudio y comentario exhaustivo por parte de María Sánchez Pérez y Eva Belén Carro Carbajal, con la dirección del profesor Cátedra. Además de reflejar la «intrahistoria» de la literatura de cordel y de la subcultura del ciego como parte fundamental de todo el proceso a partir del último tercio del siglo XVI, como ya hiciera en 2002 Pedro M. Cátedra con Mateo de Brizuela en *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, y de intentar explicar algunas circunstancias sociales, políticas y religiosas que motivan los temas que quedan reflejados, tópicos, por otro lado, los pliegos se editan transcritos, así como el censurado y nuevamente hallado, que se acompaña de edición facsímile.

Estas consideraciones que acabamos de realizar constituyen el punto de partida sobre el que se asienta la edición del corpus de la literatura popular impresa del siglo XVI, que gozará de distintos volúmenes. Muy avanzado se encuentra el relativo a las relaciones de sucesos de «casos horribles y espantosos», volumen ciertamente homogéneo que aúna una de las vetas más significativas de la literatura de cordel: las relaciones de hechos truculentos, y que está llevando a cabo María Sánchez Pérez. En camino también se encuentra la monografía que dará a conocer la obra del poeta de cancionero Rodrigo de Reinosa, *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, que tuvo difusión en pliegos sueltos durante todo el siglo XVI, y de la que se está encargando Laura Puerto Moro, que defendió su tesis doctoral con un completo y finísimo estudio de la producción poética de este autor.

Otra de las opciones que se barajan, asimismo, aparte de esta versión impresa en papel, es la de poder constituir un catálogo en línea con todas las entradas y referencias conocidas de la literatura popular impresa que circuló en España durante el Quinientos, con las ventajas de poder ser ampliado, revisado y corregido prácticamente en el acto y de realizar búsquedas en los diferentes campos consignados en la base de datos, con todos los recursos que permite la tecnología informática y la difusión a través de la red. Buena prueba de la viabilidad y utilidad de este catálogo digital resulta la tesis de doctorado de Santiago Cortés Hernández, leída el 20 de junio de 2008 en la Universidad de Alcalá de Henares, que puede consultarse en una de las zonas habilitadas para la difusión de trabajos de investigación en la revista electrónica *Culturas Populares*. La rigurosidad y magnitud de este estudio lleva por título *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825). Estudio, catálogo y biblioteca digital de pliegos sueltos derivados del teatro*, y resulta de obligado manejo para todos los investigadores que se interesan por el teatro áureo y por la literatura popular impresa.

Pero ¿qué sucede con el corpus de la poesía religiosa? ¿Podemos hablar de una edición y estudio uniforme, que tenga en cuenta la complejidad que existe en el siglo XVI

en lo referente a la materia espiritual y religiosa? ¿Cuáles son los problemas que tenemos que salvar para ofrecer los textos y sus respectivos estudios de una manera sistemática? Fundamentalmente y sin entrar ahora en cuestiones de ecdótica, crítica textual u oralidad, el escollo principal se encuentra en el elevado número de obras religiosas –328 registros, incluyendo aquellas referencias a pliegos religiosos de los que directa o indirectamente conservamos noticia– y la variedad y disparidad existente entre ellas, criterio que impide una división formal o estanca por categorías, por no ahondar en la dificultad menor de editar el pliego íntegro, es decir, conservando su entidad editorial con todas sus composiciones, ya que en ocasiones la materia o tema al que pertenece la primera de ellas no se corresponde con el de las siguientes. La finalidad, asimismo, de este corpus es también heterogénea, aunque todas las obras tengan como denominador común el pragmatismo con el que son compuestas y, por supuesto, utilizadas. Así las cosas, se ha considerado el criterio temático como el más conveniente a priori, sobre el que se realizan divisiones y subdivisiones que intentarán recoger otros aspectos cruciales que merecen destacarse de su encuadre inicial; sin embargo, somos conscientes de que pueden existir otros criterios perfectamente válidos a la hora de realizar una posible clasificación, pero, insistimos, a nuestros ojos y después de haber estado inmersos durante años en la tarea de recopilación, búsqueda y ordenación de un ingente corpus de literatura popular impresa religiosa, era la que finalmente más convencía y convenía para poderla presentar de una manera estructurada y sin perder en «individualidad».

Recordemos que durante el Quinientos se desarrollan en España distintos movimientos espirituales, teológicos y de reforma que soportan la complejidad y la riqueza que caracterizan a este siglo en el plano religioso, en sentido amplio –aspectos que, por otro lado, han sido tratados por extenso en nuestro trabajo «Concepto escolástico y concepción popular: límites de uso de la literatura religiosa en el Renacimiento» (2008: 533-543). Así, las distintas corrientes espirituales se reflejan y se manifiestan profusamente en tratados y en obras de literatura espiritual, de mayor o menor trascendencia, pero también se traslucen en diferentes concreciones que atañen al aspecto práctico, es decir, a un nivel más pragmático, que es el que hemos denominado «religiosidad». Con este término, pues, nos referimos a la vivencia real, práctica y cotidiana de la vida religiosa, en todos sus aspectos y matices, y en donde tiene una función especial su vinculación con los fieles, sin que por ello pretendamos evitar la dificultad que conlleva la utilización del vocablo «religiosidad» –pensamos en la complejidad del contenido y de los fenómenos implicados en ella, así como la existente en los términos colindantes: «religión», «piedad», «devoción» y «prácticas y creencias», teniendo, además, en cuenta el punto de vista pastoral, litúrgico, teológico-dogmático e histórico–.

Bien sabemos de la importancia de lo religioso en este siglo en el que, además de los valores e ideología humanista –con sus más y sus menos–, se valoraba el sentimiento y la devoción religiosos, fundamentados en la figura central del cristianismo: Jesucristo. De esta manera y considerando los dos grandes períodos en los que podemos dividir el siglo XVI, los pliegos sueltos poéticos religiosos reflejarán las tendencias y corrientes religiosas más importantes y, claro está, las que más podían condicionar –teniendo en cuenta el control que ejercían y que pretendían seguir ejerciendo los centros de poder, Iglesia y Estado–, dada la ideología que presentan, a las diferentes clases sociales, puesto

que no será hasta, aproximadamente, el último cuarto del siglo XVI cuando empecemos a notar cierta especialización en el público lector-oidor de pliegos sueltos.

Por tanto, los dos grandes movimientos de espiritualidad que se desarrollan en el Quinientos están reflejados en los pliegos sueltos poéticos religiosos. Respecto al primero, que engloba las distintas corrientes espirituales que se desarrollan en España a finales del siglo XV y durante la primera mitad del XVI, podemos decir que tienen como núcleo principal el cristocentrismo que emanan, influido muy de cerca por la tradición religiosa medieval. Hablamos básicamente de un subgrupo de pliegos que hemos denominado «pliegos cristológicos» y que tiene como característica principal el desarrollo de los motivos de la Pasión y sobre todo, de la Cruz. Son pliegos que surgen al calor de la devoción franciscana a raíz de la reforma de Cisneros y que privilegian el desarrollo de la meditación de la Pasión, al hilo también de los cambios que suceden respecto al método de la oración. Como es lógico, existen también obras más extensas dedicadas a la Pasión en este periodo, en las que se insiste en la meditación de los misterios dolorosos de la vida de Jesucristo –tenemos también el correlato de las angustias de la Virgen en los pliegos–. Meditación y contemplación: dos partes de la oración que tendrán su difusión en nuestras composiciones, no sólo como inducción y desarrollo de prácticas oracionales, sino como refuerzo de la devoción, basada fundamentalmente en el desarrollo de la piedad y caridad cristianas y con una finalidad denotativa de afectividad y cercanía.

El segundo gran movimiento es el que se desarrolla después del Concilio de Trento (1545-1563): la Contrarreforma, que nosotros –para nuestros efectos– consideraremos que inicia su andadura en la segunda mitad de siglo, básicamente en su último cuarto. Prima en este período una acentuación de composiciones marianas y hagiográficas, en consonancia con las ideas adoptadas en Trento –en clara oposición a la ideología protestante, que no admite la mediación de la Virgen ni de los santos en su relación con Dios–, así como el inicio de una modalidad –las «relaciones de sucesos»– que presentará obras centradas en las manifestaciones externas de la religión: realización de milagros, relación de apariciones y descripción de martirios, etc., línea que gozará de un gran desarrollo en el siglo XVII, considerado por excelencia de la Contrarreforma. Asimismo, tenemos en toda esta producción –que podemos considerar como la más claramente «popular»– la creación de un espacio en oposición al «otro», bien sea luterano o musulmán. En estos pliegos se privilegia también la devoción como virtud del verdadero cristiano, ya que se tiene muy en cuenta la realidad existente, por no hablar de su funcionalidad, tan característica.

Terminamos en esta clasificación con los pliegos que están insertos en una línea moralizante y doctrinal –donde la religiosidad está presente en la defensa de una serie de valores, actitudes y pautas de comportamiento, fundamentalmente cristianas, aunque no sólo–, característica de los dos grandes periodos en los que hemos dividido el siglo XVI; conforman un amplio grupo –muy representado, además–, que hace necesario un estudio más individualizado de los mismos para ahondar en sus diferencias.

Existe, por tanto, la materialización de la espiritualidad en el contexto de la literatura popular impresa: los grandes temas se simplifican sin ambages en torno a las pretensiones religiosas que preocupaban, por otro lado, al conjunto de la sociedad del siglo XVI, con el propósito de llegar a un gran número de destinatarios. Nuestros pliegos

aportan, así, el nivel práctico y de desarrollo literario que complementa y acompaña a las corrientes espirituales del siglo XVI.

De esta manera, sintetizando y concretando, nuestros pliegos pueden dividirse en seis grandes grupos, susceptibles, a su vez, de subdivisiones internas, como hemos señalado más arriba. El motivo central de nuestro corpus se abre, por tanto, con el grupo de los pliegos cristológicos, centro de la teología cristiana y pilar indiscutible de la Iglesia, que junto a los pliegos marianos y hagiográficos conforman la configuración y el reflejo del año litúrgico en el mundo poético de los pliegos en verso del siglo XVI. Conservamos un total de 78 registros de pliegos cristológicos, circunscritos al ciclo litúrgico de la Navidad, la Cuaresma y la Pascua, fundamentalmente, mientras que tenemos 29 registros de pliegos marianos y 40 de pliegos hagiográficos, que incluyen tanto breves poemas en loor y alabanza como profusas vidas de santos y martirios, subgrupo este último muy definido y con características distintas a las anteriores. De hecho, los pliegos hagiográficos servirán para completar la totalidad del año litúrgico –desde el punto de vista funcional que nos hemos propuesto desarrollar para los tres grupos centrales de pliegos sueltos poéticos religiosos–, ya que las festividades de los santos –en las que se celebra su memoria, junto a la memoria de la presencia del Señor– de los que tenemos noticia tienen lugar durante el tiempo ordinario. Los pliegos de milagros y apariciones, significativos por el momento en el que aparecen y por ser, posiblemente, los que más unidad y uniformidad presentan, conforman el cuarto grupo, con un total de 21 registros. Constituyen los dos grupos restantes los pliegos de doctrina cristiana y los de moral cristiana, heterogéneos por excelencia, que enmarcan un contexto de aplicación práctica y cotidiana en el universo de los pliegos y que reflejan, sin ninguna duda, la trascendencia de la religiosidad en el siglo XVI en todas las clases sociales. Los de doctrina cristiana ascienden a 42 registros, integrado este grupo principalmente por pliegos de formación, práctica religiosa –las oraciones más significativas del catecismo y sus glosas, incluidas las variadas formas de expresar el arrepentimiento– y gobierno de la Iglesia, además de que hemos tenido en cuenta pliegos y romances antiguos de historia bíblica; así, aunque ya no estamos ante pliegos que se adscriben a un determinado tiempo litúrgico, sí que tenemos reflejo de una práctica litúrgica concreta, visible en aquellos que contienen oraciones –algunas glosadas, procedimiento muy común durante el siglo XVI y que las convierten en textos literarios– y manuales de doctrina cristiana. Los pliegos de moral cristiana, con 76 registros, lo comprenden aquellos que ofrecen una visión cristiana de la vida, en sentido amplio, bien porque tratan de desengañar contra los peligros del mundo –a veces despreciándolo, otras construyendo una dura crítica–, bien porque presentan consejos «para hallar contento y bien», entre otros tópicos de raigambre medieval.

Sin embargo, y pese a todo intento de clasificación u ordenación, el hecho que permitirá un acercamiento más completo a la religiosidad de los pliegos sueltos del XVI es su atenta lectura, ya que en sus versos se inscriben a menudo conceptos y frases que responden a una clara ideología o forma de ver y de relacionarse con el mundo. Así, en este corpus es tan significativa la presencia de un determinado matiz como su no inclusión, por hablar simplemente de los pliegos que hemos conservado o de aquellos de los que ha quedado noticia, aunque sea una breve referencia a su rúbrica y contenido. No obstante, tampoco podemos desvincular de esta religiosidad el soporte «pliego» al que aludimos,

al igual que su función en la sociedad y la finalidad que también desempeñaba. Por ello y a pesar de las principales dificultades que hemos mencionado, creemos que lo más importante es que este corpus pueda ver la luz en una edición sistemática y filológicamente cuidada, como nos referíamos al principio de este trabajo, accesible a los investigadores y estudiosos –fundamentalmente–, ya que su lectura permitirá poder conocer de primera mano y poder analizar con más detalle la tradición cultural, literaria, religiosa y social transmitida por estos impresos durante el siglo XVI en España.

Bibliografía

Askins, A. L.-F. & Infantes, V. (2004): «Suplementos al Nuevo Diccionario. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI (y VI)», Criticón, 90, pp. 137-152.

— (2001): «Suplementos al Nuevo Diccionario. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI (V)», Criticón, 83, pp. 197-201.

— (2000): «Suplementos al Nuevo Diccionario. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI (IV)», Criticón, 79, pp. 167-176.

— (1999): «Suplementos al Nuevo Diccionario. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI (III)», Criticón, 77, pp. 143-153.

— (1998): «Suplementos al Nuevo Diccionario. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI (II)», Criticón, 74, pp. 181-189.

— (1997): «Suplementos al Nuevo Diccionario. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI (I)», Criticón, 71, pp. 191-193.

Carro Carbajal, E. B. (2008): «Concepto escolástico y concepción popular: límites de uso de la literatura religiosa en el Renacimiento», en La fractura historiográfica: Las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio, dir. Javier San José Lera, eds. Francisco Javier Burguillo & Laura Mier, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 533-543.

— (2005): Los pliegos sueltos poéticos religiosos del siglo XVI: Edición y Estudio, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2 vols.

— & Sánchez Pérez, Mª., bajo la dirección de P. M. Cátedra (2008): Literatura popular impresa en La Rioja en el siglo XVI, San Millán de la Cogolla, CiLengua.

Cátedra, P. M., dir. (2006): La literatura popular impresa en España y en la América Colonial: Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría, ed. Eva Belén Carro Carbajal et al., Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.

— (2002): Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI), Mérida, Editora Regional de Extremadura.

— & García de Enterría, Mª. C. (2003): Proyecto de investigación «Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII» [BFF 2003-00011]. Guía para los miembros del equipo y colaboradores, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

Cortés Hernández, S. (2008): Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825). Estudio, catálogo y biblioteca digital de pliegos sueltos derivados del teatro, tesis doctoral, Universidad de Alcalá [en línea] <http://www.pliegos.culturaspopulares.org/estudio.php> [Fecha de consulta: 28-XI-2008].

García de Enterría, Mª. C. (1995): «De literatura popular», Anthropos, 166-167, pp. 8-16.

— (1990): «Retórica menor», Studi Ispanici, 1987/1988, Pisa, Giardini, pp. 271-291.

— (1983): Literaturas marginadas, Madrid, Playor.

— (1973): Sociedad y poesía de cordel en el Barroco, Madrid, Taurus.

Puerto Moro, L. (2010): Obra conocida de Rodrigo de Reinosa, San Millán de la Cogolla, CiLengua.

— (2008): Estudio y edición crítica de la obra completa de Rodrigo de Reynosa, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2 vols.

Rodríguez Moñino, A. (1997): Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes, Madrid & Mérida, Castalia & Editora Regional de Extremadura.

Sánchez Pérez, Mª. (2006): Las relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos del siglo XVI. Estudio cultural y literario, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2 vols.

Las primeras traducciones italianas de las poesías de San Juan de la Cruz[1]

Barbara Catenaro
Università degli Studi dell'Aquila

La propagación de los escritos de San Juan de la Cruz fuera de los confines nacionales, no sorprende en el clima espiritual que se respiraba en los años posteriores a su muerte y éstos encontraron en Italia una de las tierras más acogedoras puesto que, a lo largo de un siglo, se publicaron diecinueve ediciones de su obra. Se podría hablar de un verdadero 'boom' editorial, cuya explicación no radica exclusivamente en dos fechas históricas importantes, como la Beatificación de 1675 y la Canonización de 1726 del poeta.

El lector italiano, preferentemente carmelita, conocerá la obra sanjuanista en 1627 gracias al traductor P. Alessandro di San Francesco[2], carmelita descalzo, sobrino del pontífice Leone XI y hermano del Cardenal Roberto Ubaldini. Su traducción, publicada con el título *Opere spirituali che conducono l'anima alla perfetta unione con Dio* e impresa en Roma en la tipografía de Francesco Corbelletti, contiene el texto poético de la *Noche*, del *Cántico* y de la *Llama*, que preceden sus respectivas *Declaraciones*. A la traducción italiana se acompaña también la versión castellana de las poesías: los textos se distribuyen paralelamente en dos páginas, a la izquierda el texto en castellano y a la derecha el texto en italiano, excepto en la *Llama*, donde no se presenta siguiendo un esquema paralelo sino secuencial.

1. Este trabajo recoge los primeros resultados de una investigación que se propone ilustrar las características de las traducciones del repertorio poético de San Juan de la Cruz transmitido en Italia en los siglos XVII y XVIII. Dado que se trata de un tema que merecería más espacio, me limitaré aquí a considerar solo algunos aspectos dejando el análisis pormenorizado para más adelante.
2. Para más informaciones sobre el P. Alessandro di San Francesco se remite a Giuseppe del Cuore I. Di Maria, OCD (1962).

Tal como se indica en la dedicatoria, el texto base utilizado para la traducción de los *Tratados* y de las *Canciones* de la *Noche* y de la *Llama* es la *editio princeps* castellana de 1618. No se alude, en cambio, a la versión utilizada para la traducción del *Cántico*, o *Essercitio d'amore fra l'anima e Cristo suo Sposo*, ni se explican las razones que motivaron la publicación italiana a pesar de su omisión en la *editio princeps* española[3].

En lo que se refiere a la estructura textual, la secuencia coincide con la versión primigenia a la cual, por primera vez, se intercala la estrofa XIB "Descubre tu presencia" del CB (con su relativo comentario en prosa), que hace progresar de una unidad la numeración originaria[4].

Dicha edición romana tendrá dos reimpresiones (en 1634 y 1637), sucesivamente las obras de San Juan se imprimirán en Venecia en varias imprentas, pero el elemento común a todas las ediciones es la traducción italiana de Alessandro di San Francesco que, durante más de un siglo, representará la única voz del lenguaje y del mensaje místico del autor. Los cambios aportados a las distintas publicaciones son mínimos y afectan casi exclusivamente al paratexto[5], a la modernización ortográfica y a unos errores tipográficos sin consideración.

En 1747, es decir después de 120 años, se decide modernizar el texto y el Abate Jacopo Fabbrici[6] se ocupa de verter al italiano tanto la prosa como la poesía. Esta nueva traducción se publicará en la tipografía de Poletti, en la cual los textos del santo ya se habían impreso anteriormente.

Es un hecho bastante curioso que en el mismo año, también en la tipografía veneciana de Angiolo Geremia, se impriman las *Obras* de San Juan y que, incluso el decreto de los 'Reformatores' de Padua, lleve la misma fecha de registro. Ambas ediciones se basan en la de Sevilla de 1703, hasta hoy considerada la más completa y exacta, y presentan el repertorio poético completo en lengua italiana: a las tres *Canciones de la Noche, Cántico y Llama* se añaden la selección del manuscrito de Sanlúcar de Barrameda y otros dos poemas, *Sin arrimo y con arrimo* y *Por toda la hermosura*, procedentes del manuscrito de Jaén.

Sin embargo, ésta no es la única novedad: debido al interés pastoral que despertaba la obra de San Juan, hasta aquel momento las traducciones se habían realizado en el ámbito religioso, no obstante, en la edición impresa por Geremia, no podemos afirmar si el editor o los mismos Descalzos, parecen más sensibles a la calidad artística de la obra sanjuanista. En esta publicación se encomienda la traducción del texto en prosa al P. Marco di San Francesco[7], carmelita descalzo, exegeta y traductor, y la traducción de la colección

3. A propósito del sospechoso retraso editorial del Cántico es interesante el estudio de Eulogio Pacho, OCD (1967).

4. En la edición romana se estableció un criterio editorial, que con el tiempo adquirió un carácter definitivo, colocando el Cántico en tercer lugar, después de *Noche* y *Subida* y antes de *Llama*.

5. Sobre las características del paratexto véase Mazzocchi (2004).

6. A lo largo de toda la edición, a parte en la portada, no se le menciona nunca ni hemos podido averiguar noticia alguna sobre él, lo cual nos hace suponer que no se tratara de un personaje de relieve en el ámbito literario-religioso diferentemente de los otros traductores.

7. Padre Marco di San Francesco (alias Giancarlo Rossetti), nació en Venecia en 1712. En 1727 entró en la orden de los Carmelitas Descalzos de Padua. Fue un renombrado teólogo y filosofo, se dedicó primero a la enseñanza y luego a la actividad de exegeta recorriendo toda Italia e interrumpiendo sus viajes sólo en los

poética al Marqués Marcantonio Pindemonte[8], literato y poeta ajeno al ambiente religioso. La edición, dedicada al Cardinal Guadagni, se compone de tres tomos y cada uno contiene una introducción, bastante amplia y descriptiva, sobre el contenido de la obra, la finalidad de la misma y las referencias a los dos traductores y a sus relativos enfoques.

Otro elemento merecedor de atención es el título del apartado dedicado a los poemas de la edición de Poletti, "Poesie divote composte sopra vari argomenti dal Santo Padre F. Giovanni della Croce. Nuovamente recate dalla Lingua Spagnola in versi Toscani" y, más precisamente, el adverbio *nuovamente*, hecho que hace presuponer una traducción italiana de las poesías anterior a la de 1747, de la cual, sin embargo, no tenemos constancia[9].

La traducción de Alessandro di San Francesco

En el panorama traductológico italiano del siglo XVII las paráfrasis y las traducciones 'ad litteram' se dividen y comparten el entero ámbito marginando otras soluciones intermedias. Observa Cesare Greppi (1971: 66-67) como "Questa bipartizione del quadro, questo dislivello fra due modalità d'incontro si presenta [...] come il dato più immediatamente rilevabile a chi scorra le traduzioni (numerose, nonostante le 'gravi' assenze, le 'dimenticanze' di ogni tipo, da rendere significative nel quadro) del Seicento italiano". El método literal se aplica esencialmente a la traducción de los clásicos y a las obras de carácter religioso y es en ese contexto que se coloca la primera traducción realizada por Alessandro di San Francesco, en 1627. De hecho su trabajo se podría definir como típicamente literal, ya que el respeto a la letra del autor parece ser su verdadera preocupación. El hecho de que fuera Definidor General de los carmelitas italianos suponía su plena implicación en la difusión del magisterio del santo y en la publicación de su obra.

Probablemente, es para demostrar su voluntad de extremo respeto a la palabra del autor que Alessandro di San Francesco acompaña a la traducción italiana el texto original de los tres poemas *Noche, Llama y Cántico* y mantiene su estructura estrófica: la lira (estrofa pentástica que alterna 3 heptasílabos y 2 endecasílabos) de la *Noche* y del *Cántico* y el sexteto-lira simétrico abCabC (o rima replicada) de la *Llama*.

---

períodos en que se dedicaba a la traducción. Para más detalles véase, AA.VV, *Componimenti in lode del Chiarissimo Padre Marco di San Francesco, Carmelitano Scalzo, Predicatore nella Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo*, Bergamo, Appresso Pietro Lancellotti, 1750.

8. El Marqués Marcantonio Pindemonte nació en Verona en 1694. Diputado, alcalde, auditor pero, más que todo, sumo literato y poeta. Más datos se pueden encontrar en Lorenzi, Bartolommeo (1826): "Laudazione in morte del Marchese Marc'Antonio Pindemonte di Verona, Recitata nell'Accademia Filarmonica", en *Prose e versi*, Milano, Giovanni Silvestri, p. 187.

9. En 1742 en la imprenta de Angiolo Geremia, se publica una edición de las obras de San Juan, no obstante, de los tres tomos que la componen se conserva solo el tercero, que contiene la vida del Santo, el "Trattato delle spine dello spirito" y una larga "Dissertatione sopra la Teologia mistica" del Padre Dositeo di Sant'Alessio traducido del francés. Probablemente, debemos considerar perdidos los otros dos volúmenes dado que, ha sido imposible recuperarlos e incluso en las bibliografías de P.P. Ottonello y de Caprioli, se menciona únicamente la tercera parte. Por el otro lado, puede que lo dos ejemplares no se hayan llegado a publicar, suceso bastante raro, sin embargo, posible. Por consiguiente, podemos aquí sólo arriesgar la hipótesis de que en ésta podrían haber aparecido por primera vez las otras composiciones poéticas del Santo.

Tratándose de dos idiomas genética y culturalmente cercanos, el traductor ha intentado proponer un corpus lingüístico y etimológico común al italiano y al castellano, interviniendo, allí donde el número silábico o la consonancia rímica eran discordantes, con elementos adjetivales, adverbiales, verbales y sustantivos evocados por San Juan en los comentarios explicativos de cada verso. En la obra poética de nuestro autor, los límites traductológicos no se reducen a las dificultades de los recursos lingüísticos pertenecientes al estilo propio del poeta, ni a la transposición del lenguaje místico[10], sino que hay una traba aún más grande representada por el indisoluble vínculo entre la prosa y la lírica. Esta exigencia determina que delante de una palabra (un ejemplo entre muchos podría ser el "cauterio" de la *Llama*) o de una expresión, el traductor tenga que ceder en un acto de rigurosa fidelidad a la intención del autor.

A continuación señalo algunos ejemplos en los que los elementos introducidos refuerzan en el verso la idea manifestada en la prosa mediante la repetición de dichos términos:

Cántico		Cantico	
1.2	*Amado, y me dejaſte con gemido*	1.2	E mi laſciaſti in gemito infinito
9.2	*Aqueſte corazon, no le ſanaſte?*	9.2	Queſto penoſo cor non lo ſanaſti?
10.2	*Pues que ninguno baſta a deſazellos*	10.2	Che ſol l'aſpetto tuo li ſpegne e sface

El adjetivo infinito indica una pena inmensa, así como penoso refleja un corazón profundamente dolido. Lo mismo podríamos decir del verbo spegne que indica la doble acción del aspecto del Amado que apaga y deshace los enojos de la Amada. En los siguientes ejemplos, en cambio, los elementos añadidos responden a una mera exigencia rímica y el resultado es una neutralización o simplificación de los efectos del verso:

Cántico		Cantico	
2.2	*Allà por las majadas al Otero*	2.2	Colà di ſchiera in ſchiera al colle **d'oro**
14.3	*Las inſulas eſtrañas*	14.3	L'iſole ſtrane e **magne**
14.4	*Los rios ſonoroſos*	14.4	L'acque ſonore e **ſchiette**
22.3	*Haremos las guirnaldas*	22.3	Farem **belle** ghirlande

La coincidencia del modelo estrófico y de los recursos estilísticos (el estilo exclamatorio, el paralelismo imaginativo y conceptual) destacan en la traducción de Alessandro di San Francesco. Pero, su evidente búsqueda de la literalidad, ha determinado varios errores de

10. Tantos los místicos como los poetas usan un lenguaje entrelazado de paradojas, antítesis, oxímoros, metáforas en complicados equilibrismos lingüísticos que dotan de una nueva luz al lenguaje ordinario y en este caso también al teológico. A propósito del lenguaje místico véase Baldini (1986, 1990 2ª ed.).

interpretación, algunos de los cuales derivados probablemente de la ausencia de las sugerencias del autor, como es el caso de los últimos versos de la *Noche*. Entre los ejemplos más significativos señalamos algunos presentes también en las traducciones del Marqués Pindemonte y del Abate Fabbrici ya que ambos tomaron como punto de referencia la primera traducción italiana.

Referente a los versos 4 y 5 de la estrofa 6 de la *Noche* hay una doble interpretación: "el aire que al pasar movía los cedros como un abanico" o "el aire que se filtraba entre los cedros", "el ligero movimiento de las ramas de los árboles con la brisa"[11], San Juan se sirve de la metáfora para sustituir la causa por el efecto, animando a los cedros como si la naturaleza participara suavemente en la unión de los enamorados. Los traductores, en cambio, otorgan a la Amada la acción de regocijar el sueño de su Amado mediante un abanico de cedros:

Noche

6.4 *Y yo le regalaua*,
6.5 Y el ventalle de cedros aire daua

Alessandro di San Francesco

6.4 Et io che'l vezzeggiaua,
6.5 Col ventaglio di cedro il ventilaua

Abate Fabbrici

6.4 Ed io temprai al di fuore
6.5 Con ventaglio di cedro il vaſto ardore

Marqués Pindemonte

6.4 Ed io vezzi a Lui fea,
6.5 E ſopra lieve un cedro io gli ſcotea

También en el caso de la estrofa 7, verso 1, se repite un error de interpretación con la eliminación en el verso de la referencia a la almena que indica un lugar alto, indefinido, que parece flotar en el aire, con lo que se armoniza la sugestión de ascensión que se desprende de todo el poema, pero, a la vez, un lugar irreal, mágico o espiritual: un lugar místico. Los tres traductores compensan la difracción posiblemente debida a una lectura equivocada con un adjetivo: Alessandro di San Francesco y el Abate Fabbrici suavizan el verso indicando la característica agradable del aire, mientras que el Marqués Pindemonte se centra en su movimiento:

11. Acerca de las distintas interpretaciones de la *Noche*, *Cántico* y *Llama*, es imprescindible la obra San Juan de la Cruz (2002): *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Elia, Paola y Mancho, María Jesús, Barcelona, Crítica.

Noche

7.1 El aire del almena,

Alessandro di San Francesco

7.1 Quando poi l'Aura amena

Abate Fabbrici

7.1 Quando poi l'Aura amena

Marqués Pindemonte

7.1 Quando poi l'aura errante

En la estrofa 24, verso 1, del Cántico, el uso del artículo definido por parte de San Juan indica una clara referencia al árbol de la cruz donde el hijo de Dios redimió y se despojó de la naturaleza humana. La sustitución con un artículo indefinido elimina esa referencia y, por lo tanto, se neutraliza el elemento simbólico:

Cántico

29.1 De baxo del *manzano*

Alessandro di San Francesco

29.1 Sotto un melo ti ſcorſi

Abate Fabbrici

23.1 (CB) Sotto un melo t'ho ſcorta

Marqués Pindemonte

23.1 (CB) Sotto un melo ti ſcorſi

La traducción del Abate Fabbrici

El paso del XVII al XVIII siglo marca un cambio profundo en la concepción de la traducción: en el ámbito religioso se pone en discusión el dominante método literal (aplicado a los Textos Sagrados para no falsificar la palabra divina) mientras que en la traducción literaria adquiere importancia el sistema de la revisión arbitraria de los textos, persiguiendo las aspiraciones del traductor o las necesidades y los gustos de la época. Entre la "fidelidad" y la "adaptación" en el siglo XVIII se prefirió la segunda.

El Abate Fabbrici adopta un diferente enfoque traductivo según se trate de los poemas acompañados por la prosa o del repertorio de las Poesie Divote, es decir: en el caso de la *Noche, Llama y Cántico* respeta la estructura y la palabra del autor mientras que en las demás poesías, se inclina a una versión exegética y más libre también bajo el aspecto estrófico. De hecho el traductor da muestras de conocer ampliamente las diferentes formas poéticas más o menos habituales en aquella época y parece utilizar la traducción como taller de experimentación métrica: para unas glosas (por ejemplo la *Glosa a lo Divino*) utiliza el serventesio (cuarteto de endecasílabos de rima alterna) y para otras

(como *Rapimento, o sia estasi derivante da un'alta contemplazione*) la sextilla con varias combinaciones de rimas. Los textos –o cantarcillos– de las glosas se convierten en una estrofa más que se añade a las otras que componen el poema, respetando el mismo número de versos (endecasílabos y heptasílabos) y con rimas regulares, así como todos los romances se traducen con cuartetos octosilábicos de rima alterna.

Dentro de cierto orden debemos anotar, sin embargo, algunas omisiones incomprensibles: en *Un pastorcico, solo, está penado*, una de las cinco estrofas se suprime convirtiendo el poema en una composición de cuatro; lo mismo ocurre en *Super flumina Babylonis* ya que se eliminan las estrofas 2 y 9. Por último señalamos el extraño caso de la glosa *Que bien sé yo la fuente que mana y corre* en la cual se sustituye la última estrofa con la repetición de la primera. Por el otro lado, la atención y el respeto al esquema rímico es primario, prescindiendo del tipo de composición elegida para la traducción de cada poema.

Resulta evidente que el acatamiento al texto original, que había caracterizado la traducción de los poemas que preceden los comentarios, desaparece en las poesías desprovistas de la exégesis del autor y el Abate Fabbrici se deja llevar por una libre interpretación del texto poético. Sin embargo, considera necesaria cierta clase de explicación e introduce en los poemas el uso indiscriminado de amplificaciones explicativas, los nombres de personajes o lugares para mayor claridad, la modificación o la eliminación de los elementos más difícilmente comprensibles al lector.

Veamos a continuación algunos ejemplos aclaratorios:

Vivo sin vivir en mi	Vita, misera vita
(3)	(4)
Estando ausente de ti,	Il ciel, la terra, il mare,
Que vida puedo tener,	Lo stesso orrido Averno
Sino muerte padecer,	Morte non mi può dare,
La mayor que nunca vi?	Che più cruda, e dogliosa
Lastima tengo de mi,	Mi sia di quella, ch'or pruovo, e discerno,
Pues de suerte persevero,	Mentre per mio martire
Que muero, porque no muero.	Lungi da te piangente, e sospirosa
	Vivo una vita, che mi fa morire.
Entréme donde no supe	Rapimento, o sia estasi derivante da un'alta contemplazione
(6)	(7)
Este saber no sabiendo	Saper, che vasto assai,
Es de tan alto poder,	Dal non saper proviene,
Que los sabios arguyendo	Roma non vide mai:
Jamas le pueden vencer	Non mai lo vide Atene;
Que no llega su saber	E da lui sapendo io vò.
A no entender entendiendo,	Questo sol, che nulla io sò.
Toda ciencia transcendiendo	

(7)
Y es de tan alta excelencia
Aqueste summo saber
Que no ai facultad, ni ciencia
Que le puedan emprender:
Quien le supiere vencer
Con un no saber sabiendo
Ira siempre transcendiendo

(8)
Questo saper accrebbe
Luce alla mia ragione:
Ben più, che nol farebbe
Pitagora, e Platone:
Se a saper ei m'insegnò
Questo sol, che nulla io sò.

Tras de un amoroso lance

(1)
Tras de un amorso lance,
Y no de esperanza falto,
Subi tan alto tan alto,
Que le di a la caza alcance.

Altre Stanze sopra lo stesso soggetto

(1)
Deh chi sollevarmi
Per l'aria a volo?
Sovra del polo
Chi ratta, e celere
Poggiar mi fa?
Se il fianco ho debile,

L'alma ho più fida,
Amor mi guida;
Ed io raggiungerlo
Spero colà.

La traducción del Maqués Pindemonte

En el proemio "A chi vorrà leggere" de la edición impresa por Geremia (1747: 5), se señala que, en lo que se refiere a los tres pomeas mayores, *Noche, Cántico y Llama*, se sentía la necesidad de traducir casi a la letra (verbalmente), obligados por las *Declaraciones* del santo puesto que, descubriendo en cada una de las *Canciones* misterios divinos, era necesario que las palabras explicadas en el *Tratado* se indicaran también en los versos. Se añade que también respecto a las *Poesías Devotas*, el Marqués Pindemonte propone una versión literal, pese a no haber tratados ni anotaciones, y que las amplificaciones y las reducciones utilizadas no alteran el sentido y la esencia del original sino que "salva insieme il merito di versione litterale, e la grazia, la politezza, insomma l'indole della Poesia Italiana".

En realidad, más que de una traducción literal, a nuestro juicio se trata de una adaptación didascálica cuyo principal recurso es la *amplificatio* e incluso allí donde era fuerte la constricción del comentario, el Marqués Pindemonte intervino atenuando la intensidad de la experiencia mística. En la segunda estrofa de la *Llama*, el encarecimiento amoroso y la cercanía del éxtasis, que se manifiestan a través de frases exclamatorias, desaparecen dejando lugar a una imagen mitigada y despojada de su expresividad:

Llama (2)	Fiamma (2)
O Cauterio ſuave!	O Cauterio ſuave!
O regalada llaga!	Cara piaga gradita,
O mano blanda! o Toque delicado!	Man luſinghiera, e tocco delicato!
Que à Vida eterna ſabe,	Cha ſa di vita eterna,
Y toda deude paga,	E ſconta ogni partita,
Matando, muerte en vida lo has trocado.	Morte in vita, uccidendo, ai tu cangiato.

En la estrofa 8 de la *Noche* el traductor prefiere utilizar un hiperónimo, neutralizando así cualquier referencia a las 'azucenas' que simbolizarían el estado de privación y perfección que alcanza el alma mística abandonando la vida de los sentidos o, por su ausencia de color, la pureza de los amantes místicos.

Noche	Notte
8.4 *Dexando mi cuidado*	8.4 Su i fior m'abbandonai,
8.5 *Entre las* azucenas *oluidado.*	8.5 Ove obliato il bel penſier laſciai

En lo que se refiere a la estructura, en la *Noche*, *Cántico* y *Llama* el Marqués Pindemonte –tal como hizo el Abate Fabbrici– procuró reproducir el esquema estrófico de las liras. En cambio, no decidió aplicar el mismo rigor formal a las otras 17 canciones, ya que no realizó ninguna distinción entre Coplas, Romances y Glosas (en este último caso, según la norma, repitió uno de los versos del 'texto' del cantarcillo como cierre de cada estrofa), sino que optó por utilizar endecasílabos y heptasílabos libremente dispuestos, recurriendo a las rimas sólo cuando éstas salían naturalmente sin distorsionar el verdadero significado. Esta solución no era nueva entre los traductores ya que, durante el siglo XVIII y pese a la rivalidad con la octava rima, el endecasílabo suelto se afirmó como el metro de mayor prestigio en la poesía didascálica y sobre todo en la traducción.

Tras el análisis de las distintas estrategias traslativas utilizadas, suponemos que para el traductor el mensaje sanjuanista era más importante que las cualidades del verso y, probablemente, fue por eso que en varias ocasiones se dejó seducir por la amplificación explicativa que casi duplica la medida del texto original, como podemos observar en los ejemplos que se proponen a continuación:

Un pastorcico, solo, está penado	Un pastorel solingo e abbandonato
(3)	(3)
Que solo de pensar que esta olvidado	Chè solo nel pensar ch'egli obliato
De su bella pastora, con gran pena	È dall'oggetto amato,
Se deja maltratar en tierra agena,	In suol lontano tormentar si lascia:
El pecho del amor muy lastimado	Dove ogni cruda e dolorosa ambascia
	Gli s'affolla d'intorno al mesto core,
	Che assai pena d'amore!

Del Nacimiento	Del nascimento del Verbo
(1)	(1)
Ya que era llegado el tiempo,	Già che'l tempo era giunto, in cui dovea,
En que de nacer avia;	Sceso dal ciel superno,
Asi como desposado	Nascere e al basso mondo
De su tálamo salia	Non più restar nascoso;
	A guisa d'uno sposo
	Dal suo talamo usciva il Verbo eterno,
Sobre el salmo: Super flumina Babylonis	Sopra il salmo: Super flumina Babylonis
(8)	(8)
Si de ti no me acordare,	Se di te, fin ch'io spiri aure di vita,
En lo que mas me gozava,	Cara Gerusalem, sia ch'io mi scorde,
Y si yo tuviere fiesta,	Qualor il canto accoppio
Y sin ti la festejara	All'armonia che tanto a me piacea,
	E se sola di tutti i piacer miei
	Unica meta, o mia Sion, non sei.

Conclusiones

Para los primeros lectores de la obra sanjuanista –y nos referimos tanto a la lírica como a los comentarios– el espíritu contaba más que la letra y su sentido teológico y místico era primordial a cualquier veleidad literaria o artística. Por consiguiente, las poesías de San Juan se tradujeron para satisfacer la sed pastoral que se sentía dentro del ambiente carmelita y se publicaron siempre conjuntamente a los otros textos sanjuanistas: para que el repertorio poético pudiera adquirir una propia autonomía editorial se hubo de esperar al siglo XX.

Noche, *Llama* y *Cántico*, a diferencia de las demás poesías, mantienen una relación inseparable con las correspondientes *Declaraciones* las cuales han condicionado las elecciones de los tres traductores, puesto que en ellas se citan las palabras exactas de los versos para aclarar su significado.

Alessandro di San Francesco –que sólo tradujo esos tres poemas– hizo una traducción 'ad litteram', fruto del ya mencionado vínculo con la prosa, cuyo objetivo indudablemente no era el logro estético sino el magisterio del autor. Por lo que respecta al Marqués Pindemonte y al Abate Fabbrici, ambos adoptaron actitudes diferentes según se tratara de la traducción de los tres poemas mayores o de las demás poesías. En el primer caso, los traductores trataron de reproducir una correspondencia lo más afín posible a la letra del autor aunque no se pueda considerar en todo momento una versión literal; en cambio, allí donde las composiciones poéticas ofrecían mayor libertad interpretativa, estando exentas de la prosa explicativa, más que de una traducción deberíamos hablar de una adaptación de los textos poéticos en los que se pierde la viveza del mensaje místico. Tal como hemos observado, ambos se dejaron seducir por el espíritu creativo y se abandonaron a una metamorfosis de las composiciones, encaminándose por el recorrido más prudente de la simplificación en favor del aspecto divulgativo.

Siendo la poesía de San Juan oscura, enigmática y en ciertas ocasiones poco accesible los carmelitas italianos –si bien acostumbrados a la influencia de la cultura y del idioma español– probablemente necesitaban versiones más dilucidadoras y exegéticas: traducciones que pudieran transmitir mejor la cercanía a la experiencia y al espíritu sanjuanista.

Bibliografía

AA.VV, (1750): *Componimenti in lode del Chiarissimo Padre Marco di San Francesco, Carmelitano Scalzo, Predicatore nella Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo,* Bergamo, Appresso Pietro Lancellotti.

Baldini, M. (1986, 1990 2ª ed.): *Il linguaggio dei mistici*, Brescia, Queriniana.

Caprioli, M. (1991): *Bibliografia ragionata di S. Giovanni della Croce in lingua italiana*, Roma, Teresianum.

Giuseppe del Cuore I. Di Maria, OCD (1962): "Una grande figura de la escuela mística carmelitana: el P. Alesandro di San Francesco", *MiteCarm 70*, pp. 315-366.

Greppi, C. (1971): "Sulla traduzione letteraria nel Seicento italiano", en *Sigma*, 29-30, pp. 52-67.

Lorenzi, B. (1826): "Laudazione in morte del Marchese Marc'Antonio Pindemonte di Verona, Recitata nell'Accademia Filarmonica", en *Prose e versi*, Milano, Giovanni Silvestri, p. 187.

Mazzocchi, G. (2004): "Il paratesto nelle traduzioni letterarie di testi spangoli (secoli XVI-XVII)", en *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro. Atti del convegno internazionale*, ed. Marco Santoro y Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp.393-412.

Ottonello, P. P. (1967): *Bibliografia di San Juan de la Cruz*, Roma, Teresianum.

Pacho, E. OCD (1967): "Primeras ediciones del Cántico Espiritual", *Ephemerides Carmeliticae*, XVIII, 1, excerptum y pp. 1-48.

San Juan de la Cruz (2002): *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Elia, P. y Mancho, M.J., Barcelona, Crítica.

Ediciones antiguas de las obras de San Juan de la Cruz

OBRAS ESPIRITVALES / que encaminan una alma a la perfecta union con Dios. / Por el Venerable P. F. JVAN DE LA CRUZ primer Descalzo / de la Reforma de N. Señora del Carmen Coadjutor de la / Bienaventurada Virgen S. Teresa de Iesus Fundadora de / la misma Reforma. / Con vna resunta de la vida del Autor y unos discursos por el P. F. Diego / de Iesus Carmelita descalzo Prior del Conuento de Toledo. / Dirigido al ilustrisimo Señor Don Gaspar de Borja Cardenal de la Santa / Iglesia de Roma del titulo de SANTA CRVZ en Hierusalen. / IMPRESO EN ALCALA POR LA VIVDA DE ANDRES SANCHES / EZPELETA. ANNO DE M.DC.XVIII.

OPERE SPIRITVALI / CHE CONDVCONO L'ANIMA / ALLA PERFETTA VNIONE CON DIO, / Composte dal Ven. Padre P.F. GIOVANNI DELLA CROCE / Primo Scalzo della Riforma del Carmine, e Coadiu/tore della Santa Vergine TERESA / Fondatrice di essa. / Con un breue Sommario della Vita dell'Autore, e di alcuni /

Discorsi del P. F. Diego di Giesù di detto Ordine, Priore / del Conuento di Toledo sopra le dette Opere. / Tradotte dalla Spagnuola in questa nostra Lingua Italiana dal P. / Fr. Alessandro di S. Francesco Definitore Generale della / Congregatione d'Italia de' medesimi Scalzi. / IN ROMA, Appresso Francesco Corbelletti. MDCXXVII.

OBRAS / ESPIRITUALES, / QVE ENCAMINAN / A VNA ALMA, A LA MAS / PERFECTA VNION / CON DIOS, / EN TRANSFORMACION / DE AMOR / POR EL EXTATICO, Y SVBLIME / DOCTOR MYSTICO, / EL BEATO PADRE / SAN JUAN DE / LA CRVZ. / PRIMER PADRE DE LA REFORMA / de Nuestra Señora de el Carmen, y Compañero de la Sera-/phica Doctora, y Madre Santa Teresa de Jesús / en la Fundacion de dicha Reforma. / CONSAGRADAS / POR LA MANO DE EL GLORIOSO, E INCLITICO / PATRIARCHA SEÑOR SAN JOSEPH, / AL REY SOBERANO DE LA GLORIA / JESVS CHRISTO NVESTRO REDEMPTOR / IMPRESSION DVODECIMA. / CON LICENCIA. / En Sevilla, por Francisco de Leefdael, en la Ballestilla, 1703. años.

OPERE / DI SAN / GIOVANNI / DELLA CROCE / PRIMO CARMELITANO SCALZO / Di alcuni Trattati inediti accresciute, e in moltissimi luoghi / mancanti alla integrità degli Originali restituite. / Nuova Traduzione dal Castigliano / DEL P. F. MARCO DI SAN FRANCESCO / Carmelitano Scalzo della Provincia di Venezia: / CON LA VITA DEL SANTO / Dallo stesso Traduttore copiosamente distesa; / E con una Dissertazione che illustra le Opere del Santo medesimo. / PARTE PRIMA / PARTE SECONDA / PARTE TERZA / IN VENEZIA, MDCCXLII / Presso Angiolo Geremia, con Licenza de' Superiori, / e Privilegio dell'Eccellentissimo SENATO.

OPERE / DI SAN / GIOVANNI / DELLA CROCE / PRIMO CARMELITANO SCALZO / Di alcuni Trattati inediti accresciute, e in moltissimi luoghi / mancanti alla integrità degli Originali restituite. / Nuova Traduzione dal Castigliano / DEL P. F. MARCO DI SAN FRANCESCO / Carmelitano Scalzo della Provincia di Venezia: / CON LA VITA DEL SANTO / Ed una Dissertazione sopra i suoi Libri / Dallo stesso Autore copiosamente distese / PARTE PRIMA - PARTE SECONDA - PARTE TERZA / IN VENEZIA, MDCCXLVII / Presso Angiolo Geremia, con Licenza de' Superiori, / e Privilegio dell'Eccellentissimo SENATO.

OPERE / SPIRITUALI / Del sublime e mistico Dottore / S. GIOVANNI DELLA CROCE / PRIMO PADRE DELLA RIFORMA DI N. SIGNORA DEL CARMINE, / E COMPAGNO DI SANTA TERESA, / Tradotte dalla Lingua Spagnuola. / E IN QUEST'ULTIMA EDIZIONE / Diligentemente riscontrate cogli Originali, in moltissimi luoghi / mancanti all'integrità de' medesimi restituite / ed a più vera e chiara lezione ridotte: / VI SI AGGIUGNE LA TRADUZIONE D'UNA NUOVA STORIA / Della Vita del Santo molto più ampia, e più esatta delle precedenti / PER OPERA/ DEL SIG. ABATE JACOPO FABBRICI / IN VENEZIA, MDCCXLVII / NELLA STAMPERIA DI ANDREA POLETTI.

Sobre quiénes fueron los premiados o lo que Lope no nos contó sobre la famosa justa poética por la beatificación de San Isidro

Mercedes Cobos
Universidad de Sevilla

Como es bien sabido de todos, en 1620 la villa de Madrid encargó a Lope de Vega la organización de una justa poética con motivo de la beatificación de San Isidro. No menos conocida es la curiosa circunstancia de que en la relación de la misma, que el propio Lope dio a la imprenta inmediatamente después, no especifique quiénes fueron los premiados.

El hecho de que la información que el Fénix decidió escamotear a los lectores del impreso no nos haya llegado hasta ahora por ninguna otra fuente (que sepamos), a pesar de tratarse de uno de los más famosos certámenes literarios de la época, creemos que hace especialmente interesante la noticia que sobre ello ofrecemos en este trabajo.

Gracias a un testimonio inédito, una mordaz relación anónima de dichas fiestas, atribuida al poeta Antonio Hurtado de Mendoza, por fin podemos conocer algo sobre la distribución de los dichos premios.

Otro aspecto de interés que presenta esta relación no poco jocosa, que se aparta del tono habitualmente encomiástico de este tipo de escritos, es el conjunto de opiniones que, entre bromas y veras, va desgranando su autor sobre los premiados, y aun sobre otros poetas, entre ellos algunos tan polémicos como Góngora o Jáuregui, sin olvidar naturalmente a Lope ni a su *alter ego*, el licenciado Burguillos.

Aunque en 1969 Entrambasaguas (1969: 32) escribía que de las fiestas con las que celebró Madrid la beatificación de San Isidro «no hubo, según parece, más relación que la de Lope», lo cierto es que costaba creer que no se hubiesen conservado otros escritos. En realidad, de uno de ellos, anónimo, había dado ya noticia en 1903

Alenda y Mira (1903: 204) en su catálogo de las *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, y más tarde, en 1982, fue publicado por Simón Díaz (1982: 114-118). Nosotros hallamos alguna más en la que hemos estudiado otros aspectos de estos festejos; pero, por lo que se refiere a la justa, sólo la atribuida a Hurtado de Mendoza presenta detalles de interés y por eso sólo a ella nos vamos a referir en adelante. Ésta se ha conservado en una copia incluida en el conocido manuscrito, compilado por Francisco Pacheco, titulado *Libro de varios tratados de graciosidad y erudición de diferentes autores*[1].

Pacheco, que solía estar bien informado, la da como de Antonio Hurtado de Mendoza[2], pero es evidente que fue concebida para divulgarse como anónima, cosa frecuente en este tipo de escritos, máxime en los de carácter satírico-burlescos. La atribución figura en el epígrafe del copista que, como en otros textos del códice, identifica la obra que se copia a continuación: «Relación de las fiestas de Madrid por el mes de junio[3] de 1620 a San Isidro Labrador, por Antonio Hurtado de Mendoza», no en el encabezamiento a manera de título del texto de la relación propiamente dicho:

> Relación de las que Madrid ha llamado fiestas a San Isidro, su patrón, y justamente les ha dado este nombre, porque ha sido día de guardar para los regidores comisarios, aunque de trabajo para cuantos las vieron.

Ni a lo largo de la exposición, donde, por si quedara alguna duda sobre la intención del autor de mantenerse en el anonimato, apenas dice de sí mismo: «Yo, que soy el indigno autor de esta obra», y poco más que no parece que podamos tomar en serio[4].

Tampoco al final aparece el nombre del autor, sino sólo la fecha de composición: «2 de agosto de 1620» (266vº). Un tanto alejada de los acontecimientos para lo que es habitual en este tipo de escritos, pero cercana, en cambio, a la del impreso de Lope, cuya aprobación es del 5 de junio y la tasa del 18 de agosto. Probablemente hablando en general y no refiriéndose a ninguna en particular, o quizás sí a la inminente y seguramente

1. *Vid*. Biblioteca de la Facultad de Filología de Sevilla, ms. Ra. 158, *Libro de varios tratados de graciosidad y erudición de diferentes autores*, ff. 262rº-266vº. Para las citas modernizamos la puntuación y ortografía.
2. Respecto a la cuestión de la autoría, no puede dejar de notarse que el juicio sobre Juan de Jáuregui que se lee en este texto (261rº-vº) viene a coincidir llamativamente con el expresado en una carta de Antonio Hurtado de Mendoza a Francisco de Calatayud que dio a conocer Francisco López Estrada (1955: 281-284), cuya copia se recoge precisamente en el mismo códice.
3. Por lo que se refiere a la fecha de los festejos, no es correcta, pues éstos tuvieron lugar en mayo y no en junio, como es bien conocido.
4. Si hemos de dar crédito al autor de una relación jocosa, como es ésta, parece que no cultivaba el verso, sino únicamente la prosa. Si es que, como decimos, pueden tomarse en serio sus burlonas palabras: «No ha quedado musa ociosa, que todas han agradecido a Madrid la grandeza que ha mostrado. Si yo entre mis desdichas tuviera la de hacer versos, no les perdonara mi copla, mas Dios y mi prosa me ayudarán a la venganza» (266rº). Tampoco parece que pueda tomarse al pie de la letra otro comentario sobre su mocedad y buena fe, dado el tono claramente irónico en un contexto como el de la tradicional sátira contra regidores, alguaciles, etc.: «Yo soy mancebo de bonísima intención y no hallo que pecasen [los regidores comisarios] en la codicia, sino en la tibieza, que regocijos no se han de fiar a sangre desengañada, sino a la edad más ardiente y, pues había en el regimiento tantos caballeros mozos, pudieran encomendárselo, que en las cosas públicas lo derramado con magnificencia nunca es demasía» (266rº).

anunciada salida a la luz de la del Fénix, escribe el anónimo autor: «Otra relación saldrá más copiosa y elegante pero no más verdadera».

La crítica ha señalado repetidamente la propaganda anticultista y la actitud descaradamente partidista del Fénix en todo lo relacionado con este certamen literario, según se desprende de la propia versión, digamos oficial, que nos legó su organizador. En palabras de Márquez Villanueva (1988: 110),

> Lope alteró (...) el inocente populismo de las justas para ponerlas al servicio de sus fines más polémicos y personales. Las que bajo su mano se celebraron en honor de San Isidro pueden en esto considerarse supremas a la vez que clásicas.

Respecto a la que nos ocupa, la de la beatificacaión, no duda incluso en afirmar (1988: 111-112) que en realidad no se trató de una verdadera justa, pues no hubo más regla que la inapelable arbitrariedad de Lope, que ni siquiera publicó en la posterior relación impresa los nombres de los agraciados. Llega incluso a escribir (1988: 111) que «prescindió de los requisitos de jueces y deliberaciones». Si hemos de entenderlo al pie de la letra, esto último no fue exactamente así. Por lo que se refiere al jurado, haberlo, lo hubo. Su composición puede leerse en la relación anónima atribuida a Hurtado de Mendoza (264vº-265rº) y sólo difiere de la proporcionada por Lope (8rº) en un punto: la inclusión de Mira de Amescua entre dichos jueces.

> Los jueces, los señores Pedro de Tapia y don Alonso Cabrera, del Consejo Real; el corregidor[5]; los regidores Almunia y Urbina; dos elegantes ingenios: maestro Hortensio, provincial de la Trinidad, y fray Antonio Pérez, abad de San Martín y general de su congregación, doctísimos hombres; el doctor Mescua, conocido por sus aventajados escritos.

Entrambasaguas (1969: 33) lo supone sometido a presiones para que sus fallos resultaran favorable a los intereses de Lope y sus seguidores: «(…) sin tener en cuenta las distintas influencias que debieron ejercerse sobre los jueces, aun dentro del sectarismo lopiano que representaban los poetas concurrentes».

Sea como fuere, lo cierto es que Lope no quiso contarnos quiénes habían sido los premiados en cada uno de los nueve certámenes. La primera justificación de tal estratagema la hace el propio Lope (7vº), autorizándose nada menos que con Aristóteles:

> No he puesto los que fueron premiados porque el lector con su juicio, leyendo estos certámenes, los premie, que fuera advertirle o disgustarle, pues, como siente Aristóteles, el amor o el odio hace que el juez no conozca la verdad.

Y tras él y siguiendo obviamente su directrices, Sebastián Francisco de Medrano (131vº), de quien se incluye una descripción del evento, repite la misma explicación, en este caso citando a Plinio:

5. En la de Lope se especifica que a la sazón lo era don Francisco de Villasís.

> Aquí abrió [Lope] un papel que traía sellado y fue repartiendo los premios como venían firmados de los señores jueces referidos, y a los que los merecieron suplico no me culpen de no referir sus nombres por no quitarles a los lectores el gusto de darlos a quien mejor les pareciere: que es justa cortesía dejar a sus entendimientos este juicio, pues así los lectores quedarán también premiados, pues por opinión de Plinio en su *Pangjírico*, el haber juzgado bien es premio de buena sentencia.

Argumento poco convincente, amén de que antes de que juzgasen los lectores ya lo había hecho el compilador, otorgándole a los poemas un orden de presentación que respondía a sus propios designios.

Ahora sabemos que las composiciones que Lope sitúa en los tres primeros puestos de cada certamen no siempre se corresponden con las que obtuvieron el primer, segundo y tercer premio y que en algún caso ni siquiera se encuentran entre esas tres. Lo cual, dadas las circunstancias, creemos que no debiera sorprendernos, a pesar de lo que, no sin cierta inexplicable ingenuidad, supusieron los mismos estudiosos que, como Entrambasaguas (1969: 33 y 39-40), y otros antes y después que él, denunciaban la escandalosa arbitrariedad de Lope:

> Parece lo más probable, si no seguro, que las composiciones premiadas fueran, como luego se hizo en las justa de la canonización, las tres primeras que se insertan en cada certamen.
>
> A continuación se publican en el volumen las poesías presentadas más importantes, pero sin decirnos cuál de ellas recibió premio, aunque es posible que las tres primeras fueran las premiadas, conforme a lo que luego sucedió en la justa de la canonización.

La relación atribuida a Hurtado de Mendoza nos proporciona la identidad de todos los que obtuvieron el primer premio en cada uno los distintos certámenes de la justa y de los tres vencedores en el primero de ellos. Gracias a esto podemos constatar que el afán de protagonismo de Lope no se conformó con escamotearle su pequeña parcela de gloria a los galardonados al negarse a dejar constancia de sus nombres, sino que su arbitrariedad fue todavía un paso más allá, al alterar el orden lógico y justo de presentación de los poemas en atención al puesto obtenido. Así pues, no contento con lo conseguido en la justa, en la que, como estaba previsto, la mayor parte de los premios fue a parar a las manos de sus adeptos, en la compilación relegó a lugares secundarios, y en alguna ocasión muy alejados de los que por derecho le correspondían, las obras de los pocos premiados que no fueron de su gusto o conveniencia. Lo describe bien el propio Lope (131r°) en estos burlones versos de descargo:

> […]
> señores poetas sepan
> que el pintor que pinta el cuadro
> de las once mil doncellas,
> algunas pone delante
> con las figuras enteras

y a las que vienen detrás
pinta solas las cabezas.

Veamos –siempre de acuerdo con nuestra relación– quiénes fueron los premiados[6]. En el primer certamen los dos primeros premios fueron para las liras de Francisco López de Zárate, al que nuestro autor califica de «alentado espíritu destos tiempos», y las de don Guillén de Castro, del cual opina que «escribió ingeniosamente y le dieron el segundo sin respeto de la opinión». La que llevó el tercer premio, obra de don Jacinto de Herrera, «mozo –se dice en la relación atribuida a Antonio Hurtado de Mendoza– de muchas esperanzas y que se entrega felizmente a lo cómico, tirano de la cultura poética, y que desfruta mecánicamente las musas más generosas», se relega en la relación nada menos que al séptimo lugar, quedando precedida de las de Pedro de Vargas Machuca, Antonio López de Vega, don Juan de Jáuregui y Jerónimo de la Fuente. Así se refiere a él Lope (128rº) en el romance final a manera de resumen de la justa:

Diéronle sus verdes años
a don Jacinto de Herrera
brios de Faetonte y ya
con el carro del sol vuela.

Al igual el joven y atrevido Faetón, el joven don Jacinto también acabó precipitado, en este caso desde el tercer al séptimo lugar.

Compárense ahora esos versos con los dedicados (127vº) al ganador del certamen segundo, el conde de Villlamediana:

La pluma, bañada en oro,
ya del tercero planeta
vuela al quinto, sin que el sol
a su *Faetonte* se atreva.

Como tampoco se atrevió Lope a relegar el soneto que presentó el polémico conde al segundo certamen, el más concurrido, y en el que se alzó con el primer premio. Y que en opinión de Hurtado de Mendoza obtuvo «sin que le valiesse lo señor, sino la pluma, que es la más bien cortada de nuestro siglo, más crespa, más airosa y delgada». Y también –no se olvide– una de las más afiladas.

En la presentación de las composiciones del tercer certamen, dedicado a las décimas, Lope vuelve a respetar el lugar del ganador del primer premio, lo cual no tiene nada de particular si consideramos que éste no fue otro que el mismo Lope. En cuarto lugar, tras la de don Juan de Jaúregui y Antonio Sánchez de Huerta –más adelante veremos la

6. Para no cansar al lector con continuas referencias, advertimos desde ahora que todas las citas siguientes de la relación anónima atribuida a Hurtado de Mendoza relativas a los participantes en el la justa literaria están tomadas de los ff. 264vº-265vº. Para el orden que presentan las composiciones en la compilación de Lope remitimos a la tabla de autores que escribieron en los distintos certámenes que se ofrece en los preliminares.

opinión que tiene de ellos– encontramos unas décimas de don Antonio de Mendoza, a las que Lope (131rº) se refiere en estos términos:

> Don Antonio de Mendoça
> sin armas vino a esta empressa,
> porque ingenio y devoción
> no admitiesen competencia.
> Que si escribiera a los premios,
> Apolo dice que fueran
> de las primeras del mundo
> sus décimas las primeras.

En el cuarto certamen, las octavas que llevaron el primer premio, las de don Francisco de Tapia y Leyva, se posponen en la compilación de Lope al segundo puesto, reservándose el primero para la de Francisco López de Zárate. Ello parece tener su explicación en el hecho de que don Francisco de Tapia, hijo del marqués de Belmonte, era uno de los muchos imitadores de Góngora: «don Francisco de Tapia –escribe el autor de la relación atribuida a Hurtado de Mendoza–, hijo del marquéz (*sic*) de Belmonte, seguidor de la se[c]ta gongórica, brillante y riso cuanto dice, aunque en don Luis no hay más que dos cosas fáciles: podelle alabar muy bien y saber imitalle mal».

En el quinto, correspondiente a la primera glosa, el ganador del primer premio, Juan de Piña, «celebrado en la amistad de Lope», como dice el autor de nuestra relación y es bien conocido, se vio igualmente relegado por su amigo a un segundo término en favor de Lope de Vega Carpio el mozo, Lopito, el hijo del compilador, siendo, al parecer, éste y no aquél el verdadero autor de la glosa, como se desprende de los versos de propio Lope (130vº):

> De Lope de Vega el mozo
> dicen, no sé si lo crea,
> que él y su padre van horros
> en las armas destas fiestas,
> y que le puso en la glosa
> el emplasto de una enmienda
> para cazar con hurón
> el Agnus o la cadena.

En el certamen sexto, de jeroglíficos, Lope priva de nuevo del primer lugar a la composición ganadora del primer premio. Esta vez para cederlo a la del francés Simón Chauvel, como apunta Entrambasaguas (1969: 38), íntimo amigo de Luis de Rosicler, también de nacionalidad francesa y cuñado de Lope. Respecto al ganador, en el escrito atribuido a Hurtado de Mendoza sólo se dice que fue un monje benito. Por tanto, debe tratarse de fray Francisco de Vega, fray Justo de San Pastor o fray Juan de Toledo, cuyos jeroglíficos presenta Lope en sexto, en octavo y en penúltimo –sólo seguido por el de Burguillos– lugar respectivamente; pareciendo más lógico que se trate del situado en el sexto.

En el séptimo certamen, romances, la recopilación de Lope trae ante todos el de don Juan de Jáuregui, a pesar de que el primer premio fue para el que ocupa el segundo,

perteneciente a Antonio Sánchez de Huerta, al que Hurtado de Mendoza se refiere como «un estudiante fulano Güerta (*sic*) de estilo galán y desdeñador del común».

Al octavo, de redondillas, sólo concurrieron el fingido licenciado Burguillos, *alter ego* de Lope, que con arreglo a la primera ley de la justa (31vº), según la cual no se daría premio a ninguno que se presentara con nombre fingido, no podía optar a galardón, y Juan de Jáuregui, al que el autor de la relación atribuida a Antonio Hurtado de Mendoza se refiere en términos semejantes a los empleados en la mencionada carta a Francisco de Calatayud sobre las *Rimas* del dicho Jáuregui. En ella puede leerse (1955: 282):

> De ueras que a este moso o le tienen en poco amor en su patria o el es sobrado de presunción, pues no le adbirtieron o el no se dexo uenser (...) pero retirome en mi mismo y hablo con modestia en quanto a juzgar de las letras y del talento, pero de las obras ya tengo liçençia pues se la lengua castellana con ayre de andaluz. Y triste del poeta que quiere más hazer el libro grande que bueno, pues imprimio tantas yndeçençias y niñerias aun no sufribles en los concetos de Ledesma.

Y en la relación (265rº) se dice:

> (...) don Juan de Xáuregui, hidalgo sevillano de más presunción en la poesía que acierto, pero de buenas letras y bastante erudición y extremadísimo pintor (...)

Inmaculada Ferrer de Alba (1973: XXX), editora de Jáuregui, sostiene que en este certamen «sólo contendieron él [Juan de Jáuregui] y Lope, que se llevó el premio». Ignoramos en qué se basa para hacer tal afirmación, puesto que ella misma no lo indica y en la compilación de Lope, a la que remite, se advierte repetidamente que no se especifican los autores que fueron premiados.

En el noveno y último, correspondiente a la glosa en burla, Lope nos ofrece en primer lugar la de don Diego de Villegas, que, según se dice en nuestra relación, efectivamente llevó el primer premio.

En definitiva, ahora sabemos que en la versión impresa el Fénix fue todavía un poquito más lejos en el protagonismo y arbitrariedad con que había actuado en la justa. Y no sólo por negarse a dejar constancia de los nombres de quienes obtuvieron los premios, a pesar de que en su mayoría, como estaba previsto, recayeron en sus allegados; sino también porque, contra lo que siempre se había supuesto, se atrevió a alterar el orden lógico y justo de presentación de las composiciones en función del galardón recibido. En este sentido, puede decirse que la relación supone una versión aumentada y no corregida de los sucedido en la justa.

No le falta razón a Márquez (1988: 112) al decir que sobre todo, como tenía por costumbre, Lope procuró, ya abiertamente, ya bajo otro nombre, laurearse a sí mismo. Como hemos visto, hasta un buen amigo como Juan de Piña se vio desplazado, *pro domo sua*, por el propio Lope bajo el disfraz de su hijo Lopito. Sólo su propia criatura, el genial Burguillos, parece que logró robarle algún protagonismo. El autor de nuestra relación se rinde ante ambos. En su opinión, sólo el ingenio del Fénix y su burlón *alter ego* compensaron la mediocridad de los contendientes:

> Escribieron pocos hombres de opinión. Los premios, grandes; los escritos, moderados, nada curioso, nada valiente. Cuanto pendió de Lope, admirable todo junto: el exordio, excelente, aunque prolijo; el vejamen, de mediana gracia; las cédulas que leyó al principio, de sumo donaire; un licenciado Barguellos (*sic*) que introdujo escribiendo en burlas a los sujetos, sazonadísimo; y aquel día lo estuvo de suerte que a cualquiera rebelde a su alabanza le rindiera a su admiración.

Y, en fin, eso fue todo, únicamente añadir que, como concluye –con no poca guasa– el anónimo autor –sea o no Hurtado de Mendoza–: «Y a no estar muy calurosa, hubiera sido fresquísima la tarde».

Bibliografía

Manuscritos

Biblioteca de la Facultad de Filología de Sevilla, ms. Ra.158, *Libro de varios tratados de graciosidad y erudición de diferentes autores*.

Impresos

Alenda y Mira, J. (1903): *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Entrambasaguas, J. (1969): «Las justas poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV, pp. 27-133.

Jáuregui, J. de (1973): *Obras*. I (*Rimas*), ed. de Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid, Espasa-Calpe.

López Estrada, F. (1955): «Un inmediato comentario de las *Rimas* de Jáuregui (1618)», *Archivo Hispalense*, XXII, pp. 281-284.

Márquez Villanueva, F. (1988): *Lope: vida y valores*, República Dominicana, Universidad de Puerto Rico.

Simón Díaz, J. (1982): *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

Vega Carpio, F. Lope de (1620): *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las fiestas de su beatificación*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.

Estudio comparativo entre versiones lopescas de poemas incluidos en el *Burguillos*

Macarena Cuiñas Gómez
Universidad de Vigo

Una de las cuestiones más interesantes que nos depara la filología la constituye la génesis de un texto literario, la transformación a la que le somete su autor hasta lograr la forma en la que podemos leerlo, impreso o manuscrito, pasado el tiempo. En ocasiones no resulta posible desandar este camino porque los materiales necesarios se han perdido con el discurrir de los siglos. El objeto de mi estudio es consecuencia de un riguroso trabajo ecdótico que ha sido publicado en la editorial Cátedra, colección Letras Hispánicas, en 2008: mi edición de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, seudónimo, como todos saben, de frey Lope Félix de Vega Carpio. Este volumen, que contiene un total de ciento ochenta y siete composiciones poéticas, conserva el antecedente de muy pocas y, en concreto, solamente tres de ellas se han convertido en el centro de este trabajo[1]. He establecido un cotejo entre las versiones anteriores a las publicadas en el *Burguillos* y las contenidas en este libro, siendo estas las versiones definitivas. Así las variantes que han resultado de esta comparación revelan la muy interesante reescritura lopesca.

Para situar mejor esta exposición creo necesario recordar cuáles son los manuscritos poéticos de Lope de Vega que se conservan actualmente. Se tiene constancia de la existencia de tres. Los llamados Durán, Pidal y Daza, denominados así por los apellidos de sus dueños en el siglo XIX. Los dos primeros formaron parte de uno solo, como daba noticia la Barrera en su *Nueva biografía de Lope de Vega*: "Hállanse de puño y letra de

1. El apéndice 1 contiene una reproducción de las versiones de estas tres composiciones, las incluidas en las *Rimas de Tomé de Burguillos* y las anteriores.

Lope, repartidas en dos de los fragmentos de un libro, tamaño de 4º, en que este grande Ingenio escribía los borradores de sus poesías líricas, y que perteneció al Sr. D. Agustín Durán, quien le dividió, regalando uno de los pedazos al Sr. D. Pedro José Pidal."[2].

El códice Durán contiene cinco composiciones de las incluidas por Lope en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de 1634 y está fechado entre los años 1626 y 1630. Estos datos se han divulgado gracias a la descripción del poeta Manuel Machado[3] realizada en el año 1924 y a la actual de Juan Antonio Martínez Comeche[4] a partir de una reproducción fotográfica del manuscrito que custodia la Biblioteca Municipal de Madrid. El original actualmente pertenece a la colección Masaveu.

En cuanto al códice Pidal, la otra parte del anterior, he consultado una versión también fotografiada y encuadernada en soporte papel, conservada en el fondo Entrambasaguas de la Biblioteca Central de la Universidad de Castilla la Mancha. Este también alberga cinco composiciones poéticas que más tarde incluiría Lope en estas *Rimas*.

Establecido un cotejo entre estas diez versiones y las definitivas del *Burguillos* he concluido que no existen diferencias significativas entre ellas, aún así todos los datos los aporto en el prólogo a mi edición de la editorial Cátedra[5].

Y el último códice manuscrito del que se tiene noticia cierta es el llamado Daza. Este, fechado en 1631, constituye una de las grandes joyas para los filólogos áureos. Pudo ser descrito por Joaquín de Entrambasaguas en 1970 gracias a la familia que lo custodiaba y de este modo se dio a conocer a todos los demás estudiosos. Por ello sabemos que, entre otras, contiene 12 composiciones incluidas posteriormente en el *Burguillos*. Cuando casi parecía habérsele perdido la pista, en marzo de 2008 ha saltado a los medios en forma de noticia por el deseo de venta de sus dueños, el interés que ha despertado en la casa de subastas británica Christie's y el dictamen de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de bienes del Patrimonio Nacional que impide que este documento salga de nuestro país. Finalmente la Biblioteca Nacional lo ha adquirido a principios del 2009 con la financiación del Ministerio de Cultura. Está disponible una copia digital que puede consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica desde abril de 2010.

Para este trabajo, me he centrado en tres composiciones de las *Rimas de Tomé de Burguillos* con versiones anteriores localizadas y accesibles. Estos son los sonetos número 36, titulado "A la muerte del Rey de Suecia. Escribe en seso", el 106, titulado "La necesidad en las mujeres es disculpa", y el 135, "No tiene por hombres los que no aman, aunque no lo siente mucho", recogidos en una carta, un manuscrito y una comedia, respectivamente[6].

En realidad podría añadírsele una cuarta, el soneto 30 titulado "Hipérbole a los pies de su dama, que este poeta debió de nacer en sábado", dado a conocer en la comedia titulada *Quien más no puede* (1616) en boca de Menandro (acto II) y con dos únicas variantes con respecto a la versión del *Burguillos*: el verso 1 decía, "Belisa, por tus pies

2. Tomo I, Madrid: Atlas, 1973, p. 326. Primera edición de 1864.
3. "Un códice precioso: manuscrito autógrafo de Lope de Vega", *RBAM* vol. 1 (1924), pp. 208-211.
4. *Documentación del Siglo de Oro: el "códice Durán"*, Madrid, 1997.
5. Páginas 71-72.
6. El apéndice 2 contiene las variantes resultado del cotejo de las dos versiones de estas cuatro composiciones.

andan perdidos", nombre que es sustituido por "Juanilla", lavandera amada del poeta, en clara adecuación al volumen en el que ahora se inserta; y el verso 11 rezaba "ni por calzar con pena te desvelas" y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* "ni por calzar penado te desvelas", lo cual no modifica en absoluto el significado del verso. Por este motivo no repararé más tiempo en él.

Otra versión del soneto 36 se puede leer en una carta de Lope titulada "A un poeta desconocido" fechada en Madrid a fines de diciembre de 1632[7]. En ella da noticia de la muerte del rey de Suecia, Gustavo II Adolfo (1611-1632), que luchó para salvaguardar el protestantismo. Intervino en la Guerra de los treinta años y murió en la batalla de Lützen el 16 de noviembre de 1632. Desde la corona española se le veía como un gran enemigo, por lo que su muerte supuso un alivio y una alegría a juzgar por los testimonios de la época. Uno de ellos, el de León Pinelo, dice de este día: "Huvo esta noche luminarias en Madrid i en la Capilla Real hazimiento de gracias. Y assi acabo aquel herege tenor del Norte[8]." Este remite a la fiesta y los tedéums rezados en Madrid, pero a estos eventos se sumaron una comedia de Lope de Vega (sin identificar actualmente), y poemas, como este que ahora comentamos que se puede fechar en los días cercanos a la muerte del rey, o uno de Quevedo que se inicia "Rayo ardiente del mar helado y frío,"[9].

La versión de este soneto que está incluida en esta carta difiere bastante de la que finalmente formaría parte del volumen de las *Rimas de Tomé de Burguillos* en 1634 y que Lope titulará "A la muerte del Rey de Suecia. Escribe en seso". La primera variante la hallamos en el verso 1 cuya primera versión dice "Feroz el sucesor del arrogante" y la definitiva, "El sucesor del gótico arrogante". Con el término "sucesor" se refiere a este Rey muerto, siendo el "arrogante", Lutero, puesto que el segundo verso remite a que ha sido vencido en dos ocasiones por el emperador Carlos V. Este ganó al protestantismo alemán en la Dieta de Worms, 1521, y en la batalla de Mühlberg, en 1547. Vemos cómo la primera versión es más áspera, más directa, y cómo resulta suavizada en el segundo caso eliminando el adjetivo "feroz" que calificaba al "sucesor" y añadiendo el matiz de "gótico" que acompaña, dulcificándolo, a "arrogante". En el verso 3 decía "Armado en blanco, aunque pudiera en tinto" y en la versión del *Burguillos*, "en blanco armado aunque de sangre tinto". La inversión de los términos de la primera parte del verso lo convierte en menos agresivo y marcial; mientras que el cambio operado en la segunda parte define mucho más la situación a través de una imagen directa y plástica. El verso 8 decía "con breve rayo máquina gigante" y en la versión de las *Rimas*: "con breve plomo el ínclito gigante". En este caso la forma definitiva resulta más cruda: el rey no cae muerto por el "breve rayo", imagen bellamente poética, sino por el "breve plomo", clara metonimia por bala. Y no emplea un indefinido "máquina gigante" para referirse a Carlos Gustavo, sino que es "el ínclito gigante", puesto que en el verso 4 ya le ha denominado Atlante.

Y estas dos versiones difieren completamente en sus tercetos, si bien el primero mantiene su significado e, incluso, la versión primitiva de la carta arroja luz sobre el sentido de la definitiva. Así el primer terceto decía:

7. González de Amezúa (1989: IV, 149).
8. León Pinelo, Antonio de (1971: 294).
9. Cfr. Jauralde Pou (1998: 642-643).

> Suspendieron la pluma y la guedeja
> el Águila Imperial y el León Austrino;
> perdió el temor la Sacrosanta Abeja;

y ahora dice:

> Mesuróse el león de España, el ave
> del Imperio paró las sacras plumas,
> y el gran Melquisedec doró la llave.

Ante la muerte de este Rey, se frenó la expansión del sacro imperio romano germánico calmándose los ejércitos, las luchas entre católicos y protestantes, y el poder religioso, en este caso el Papa, descansó tranquilo. Es en este punto en el que la primera versión ayuda a interpretar la figura de "Melquisedec" en el soneto. Aunque los matices son diferentes: en la primera versión ridiculiza la figura del Papa destacando su temor y llamándole "Sacrosanta Abeja", en clara alusión al escudo papal de Urbano VIII, en campo de azul tres abejas con las alas extendidas[10]. Mientras que en la versión definitiva se convierte en "el gran Melquisedec", rey de Salem, sacerdote del Altísimo, por lo tanto prefiguración de Jesucristo en el sacrificio eucarístico del pan y el vino. Le otorga gran dignidad y le adjudica la acción de "dorar la llave", que se interpreta como el acuerdo al que llega el Papa con España, a favor del cristianismo y en contra del protestantismo, convirtiéndose, metafóricamente y en este caso, en "caballero de la llave dorada" o "caballero de la cámara de Su Majestad." (Cov.).

En cuanto al segundo terceto la primera versión continúa con la lista de reacciones ante la muerte del rey sueco de esta manera:

> Vio mudo al Gallo el Lobo Palatino,
> desplumaron las Aves la Corneja,
> y al César coronó laurel divino.

Mientras que la versión definitiva dice:

> Que suelen de olas infinitas sumas
> pensando altivas contrastar la nave,
> nacer montañas y morir espumas.

Frente a la reiteración anterior, Lope genera una bella imagen poética acerca de la vida y la muerte de este personaje. Comparadas ambas versiones se percibe que la publicada en las *Rimas de Tomé de Burguillos* ha sido pulida por un Lope que libera al soneto de aspereza y vulgaridad, dulcificándolo pero, al tiempo, escogiendo las palabras más certeras que mejor definan la situación en su crudeza. Así mismo, elimina la monótona reiteración en pos de una vuelta poética del soneto. En cuanto al ritmo, por supuesto varía

10. Hay que recordar que el Papa Urbano VIII se alió con los franceses en contra de los españoles para alcanzar el poder absoluto sobre Roma en la década de 1630. Y lo consiguió al expulsar al último baluarte del poder español en esta ciudad: el cardenal Borgia.

de una versión a otra. De varios versos melódicos y heroicos puros en la primera, como el verso 1 que arranca el poema de manera cortante ("Feroz el sucesor del arrogante" 2+6+10), a melódicos y heroicos largos y un sáfico corto para comenzar (4+6+10). Así Lope convierte el soneto en un poema más vivo, más equilibrado, que fluye con menor brusquedad. Lo transforma desde una agresividad evidente, y quizás excesiva, a través de un lenguaje poético críptico y elegante sin renunciar a la expresión de sus ideas.

El soneto número 106 de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, titulado "La necesidad en las mujeres es disculpa", también conserva su precedente en el folio 56v del manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional de España con el número 4.117, del que da noticia Felipe Pedraza[11] y que data entre 1602-1603. Estas dos versiones difieren prácticamente en su totalidad, a excepción del primer terceto. La principal divergencia entre ellas es el léxico soez empleado por Lope en una primera escritura del texto. En ella leemos expresiones como "bujarrona", "puto", "pondrá los cuernos", "boba", "puta", referidos a tres grandes personajes histórico-míticos muy citados por los poetas áureos, como son Penélope, Porcia y Lucrecia. Estos vocablos son sustituidos en su reescritura, de manera que Lope transmite la misma idea pero ausente de procacidad. Resulta importante destacar cómo la única estrofa que no varía es la que expresa el pensamiento central del soneto, sin metáforas ni personificaciones mitológicas o históricas. Dice:

> Las mujeres son todas principales,
> si alguna su valor y ser desprecia,
> necesidad la obliga a casos tales.

Es la necesidad económica la causante de su comportamiento infiel, motivo que mantiene intacta la grandeza de la mujer. Sexo y dinero se mezclan rebajando los ejemplos clásicos de castidad y fidelidad representados en las figuras de Penélope, Porcia y Lucrecia[12]. En la primera versión la referencia sexual se convierte en el tono central, transformándose en alusión más velada en la definitiva.

El otro soneto con precedente claro es el número 135, titulado "No tiene por hombres los que no aman, aunque no lo siente mucho", reproducido en la comedia *¡Si no vieran las mujeres!...* fechada en 1631-1632 y publicada en *La Vega del Parnaso* (1637), ya muerto Lope. En una primera lectura observamos diferencias de índole sintáctica en el verso 7 y reescritura total en los tercetos. Así el verso 7 de la primera versión decía: "que no lo puede ser el ignorante," y el de la definitiva "pues no lo puede ser el que, inorante,". Y los tercetos difieren por completo. Así los que formaron parte de la comedia lopesca[13] decían:

11. Pedraza (1996).
12. Las tres permanecen como imágenes literarias del amor fiel. Penélope, esposa de Ulises, le esperó contra todo pronóstico rechazando otros pretendientes; Porcia era la esposa de Marco Bruto y se dice que, muerto él, se suicidó tragándose unas ascuas; y Lucrecia, esposa de Tarquino Colatino, que ultrajada por Sexto, hijo de Tarquino el Soberbio, se suicidó clavándose un puñal después de revelárselo a su marido.
13. También he percibido pequeñas variantes entre diferentes ediciones de esta comedia *¡Si no vieran las mujeres!*: "vive" (v. 1) en la de A. Sancha (1989): *Colección de obras sueltas...*, 1777; tomo X, Madrid, Arco-Libros, pp. 503-504, y en la de la Biblioteca de Autores Españoles, *Comedias de Lope Félix de Vega*, tomo 34, II, Madrid: Atlas, 1950, p. 578; y también en esta última, "quiere" por el "tiene" del verso 14.

¡Oh natural amor! que bueno y malo,
en bien, y en mal te alabo, y te condeno,
y con la vida, y con la muerte igualo.

Eres en un sujeto malo, y bueno,
o bueno al que te quiere por regalo,
o malo al que te tiene por veneno.

Y en la versión del *Burguillos*:

Yo no me alabaré, que humilde vengo
al dulce yugo, Amor, de tu cadena,
con Sancha, Sánchez y con Menga, Mengo.

¡Fuerte vivir por voluntad ajena!
pues no puedo comer si no lo tengo,
ni tengo gusto mientras tengo pena.

En ambos Lope realiza una descripción hermosa del amor según los tópicos áureos. En el primer caso alberga sentimientos antagónicos: la bondad y la maldad, la alabanza y la condena, la vida y la muerte, el regalo y el veneno. En el segundo, el poeta humilde se somete al "dulce yugo" del amor, que no es otro que la "cárcel de amor" medieval. Este sentimiento anula su personalidad, haciéndole perder hasta su nombre. Ya no es el dueño de su voluntad y recurre al tópico clásico de la falta de apetito en el amante a través de un juego cancioneril en los versos finales con la reiteración de la forma verbal "tengo" y la relación entre el amor y la pena[14]. Pero en una u otra versión este soneto parece eco de la corriente neoplatónica petrarquista que hace al amor inseparable de la humanidad, al ser el espíritu que unía el mundo divino y humano. Es el amor que mueve el mundo, idea repetida por Petrarca en el Renacimiento. La primera versión, inserta en la comedia *¡Si no vieran las mujeres!*..., llega al hilo del desarrollo de este asunto, sobre el que se pronuncia el Emperador Othon. Tras una conversación habida con sus caballeros Federico, Fabio, Alexandro y Rodolfo acerca del amor, el primero le contesta que él no sabe lo que es, aunque luego conocemos que su corazón es de Isabela, dama del Emperador, motivo por el cual este no puede revelar el objeto de su pasión. Ante esta respuesta, el Emperador desarrolla un alegato en favor de la mujer y el amor en el que llega a afirmar "que hombre que no sabe amar, / no sabrá servir, y aun pienso, / que no puede ser leal, / ni valiente ni discreto."[15]. Cuando los caballeros se retiran, el Emperador queda solo y recita este poema a modo de sentencia amorosa. Cuestiones semejantes se hallan expuestas en el soneto 112 del *Burguillos* titulado "Que no es hombre el que no hace bien a nadie".

El cotejo entre versiones de estas tres composiciones poéticas incluidas en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, muestra la reescritura de Lope sobre sus propios versos que se refleja en modificaciones léxicas, sintácticas, métricas, etc. Elimina los elementos procaces, vulgares y agresivos en pos de un lenguaje poético

14. cfr. Lama (1995).
15. Cito por la edición de Antonio de Sancha (1989): *Colección de obras sueltas*..., 1777; tomo X, Madrid, Arco-Libros, p. 502.

metafórico, eufemístico, con el que expresa los mismos significados. Lope, en esta etapa de vejez no cambia sus pensamientos y sentimientos de antaño, sino que les otorga otra envoltura. Estos nuevos versos conseguidos tras la reelaboración de su forma, destilan una mayor madurez literaria, viveza y equilibrio. Se acercan más al ideal de poesía culta que Lope perseguía con avidez, sobre todo en esta etapa final de su vida. A pesar de su avanzada edad y los desengaños y tragedias sufridos, continúa intacto su talento innovador que, en este caso, pone al servicio de la recreación de antiguos poemas que ya no circularán por más tiempo como poemas sueltos ni reproducidos en cartas o como parte de comedias. Pertenecerán a un volumen más reflexionado, producto del ingenio poético de Lope de Vega.

Apéndice 1. Versiones

*CA Primera versión del soneto número 36 (fol. 18v) de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* extraída de una carta de Lope "A un poeta desconocido" fechada en Madrid, a fines de diciembre de 1632 en la que da noticia de la muerte del Rey de Suecia (cito por Agustín González de Amezúa (1989): *Epistolario de Lope de Vega*, tomo IV, Madrid, RAE, p. 149).

Feroz el sucesor del arrogante
Que fulminó dos vezes Carlos Quinto,
Armado en blanco, aunque pudiera en tinto,
Del Sacro Imperio presumiose Atlante;

Estaua el mundo en acto çircunstante
Neutral en boto, en opinión distinto,
Quando cayó de tanto laberinto
Con breve rayo máquina gigante.

Suspendieron la pluma y la g[u]edeja
El Aguila Imperial y el Leon Austrino;
Perdió el temor la sacrosanta Aueja;

Vió mudo al Gallo el Lobo Palatino,
Desplumaron las Aues la Corneja,
Y al Cesar coronó laurel diuino.

Versión definitiva publicada por Lope en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634) (citaré siempre por la edición de Macarena Cuiñas Gómez (2008), Madrid, Cátedra).

A la muerte del Rey de Suecia. Escribe en seso
El sucesor del gótico arrogante,
que fulminó dos veces Carlos quinto,
en blanco armado aunque de sangre tinto,
del Sacro Imperio presumióse Atlante;

estaba el mundo en acto circunstante,
si bien el voto universal distinto,
cuando cayó de tanto laberinto
con breve plomo el ínclito gigante.

Mesuróse el león de España, el ave
del Imperio paró las sacras plumas,
y el gran Melquisedec doró la llave.

Que suelen de olas infinitas sumas
pensando altivas contrastar la nave,
nacer montañas y morir espumas.

*MS Primera versión manuscrita del soneto 106 (fol. 53v) de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634) anterior a este volumen y de la que da noticia Felipe B. Pedraza (1996) en "Poemas de Lope en el Ms. 4.117 de la BNM, algunos de ellos inéditos": *Anuario Lope de Vega*, II, pp. 245-257. Fol. 56v del ms 4.117 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Bujarrona Penélope, ¿qué puto
te dio nombre de casta si tenías
gallinas i capones que comías
quando faltaba tu marido astuto?

Que a fe que no lo hallara tan enjuto
si te faltara el pan algunos días;
dura necesidad que, si porfías,
pondrá los cuernos Porcia al mismo Bruto.

Las mugeres son todas principales;
pero si alguna su valor desprecia,
necesidad le obliga a cosas tales.

No la tubo la boba de Lucrecia,
que, atenerla i a darle cien reales,
ella fuera más puta i menos necia.

Versión definitiva publicada por Lope en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634).

La necesidad en las mujeres es disculpa
Penélope dichosa, no disputo
si fuiste casta o no, porque tenías
muy gentiles capones que comías
mientras faltaba tu marido astuto.

Las tocas bajas y el funesto luto
deja la falta de comer dos días,
¡dura necesidad que si porfías
será traidora Porcia al mismo Bruto!

Las mujeres son todas principales,
si alguna su valor y ser desprecia,
necesidad la obliga a casos tales.

No estaba pobre la feroz Lucrecia,
que a darle don Tarquino dos mil reales
ella fuera más blanda y menos necia.

*CO Versión del soneto 135 (fol. 68r) de las *Rimas de Tomé de Burguillos* incluida en la comedia de Lope *¡Si no vieran las mujeres!...* (1631-1632) publicada en *La Vega del Parnaso* (1637). Cito por *Teatro español del siglo de oro* (1998), base de datos de texto completo, Madrid, Chadwyck-Healey.

Quien no sabe de amor, viva entre fieras;
quien no ha querido bien, fieras espante;
o si es Narciso, de sí mismo amante,
retrátese en las aguas lisonjeras;

quien en las flores de su edad primeras
se niega a Amor, no es hombre que es diamante,
que no lo puede ser el ignorante,
ni vio sus burlas, ni temió sus veras.

¡Oh natural amor! que bueno y malo,
en bien, y en mal te alabo, y te condeno,
y con la vida, y con la muerte igualo.

Eres en un sujeto malo, y bueno,
o bueno al que te quiere por regalo,
o malo al que te tiene por veneno.

Versión definitiva publicada por Lope en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634).

No tiene por hombres los que no aman, aunque no lo siente mucho
Quien no sabe de amor, viva entre fieras;
quien no ha querido bien, fieras espante;
o si es Narciso, de sí mismo amante,
retrátese en las aguas lisonjeras;

quien en las flores de su edad primeras
se niega a Amor, no es hombre que es diamante,
pues no lo puede ser el que, inorante,
ni vio sus burlas, ni temió sus veras.

Yo no me alabaré, que humilde vengo
al dulce yugo, Amor, de tu cadena,
con Sancha, Sánchez y con Menga, Mengo.

¡Fuerte vivir por voluntad ajena!
pues no puedo comer si no lo tengo,
ni tengo gusto mientras tengo pena.

Apéndice 2. Variantes

En este apartado establezco el listado de las variantes que observo entre las dos versiones de los tres textos que he analizado en el presente trabajo. La cifra corresponde al número del verso, el texto al de la versión definitiva de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634) y, tras los dos puntos, la variante de las versiones anteriores. Para una mejor comprensión he asignado las iniciales ya citadas a cada una de estas versiones.

Soneto 36

1 El sucesor del gótico arrogante, : Feroz el sucesor del arrogante *CA*
3 en blanco armado aunque de sangre tinto, : Armado en blanco, aunque pudiera en tinto *CA*
6 si bien el voto universal distinto, : Neutral en boto, en opinión distinto, *CA*
8 con breve plomo el ínclito gigante. : Con breve rayo máquina gigante. *CA*
9-14 Mesuróse el león de España, el ave / del Imperio paró las sacras plumas, / y el gran Melquisedec doró la llave. / Que suelen de olas infinitas sumas / pensando altivas contrastar la nave, / nacer montañas y morir espumas. : Suspendieron la pluma y la g[u]edeja / El Aguila Imperial y el Leon Austrino; / Perdió el temor la sacrosanta Aueja; / Vió mudo al Gallo el Lobo Palatino, / Desplumaron las Aues la Corneja, / Y al Cesar coronó laurel diuino. *CA*

Soneto 106

1-2 Penélope dichosa, no disputo / si fuiste casta o no, porque tenías : Bujarrona Penélope, ¿qué puto / te dio nombre de casta si tenías *Ms*
3 muy gentiles : gallinas i *Ms*
4 mientras : quando *Ms*
5-6 Las tocas bajas y el funesto luto / deja la falta de comer dos días, : Que a fe que no lo hallara tan enjuto / si te faltara el pan algunos días; *Ms*
8 será traidora Porcia al mismo Bruto! : pondrá los cuernos Porcia al mismo Bruto. Ms
10 si alguna su valor y ser desprecia, : pero si alguna su valor desprecia, *Ms*
11 la : le *Ms*
casos : cosas *Ms*
12-13 No estaba pobre la feroz Lucrecia, / que a darle don Tarquino dos mil reales : No la tubo la boba de Lucrecia, / que, atenerla i a darle cien reales, *Ms*
14 blanda : puta *Ms*

Soneto 135

7 el que inorante : el ignorante *CO*
9-14 Yo no me alabaré, que humilde vengo / al dulce yugo, Amor, de tu cadena, / con Sancha, Sánchez y con Menga, Mengo. / ¡Fuerte vivir por voluntad ajena! / pues no puedo comer si no lo tengo, / ni tengo gusto mientras tengo pena. : ¡Oh natural amor! que bueno y malo, / en bien, y en mal te alabo, y te condeno, / y con la vida, y con la muerte igualo. / Eres en un sujeto malo, y bueno, / o bueno al que te quiere por regalo, / o malo al que te tiene por veneno. *CO*

Bibliografía

González de Amezúa, Agustín (1989): *Epistolario de Lope de Vega*, tomo IV, Madrid, RAE. Edición original de 1935-1943.
León Pinelo, Antonio de (1971): *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, Madrid, Instituto de estudios madrileños.
Jauralde Pou, Pablo (1998): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
Pedraza, Felipe B. (1996): "Poemas de Lope en el ms. 4.117 de la BNM, algunos de ellos inéditos", *Anuario Lope de Vega*, II, pp. 245-257.
Lama, Víctor de (1995): "Lope, poeta de cancionero", *Edad de Oro*, XIV, pp. 179-196.

"De Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo". Bartolomé Leonardo de Argensola y el *topos* clásico de la "vieja sin dientes" entre *imitatio* y *contaminatio*[1]

Maria D'Agostino
Università di Napoli Suor Orsola Benincasa

Las opiniones que Bartolomé Leonardo de Argensola tenía sobre la poesía y, en concreto sobre la poesía satírica, son conocidas[2]. El interés del poeta aragonés hacia la sátira se desprende no sólo de la lectura de la Carta al Conde de Lemos *Del estilo propio de la sátira*[3] sino también de las múltiples reflexiones metapoéticas que insertó en sus textos[4].

A lo largo de toda su obra el Rector de Villahermosa nos proporciona su canon de autores, los *antiqui*, sobre cuya lectura volvía continuamente y que continuamente citaba a la hora de referirse o reflexionar sobre uno u otro género poético. Entre los satíricos sigue, naturalmente, a Horacio, pero sobre todo admira y señala como modelo a Juvenal; y así se lee en su *Epístola a un caballero esudiante*:

> Pero cuando a escribir sátiras llegues,
> a ningún irritado cartapacio

1. Trabajo realizado en el ámbito del proyecto: *Poesía y Cancioneros. Lírica Ibérica. La encrucijada de Europa* (HUM2006-11031-C03-01) dirigido por Vicente Beltrán.

2. Para las opiniones de Bartolomé Leonardo sobre la sátira véanse, por lo menos, el estudio introductorio de J. M. Blecua a Argensola (1974: XXXII-XLV) ; Schwartz (1993: 75-93); Schwartz (2000: 33-48); Schwartz (2002: 51-73) y Pueo Domínguez (2002: 68-79).

3. Para el texto de la *Carta* véase Argensola (1889: 295-305) mientras que para un análisis de la misma Schwartz (1993: 91-93).

4. Véanse, por lo menos, los vv. 142-150 del texto 162, *Epístola* a Fernando de Soria Galvarro, y los vv. 76- 90 del texto 165 además de Schwartz (2002: 53-56). El número de las composiciones es el que aparece en Argensola (1974), edición a la que se seguirá remitiendo para todos los textos del poeta que se citen.

sino al cauto Juvenal, te entregues;
porque nadie a los gustos de palacio
tomó el pulso jamás con tanto acierto
(con permisión de nuestro insigne Horacio).
Esto en razón de sátiras te advierto;
aunque de las más agrias o más fines
habla como enemigo descubierto.
(163, vv. 175-183)

Naturalmente, como subraya Lia Schwartz (2002: 52) "el predominio de lo jocoso o de lo filosófico en la sátira dependía, en última instancia, de las inclinaciones literarias o del temperamento de sus autores, que contaban entre los precedentes griegos y romanos variados modelos a recrear", así que, si su actitud en la vida, su preferencia por Juvenal y sus propias epístolas satíricas le merecieron a Bartolomé el titulo de "divino Juvenal aragonés"[5] y muchos de sus textos hicieron que Gracián le considerara un "juicioso poeta", "gran filósofo en el verso […] en quien compitieron lo ingenioso y lo prudente", "señor del decir" que tenía muchos versos acertados y en las epístolas "su mayor eminencia"[6], también es cierto que su profundo horacianismo le lleva a perseguir el ideal del venusino del *docere et delectare*, definición, en su opinión, de la auténtica poesía. No es esta la ocasión para detenerse en los múltiples lugares de su *corpus* poético en los que reflexiona sobre este concepto,[7] sin embargo hay que tener en cuenta que, siempre siguiendo a Horacio, como se desprende de la epístola a Fernando Soria, la poesía tiene que provocar en el lector "deleite y maravilla" (162, v. 51)[8]. A la hora de analizar el soneto que aquí nos interesa, *A una vieja sin dientes*, merece la pena citar el lugar de la *Sátira del Incognito*, de donde hemos sacado el título de esta comunicación, en donde el Rector de Villahermosa dice claramente que la poesía, en especial algunos autores, le sirve también para descansar de las fatigas que puede, tal vez, proporcionarle la lectura de textos filosóficos. Esto no quiere decir en absoluto que Argensola rehuse las posibilidades didácticas de la poesía a las que hemos aludido, sino que "si hay que inclinar la balanza por uno de los dos partidos, será a favor del deleite"[9].

Estos son los versos que nos interesan:

Y cuando siento fatigado el genio
de estudios serios, a esparcirme salgo
por los jardines de Virgilio y Enio;
y a veces hay que con ingenio hidalgo,
por divertirme más y entretenerme
de Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo.
Éstos con su buen gusto hacen que merme

5. Vélez de Guevara (1999: 109).
6. Respectivamente en Gracián (2001: I, 160 y II, 94 y 121).
7. Véase Schwartz (2002: 52-53) y Pueo Domínguez (2002: 60-63).
8. Sobre el horacianismo de Bartolomé Leonardo de Argensola, en especial por lo que se refiere a la selección del estilo, véanse, por lo menos, Egido (1979: 208); Schwartz (2002) y Marina Sáez - Peiré Santas- Pueo Domínguez-Puyelo Ortíz (2002: especialmente 64-79).
9. Pueo Domínguez (2002: 63).

la sangre adusta, y más la purifican
que la costosa confección de alquerme.
Los sentidos así se vivifican,
y a servir con aliento y gozo nuevo
al discurso, proprísimos, se aplican.
(Ap. IX, vv. 58-69)

Entre los poetas citados y que le acompañan en los momentos de *otium* está Marcial, uno de los autores más leídos, traducidos e imitados a partir de finales del XV[10]. Bartolomé sufrió la fascinación del poeta bilbilitano: tradujo cuatro de sus epigramas[11] y, en su ya citada carta sobre el estilo de la sátira, escribió que de Marcial no hablaría por la "opinión de truhán en que le tienen algunos" pero que no compartía esta opinión dado que "en muchos epigramas mezcla entre las burlas tanta gravedad que se excede a si mismo"[12]. El Rector de Villahermosa, de hecho, no se limitó a traducir al gran epigramático latino sino que lo imitó en varios de sus textos poéticos y, entre otros, en el soneto que aquí nos interesa, *A una vieja sin dientes* (56):

Aunque Ovidio te dé más documentos
para reírte Cloe, no te rías,
que de pez y de boz en tus encías
tiemblan [tres] huesos flojos y sangrientos;[13]
y a pocos de estos soplos tan violentos,
que con la demasiada risa envías,
las dejarás desiertas y vacías,
escupiendo sus últimos fragmentos.
Huye, pues, de teatros, y a congojas
de los lamentos trágicos te inclina,
entre huérfanas madres lastimadas.
Mas paréceme, Cloe, que te enojas;
mi celo es pío; si esto te amohína,
ríete hasta que escupas la quijadas.

Lia Schwartz en el artículo en el que analiza, aunque sintéticamente, "las voces satíricas" de Bartolomé Leonardo, recuerda la siguiente traducción del epigrama I, 19 de Marcial, *Si memini fuerunt tibi quattuor, Aelia, dentes*:

10. Sobre la presencia de Marcial en España véanse, por lo menos, Giulian (1930); Cristóbal López (1987); Fernández Valverde-Ramírez Verger (1997: pp. 7-87) y Bresadola (2008) en donde hay una bibliografía puesta al día.
11. Para estas traducciones véase Marina Sáez (2002).
12. Argensola (1889: 300).
13. Se sigue el texto fijado por J. M. Blecua en su edición de las *Rimas* de Bartolomé Leonardo (Argensola 1951; Argensola 1974) sustituyendo, sin embargo, en el v. 4 el *tus* presente en la *princeps* de las obras del poeta de 1634 y publicado por el editor por la variante *tres*, atestiguada por muchos manuscritos como se ve por el aparato del mismo Blecua (Argensola 1951: 168). Considero, en este caso, la lectura de la *princeps* una banalización debida a un error de copia entre *tres* y *tus* cuya etiologia se explica muy fácilmente. Además, como se leerá un poco más abajo, las fuentes clásicas de este texto hablan, respctivamente, de *tres* y *cuatro* dientes y estos dos números son tópicos en los textos referidos a la "vieja desdentada" desde la antigüedad, como puede verse, por ejemplo, en Marcial (*Epigramas* I, 19; II, 41; III, 93, VIII, 57) y en los *Carmina Priapea*, XII, 9.

Cuatro dientes te quedaron
si bien me acuerdo; mas dos,
Elia, de una tos volaron,
los otros dos de otra tos.
Seguramente toser
puedes ya todos los días,
pues no tiene en tus encías
la tercera tos que hacer.

[Si memini fuerant tibi quattuor, Aelia, dentes:
expulit una duos tussis et una duos
iam secura potes totes tussire diebus:
nil istic quod agat tertia tussis.][14]

La estudiosa apunta al parecido entre el tema de la vieja desdentada del texto de Marcial y el soneto *A una vieja sin dientes* y cómo "en la lectura y traducción de Marcial podía haber desarrollado Bartolomé este tipo de voz chocarrera, con la que se critican *vitia*, defectos físicos o apariencias ridículas", (Schwartz 2002: 59-60).

Sin embargo, en un estudio dedicado por Peiré Santos[15] al mismo soneto, la fuente de Argensola es localizada en otro epigrama de Marcial, precisamente el 41 del II libro, *Rides, si sapis, puella, rides*:

«Ride si sapis, o puella rides»
Paelignus, puto, dixerat poeta
Sed non dixerat omnibus puellis.
Verum ut dixerit omnibus puellis,
non dixerat tibi: tu puella non es,
et tres sunt tibi Maximina, dentes,
sed plane piceique buxeique.
Quare si speculo mihique credis,
debes non aliter timere risum,
quam ventum Spanius manumque Priscus,
quam cretata timet Fabulla nimbum,
cerussata timet Sabella solem.
Vultus unde tu magis severos,
quam coniux Priami nurusque maior.
Mimos ridiculi Philistonis
et convivia nequiora vita
et quidquid lepida procacitate
laxat perspicuo labella risu.
Te maestate decet adsidere matri
lugentique virum piumve fratrem,
et tantum tragicis vacare Musis.
At tu iudicium secuta nostrum
plora, si sapis, o puella, plora.

14. Para el texto latino Valverde-Ramírez Verger (1997: p. 196).
15. Peiré Santos (2002: pp. 343-348).

[«Ríe, si sabes, jovencita, ríes»,
había dicho, creo, el poeta peligno.
Pero no lo había dicho a todas las jovenictas
Pero aunque lo dijera a todas las jovencitas,
a ti no te lo dijo: tú no eres jovencita
y tienes, Maximina, tres dientes,
pero completamente de color de la pez y el boj.
Por eso si crees al espejo y a mí,
debes temer la risa no de otra manera
que Espanio al viento y Prisco a la mano,
a como la empolvada Fabula teme a la nube,
la albayalada Sabela teme al sol.
Búscate una cara más seria
Que la esposa de Príamo y su nuera mayor.
Los mimos del cómico Filistión
Y los banquetes algo ligeros evítalos
Y lo que con divertida procacidad
Relaja los labios en risa reveladora.
Te viene bien al lado de la madre afligida
Y que llora a su marido o a su piadoso hermano,
y dedicar el tiempo libre sólo a las musas de la tragedia.
Con todo, tú sigue mi consejo
Y llora, si sabes, jovencita, llora.][16]

En el análisis de Peiré Santos se destaca la libertad con que Bartolomé actúa en su soneto, suprimiendo y añadiendo elementos a su antojo con un claro predominio hacia la abreviación. Se aportan como ejemplos en esta dirección la supresión del verso inicial atribuido a Ovidio, la "de los nombres propios que aparecen en las comparaciones del epigrama de Marcial, conocidos al público romano […] pero desconocidos en la España del Siglo de Oro" (Peiré Santos 2002: 347), subrayando cómo Argensola "no sustituye esos nombres por otros mediante adaptación cultural con el fin de recoger ese elemento cómico del original" (Peiré Santos 2002: 347), y, sobre todo, se matiza como uno "de los rasgos más importantes del soneto de Bartolomé consiste en la negación de ideas que aparecen en el epigrama de Marcial, aunque mantienen la misma función. Por ejemplo, en el primer terceto Argensola le dice a la desdentada que no vaya a los teatros porque si ríe se quedará sin dientes y que sólo se dedique a lamentarse, mientras que Marcial le aconsejaba a Maximina ir a ver tragedias al teatro", (Peiré Santos 2002: 347).

Pido excusas por estas largas citas, pero las considero necesarias antes de proponer mi análisis del soneto en cuestión en relación a su posible fuente o fuentes.

Personalmente creo que el texto de Bartolomé Leonardo esconde, detrás de cada una de las elecciones que frente al epigrama 41 de Marcial se le han atribuido, razones que no pueden atribuirse sólo al "claro predominio hacia la abreviación" o con una falta

16. Para el texto latino y la traducción de este epigrama de Marcial véase Valverde-Ramírez Verger (1997: 196).

de adaptación cultural, y, sobre todo, que su fuente no puede ser identificada exclusivamente con este texto.

Si leemos con atención el epigrama 41 y lo comparamos con nuestro soneto resulta evidente que Bartolomé se aprovecha del poeta latino sólo en su primer cuarteto y en su primer terceto.

Detengámonos en la primera parte del texto del poeta latino, vv. 1-12.

En el *incipit* Marcial usa un verso que considera (puta) de Ovidio, y que, desde luego, no pertenece al *corpus* ovidiano, en donde se invita a las jovencitas a reírse, y sigue refiriéndose a este verso a lo largo de los siguientes cinco jugando con la palabra *puella* del *incipit*, que repite tres veces, antes de afirmar que Maximina no es una *puella* (v. 5) y que le quedan sólo tres dientes negros como la pez (vv. 6-7). En los vv. 8-12 el poeta latino se entretiene en explicarle a su *vetula*, el temor que debe sentir ante la risa con un tono persuasivamente ejemplar y a través de comparaciones construidas a partir del "non aliter timere" del v. 9.

Los primeros versos del soneto remiten directamente al texto de Marcial aunque las variaciones que Bartolomé Leonardo inserta son, a mi parecer, significativas. En lugar de retomar el supuesto verso de Ovidio que le sirve a Marcial de *incipit* remite a la más amplia 'documentación' proporcionada según él por el mismo Ovidio sobre la oportunidad de la risa. En mi opinión el Rector de Villahermosa está pensando en más de un lugar del tercer libro del *Ars Amandi* (precisamente en III, 281 y ss. y 512-513), en donde se explica cómo las jovencitas tienen que reírse y en qué momentos, y se apresura a decir que, a pesar de estos *exempla*, está bien que Cloe se abstenga de reírse. Nótese que en el v. 2 del soneto, en encabalgamiento con el v. 1, Bartolomé Leonardo restituye casi la epanadiplosis del v. 1 de Marcial recreándola en forma de políptoton y sintetiza en el "no te rías" la idea expresada con tono persuasivo en el texto latino en los vv. 8-12, proporcionándonos, con el uso del imperativo, un texto mucho más incisivo. En los vv. 3-4 Argensola anticipa los vv. 6-7 de su fuente introduciendo un "que" causal que explica en seguida la razón por la que Cloe no debe reírse, le quedan sólo tres "huesos", negros como la pez. Como se ve en el v. 3 Bartolomé traduce casi literalmente el v. 7 de Marcial pero incrementa la carga cómica de su texto: los tres dientes de Marcial se transforman en tres "huesos flojos y sangrientos" que tiemblan en las "encías" y que aumentan la repulsión que la vieja provoca en quien la mira[17]. Nótese, además, que Argensola transmite la idea de la vejez de Cloe con una imagen, sin explicitarla: son sus horribles "huesos" los que nos dicen que es vieja, mientras que Marcial se burla de Maximina, como hemos matizado, a lo largo de cinco versos antes de decirnos que es vieja, "tu non es puella". Tendencia a la *brevitas* la de Bartolomé, cierto, que sin embargo nos devuelve un texto más agudo respecto a la fuente.

Hemos adelantado que Bartolomé sigue el epigrama *Ride, si sapis*… también en el primer terceto de nuestro soneto. Aquí el Rector de Villahermosa sintetiza bien 8 versos de su fuente, precisamente los vv. 13-21. Lo que más llama la atención, en mi opinión, es el "mimos ridiculi Philistonis… vita" y el "et tantum tragicis vacare Musis" (vv. 15 y

17. En esto estoy de acuerdo con Peiré Santos (2002: 347).

21) que pasan a imperativo categórico "Huye, pues, de teatros". Aquí la aspiración a la *brevitas* se une a una cuestión de poética que, según creo, adapta perfectamente el texto al contexto cultural en que se mueve Bartolomé Leonardo. El Rector de Villahermosa no hubiese podido en ningún caso darle a Cloe el consejo que le proporciona Marcial a Maximina, acudir a las tragedias, porque en el teatro del Siglo de Oro la separación entre los dos géneros no existía: se mezclaba lo trágico con lo cómico y, por lo tanto, no había espectáculo al que Cloe hubiese podido asistir sin correr el 'riesgo' de reírse. En la adaptación del texto de Marcial por parte de Bartolomé es posible leer su poca afición hacia algunas de las novedades lopescas: de los teatros hay que "huyr"[18].

Ejemplo del profundo conocimiento del latín por parte de Bartolomé y de construcción extremadamente culta desde el punto de vista retórico, es la manera en la que nuestro poeta resuelve los vv. 19-20 de Marcial "te maestae decet assidere matri/lugentique virum piumve fratrem" que se transforma en "…y a congojas / de los lamentos trágicos te inclina, / entre huérfanas madres lastimadas" (vv. 10-11). En el "huérfanas madres" Argensola mantiene inalterado el sentido del texto de Marcial usando la palabra "huérfana" según la menos frecuente acepción latina, es decir, "sin amparo".

Como he anticipado, el segundo cuarteto del soneto no tiene correspondencia alguna con el epigrama de Marcial hasta aquí analizado. La imagen de la *vetula* que corre el riesgo de escupir los dientes por los "soplos violentos" de la risa parecería relacionarse con el epigrama de Marcial I, 19 que hemos citado antes y que Bartolomé tradujo[19]. Sin embargo, también en este caso, el Rector de Villahermosa incrementa la carga cómica y repulsiva de la vieja: los dientes, que en el epigrama latino y en la traducción de Bartolomé,[20] "expulit" 'volaron' a causa de la tos, en nuestro soneto se "escupen" dejando en la boca de la *vetula* un paisaje desolado de "encías vacías" que no sólo nos restituye las "encías" en las que la tos ya nada puede, añadidas por Bartolomé en su traducción y que en el texto latín ni se nombran, sino que parecen aludir, sobre todo por el uso de "escupir" referido a "huesos flojos", a algunas imágenes procedentes del *Carmen* XII de los *Priapea* donde la vieja "dentem de tribus excreavit unum", 'diente' que gracias a un juego de ambigüedades aparece adjetivado como *macer*, semejante a los "huesos flojos" que corre el riesgo de escupir la Cloe de Bartolomé[21].

El último terceto del soneto no tiene correspondencia directa con ninguno de los textos a los que nos hemos referido hasta ahora. Bartolomé encarece el sentido cómico del suyo de manera hiperbólica con un *fulmen in clausula*; sus consejos a Cloe están dictados por la piedad; sin embargo, si la vieja se "amohina" por ellos, siéntase libre de reír,

18. Algunas de las reflexiones de Bartolomé Leonardo sobre cómo se tienen que escribir obras teatrales expresadas en 163 vv. 163 ss. en donde, entre otras observaciones, se mantienen bien diferenciados lo géneros de la tragedia y de la comedia, parecen criticar algunas de las novedades del *Arte Nuevo*.
19. Nótese que Peiré Santos a proposito del *Epigrama* 41 de Marcial escribe: "Marcial dedica buena parte del epigrama a burlarse de la desdentada y no es hasta el final cuando le aconseja que llore si sabe, porque de esta manera no correrá el riesgo de expulsar lo dientes de su boca"; sin embargo, en ningun verso del texto latino al que el estudioso se refiere Marcial dice nada parecido.
20. La traducción de este epigrama de Marcial fue alabada por Gracián en el *Discurso* L de su *Agudeza y arte de ingenio* (2001: 162-163).
21. *Carmina Priapea* (2001: 119).

"hasta que escupas la quijadas". El consejo del Rector de Villahermosa a Cloe es el exacto contrario de uno de los "documentos" proporcionado por Ovidio en el *Ars Amandi* (III, 279 ss.) cuando, a próposito de cómo una *puella* no debe reírse dice "nec sua perpetuo contendat ilia risu" y "Est quae perverso distorqueat ora cachinno". La *clausula* final del soneto, en donde aparece el imperativo "ríete", vuelve, por lo tanto, al *incipit*, "no te rías", cargándolo de sentido cómico[22].

Desde el punto de vista formal y de la construcción del texto la mirada de Argensola parece todavía detenerse en el último verso del epigrama 41. Como Marcial cierra su epigrama con un verso que es la copia perfecta del *incipit* pero la sustitución del *Ride* por el *plora* le atribuye el sentido exactamente contrario y *puella*, después de todo lo que ha dicho, adquiere ahora el claro sentido de una cruel ironía, Bartolomé cierra así su soneto: Cloe, por ser vieja, tiene que actuar siempre prescindiendo de lo que dicen los "documentos" de Ovidio; el *Ars Amandi*, dedicado a las *puellae*, donde la sonrisa desempeña una función fundamental, no es en ningun caso para ella.

Resumiendo todo lo dicho se puede afirmar que la fuente del soneto de Bartolomé Leonardo es el epigrama 41 de Marcial, que, sin embargo, le sirve al Rector de Villahermosa para volver sobre la imagen de la expulsión de los dientes de I, 19 remontando, quizá, a una de las hipotéticas lecturas del mismo Marcial, los *Priapea*, continuamente reimpresos y comentados a lo largo del siglo XVI. Sin embargo hay más: referirse directamente al supuesto autor del verso *Ride, si sapis*…, quiere decir a Ovidio, le permite sumarse a toda una tradición de consejos a las mujeres e insertarse en ella de manera absolutamente cómica, como, por otro lado, hace en otros sonetos satíricos contra ellas[23].

Nos encontramos por lo tanto ante un texto construido a imitación del epigrama 41 de Marcial pero en *contaminatio* con otro texto del mismo, I, 19, con claras referencias a más de un lugar del *Ars Amandi* de Ovidio y, aunque sólo de pasada, con una defensa sobre las distinciones de géneros en el teatro. Un ejemplo perfecto de las ideas sobre la *imitatio* expresadas por Bartolomé Leonardo en varios de sus textos y que, fundamentalmente, remontan a Horacio.

Un texto en donde la "gravedad" por la que se le llamó a Bartolomé el "divino Juvenal aragonés" no se percibe y que, sin embargo, nos permite ver claramente la *delectatio* que al Rector de Villahermosa le proporcionaba en los momentos de *otium* no sólo leer a sus queridos Ovidio, Marcial y Horacio, sino también, 'valerse' de ellos al escribir y competir con ellos en *ingenium* y *ars*.

Bibliografía

Argensola, Bartolomé Leonardo de (1951): *Rimas de Lupercio y Bartolomé L. de Argensola*, edición, prólogo y notas por José Manuel Blecua, Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica, CSIC, Zaragoza, 1951, vol. II.

22. Nótese que Bartolomé cambia el nombre de su *vetula* respecto a los de sus fuentes. La adopción del nombre 'Cloe' puede considerarse como un homenaje más tanto a Marcial como a Horacio, puesto que ese nombre aparece más de una vez en ambos poetas. Véase Orazio (2004: I, 23,1; III, 7, 10; 9, 6 y 9; 26, 12); Marcial (1997: III, 53,1; IV, 28, 1; IX, 15,1).

23. Véanse los textos números 66, 78, 80 y, sobre los últimos dos, Schwartz (2002: 60-61).

Argensola, Bartolomé Leonardo de (1974): *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe.

Bresadola, Andrea (2008): *Marcial en verso castellano*, (ed. de), Como–Pavia, Ibis.

Carmina Priapea (2001): intr. trad. y notas por Edoardo Bianchini, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.

Cristóbal López, Vicente (1987): "Marcial en la literatura española", en *Actas del simposio Marco Valerio Marcial poeta de Biblis y de Roma*, Zaragoza, Universidad Nacional de Educación a distancia, II vol., pp. 149-210.

Fernández Valverde, Juan – Ramírez de Verger, Antonio (1997): *Marcial, Epigramas*, Madrid, Gredos.

Giulian, Anthony (1930): *Martial and the epigram in Spain in the sixteenth and seventeenth centuries*, Philadelphia, University of Pennsylvania.

Gracián, Baltasar (2001): *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castália.

Marina Sáez, Rosa María – Peiré Santos, Pedro – Pueo Domínguez, Juan Carlos – Puyelo Ortíz, Estela (2002): *El Horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga y Fierro.

Marina Sáez, Rosa María (2002): "Las traducciones de Marcial de Bartolomé Leonardo de Argensola", en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, eds. Josè María Maestre Maestre – Joaquín Pascual Barea – Luis Charlo Brea, Madrid, Alcañiz, 2002, III, pp. 1711-1722.

Ovidio Nasone, Publio (1998): *Versi e precetti d'amore. Amores, Ars Amatoria, Madicamina faciei, Remedia amoris*, intr. di Paolo Fedeli, Torino, Einaudi.

Orazio (2004): *Odi, Epodi*, ed. de Luca Canali, Milano, Mondadori.

Pueo Domínguez, Juan Carlos (2002): "La teoría horaciana en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola", en *El Horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, eds. Rosa María Marina Sáez – Pedro Peiré Santos – Juan Carlos Pueo Domínguez – Estela Puyelo Ortíz, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 33-90.

Schwartz, Lía (1993): "Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los Diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, eds. Manuel García Martín – Ignacio Arellano – Javier Blasco – Marc Vitse, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 75-93.

Schwartz, Lía (2000): "La representación del poder en la sátira áurea: del rey y sus ministros en el *Dédalo* de Bartolomé Leonardo de Argensola y en los *Sueños de Quevedo*", en *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, ed. Augustín Redondo, Paris, Plublications de la Sorbonne, pp. 33-48.

Schwartz, Lía (2002): "Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces satíricas de un poeta aragonés, en *Calíope*, VIII 2, pp. 51-73.

Vélez de Guevara, Luis (1999): *El diablo cojuelo*, ed. de Ramón Valdés Gásquez, Barcelona, Crítica.

Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)

Juan Manuel Daza Somoano
Universidad de Sevilla – Grupo PASO

La figura de Juan de Jáuregui se sitúa en el centro mismo de la polémica gongorina desde sus años iniciales y lo hace en su doble faceta de teorizador y creador. Como teórico, Jáuregui participó en la controversia con dos importantes textos, distintos en las formas, pero muy semejantes en el fondo: el *Antídoto* (Jáuregui, 2002) y el *Discurso poético* (Jáuregui, 1978). No hace falta volver a recordar la relevancia del *Antídoto* como puerta hacia la reflexión crítica profunda en torno al cultismo y los poemas mayores gongorinos. Fue, desde el punto de vista teórico y combativo, el primer gran ataque a las *Soledades* y así lo recibieron los partidarios de Góngora, que inmediatamente se sintieron conminados a rebatirlo con firmeza.

El contexto en que se gesta el *Discurso poético* es muy diferente al del *Antídoto*. En 1624, fecha de impresión del *Discurso*, la controversia había alcanzado una dimensión mucho mayor y las posiciones de ambos bandos estaban ya bien definidas. El *Antídoto* había dejado muy clara la actitud de Jáuregui ante las *Soledades*, sin embargo la envergadura que iba tomando el debate y el imparable ascenso de la poesía cultista, unidos al progresivo alejamiento entre el sevillano y Lope, y al afán de notoriedad pública de aquel, debieron de incitar a Jáuregui a presentar más sosegada, meditada y doctrinalmente su concepción de la poesía en una obra despojada del tono maldiciente y provocador del *Antídoto*. Esa es la función que le corresponde al *Discurso poético*, con el que Jáuregui pretende situarse de forma equidistante entre las dos opciones estéticas que contienden en la polémica gongorina, la de los cultos y la de los llanos, censurando los abusos –no los usos– de aquellos, pero defendiendo un ideal de dificultad –no oscuridad– docta y refinamiento estilístico que lo alejaba de estos.

Es muy posible que la publicación del *Discurso poético* y, sobre todo, de su poema mitológico de tintes cultistas titulado *Orfeo* (también de 1624) volviera a despertar en los cenáculos gongorinos el interés por acometer contra Jáuregui, que siempre estuvo de alguna manera en el punto de mira de los defensores de Góngora. Ese avivar el fuego quizás fuera el detonante para que un anónimo partidario de don Luis se lanzara a atacar al sevillano con una breve invectiva que en la única edición disponible, la de Artigas (1925), aparece con el nombre de *Opúsculo contra el "Antídoto" de Jáuregui y en favor de don Luis de Góngora, por un curioso*. La mención del *Orfeo* de Jáuregui que encontramos en este opúsculo nos obliga a retrasar al menos hasta 1624 su composición. Por tanto, estamos ante una respuesta al *Antídoto* algo tardía. Este hecho puede parecer extraño, más aún si tenemos presente que el resto de reacciones documentadas se escribieron aproximadamente entre 1615 y 1620. A continuación, intentaremos explicar esta circunstancia.

Podemos decir que la incoherencia entre la "doctrina" reprendida en el *Antídoto* y en el *Discurso* y el estilo del poema mitológico habría proporcionado al autor la ocasión y la autoridad para llevar a cabo esta refutación. Pero el *Discurso*, un texto mucho más sosegado y menos virulento que el *Antídoto* –no hay en él ninguna mención explícita a Góngora–, no se prestaba a una respuesta del cariz de la que nos ocupa. Así que el autor prefirió articular su ataque con el *Antídoto* como referencia; aunque en realidad esa referencia estuviera en un horizonte muy lejano, pues el contacto con él es puramente tangencial. A pesar del título del documento, se observa más interés por desacreditar la autoridad intelectual de Jáuregui y ridiculizarlo que por demostrar con fundamento la insolvencia del *Antídoto*. Nótese, por tanto, la enorme diferencia existente entre esta respuesta al libelo de Jáuregui, algo trasnochada –por tardía–, de escasísimo contenido teórico y basada en la descalificación personal, y las réplicas del abad de Rute, Díaz de Rivas o el anónimo antequerano, que mantienen un diálogo continuo con el *Antídoto* y están sustentadas en argumentos teóricos a veces de gran calado por su carácter innovador (Daza, 2010).

Parece que la importancia y rotundidad de las respuestas a Jáuregui ya contabilizadas hubieran eximido al autor de rebatir al sevillano con juicios literarios o filológicos. El "curioso" anónimo declara conocer las *Anotaciones* de Díaz de Rivas y el *Examen* del abad de Rute, a propósito del cual llega a afirmar: "no sé yo qué más se pudiera responder, ni decir". Consecuentemente, a estas alturas de la controversia en torno al cultismo, con el *Antídoto* ampliamente rebatido para mayor gloria de Góngora y con don Luis de sobra reivindicado y reconocido como poeta –el documento deja en dos ocasiones constancia de ello–, el autor tenía la suficiente perspectiva como para regodearse de lo poco de que había servido el *Antídoto*, sin tener que valerse de disquisiciones eruditas y teóricas.

El desconocido autor de este texto se declara compilador de las obras de Góngora y remite a varios documentos de la polémica (*Examen* del abad de Rute, *Discursos* de Díaz de Rivas) que dice haber reunido junto al opúsculo que nos ocupa. Así ocurre en el ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de Madrid, a cuyo conjunto de obras podría estar refiriéndose el "curioso" cuando alude al "libro o 2ª parte". Todo ello da pie a E. J. Gates a formular la hipótesis de que:

> El ms. 3726 representa la fracasada Segunda parte de las Obras de Góngora proyectada por Vicuña, que éste es el autor anónimo del *Contra el "Antídoto"*, y que en su segundo tomo pensaba incluir no sólo las obras prometidas, sino además todas las defensas en contra del *Antídoto* contenidas en este manuscrito (1960: 28-30).

Jammes acepta las suposiciones de la gongorista americana, pero hace la siguiente puntualización:

> Es evidente, como demuestra Gates, que este curioso es el recopilador del ms. que sirvió de base a la ed. de Vicuña (pero no puede ser Vicuña mismo, que era entonces demasiado joven: si las declaraciones de Vicuña a los Inquisidores son exactas, será Juan de Salierne) (1994: 672).

Dos referencias aportan solidez a estas conjeturas: el colector del ms. 3726 reproduce también la *Apología* del abad de Rute, a la que añade una nota introductoria y una conclusión; dicha reflexión final se cierra con las décimas de Góngora "Por la estafeta he sabido", las cuales son copiadas aquí "aunque las pongo en el primer libro de sus obras", aclara el copista. Del mismo modo, al comenzar el *Contra el "Antídoto"*, el autor anónimo, refiriéndose a las obras de Góngora, dice que "las he juntado todas, o casi todas en este libro, y en otro". Estas dos referencias me parecen igualmente relevantes para admitir la teoría antes expuesta.

Sea lo que sea, el autor se presenta como natural de Sevilla, nacido en la misma collación que Jáuregui, de quien se considera incluso "su amigo abincunabulis", pues compartió con él los primeros estudios con el maestro Bazán. No obstante, tras estas palabras se intuye una ficción urdida por el autor, interesado en presentarse como paisano y conocido de Jáuregui con objeto, probablemente, de dar más credibilidad a sus razonamientos e intentar disipar las sospechas de apasionamiento o parcialidad que pudieran pesar sobre su crítica. Todo parece indicar que el autor es cordobés, o eso es lo que podría deducirse de los elogios que dispensa a Córdoba para defender su primacía como "Madre de poetas" respecto a Sevilla, "que no influye cosa de provecho en materia de Poesía". Sigue a continuación una crítica –de precioso valor para los estudios etnográficos, por cierto– a la vida licenciosa, frívola y despreocupada en la capital hispalense. El fin último de esta actitud contra Sevilla es demostrar la incompetencia artística –y, a la sazón, crítica, por lo que después veremos– de Jáuregui, por el mero hecho de ser sevillano (Daza, 2008).

Por lo que ya explicamos hace un momento, el autor sentía el respaldo necesario para blandir contra Jáuregui un tono orgulloso y altivo de desprecio, aderezado con un humor irónico que hace el texto a ratos muy divertido. En este sentido, compara el autor con ingenio los efectos del *Antídoto* con el resultado de una práctica universitaria habitual en los Siglos de Oro, el vejamen de grado, que tenía lugar durante la ceremonia de imposición de borla a un doctorando y consistía en un vituperio burlesco y figurado que debía soportar el nuevo doctor. Dicho vituperio era simplemente una parte más del ritual protocolario y no tenía ninguna influencia negativa en la inmediata investidura del aspirante. Curiosamente, hay constancia de que el propio Góngora compuso uno de

estos vejámenes para un estudiante de Granada. Después de esta comparación, Jáuregui queda a la altura de un "ignorante seglar aunque decidor y gracioso", que encadena "muchos disparates vestidos con colores y apariencias de verdad". Y concluye: "assí Vm. a servido de darle el vejamen al Sr. D. Luis, que desto a servido su *Antídoto*, con lo qual a quedado más honrado, calificado y conocido por muy eminente en su facultad".

El *Contra el "Antídoto"* es, por tanto, la única contestación conocida al planfeto de Jáuregui que se apoya más en el escarnio y la descalificación personal que en pronunciamientos estéticos y juicios teóricos. El texto está repleto de duras imputaciones, velados insultos (algunos no directos, pero muy evidentes) y maliciosas insinuaciones: se acusa en varias ocasiones a Jáuregui de atacar a Góngora por envidia y de no haber entendido las *Soledades*, pero los reproches, a mi entender, más llamativos son aquellos encaminados a poner de relieve la inexperiencia del sevillano como poeta, lo cual conlleva, según el "curioso", que sus opiniones y juicios críticos tengan poca credibilidad:

> Pues, quando Vm. tuviera más autoridad causada de las muchas, buenas y heroycas obras que ha compuesto, y que se las huvieran alabado y estimado por muy buenas Sres. Doctos y Peritos en la Facultad, y estuviera Vm. en opinión de hombre de opinión, fuera más cuerda su censura y más bien recevida [...]. Y a propósito, dixo bien un sauio que los scriptos eran los espejos de los ingenios, y que quien no avía dado a luz sus obras, no avía visto la cara de su entendimiento, y ansí se ynfiere que no tienen espejo los que no an escrito en la materia de que hablan o reprehenden (Artigas, 1925: 396-397).

La última recriminación le llega a Jáuregui a propósito de su *Orfeo*. El anónimo autor, como otros muchos contemporáneos, creyó ver en el *Orfeo* una contradicción entre las objeciones a la lengua poética cultista expuestas por Jáuregui en el *Antídoto* y el *Discurso* y el oscuro estilo (difícil, diría el sevillano) desplegado en sus silvas sobre el mito órfico, imitación burda y torpe, según el autor, de las maneras gongorinas:

> Quiero rematar con decir que, para acabarse Vm. de rematar, tan en pregón anda con todo esto, y echarse a perder de todo, porque un yerro viene solo, sacó a luz, *con poca luz y menos disciplina*, una obra que le intituló *Orpheo*, en el cual no guarda la doctrina que reprehende en el Sr. D Luis, *quia loqui facile, prestare dificile*, haze el oficio de papagayo que habla y no sabe lo que habla porque ni lo entiende ni lo pone en execución [...]. Antes, como su discípulo del Sr. D. Luis se aprovecha de sus frases y locuciones y modos de decir, aunque adulterados y mal ingertos y, al fin, usurpados, y ansí a parecido a hombres doctos y de buen sentir, que es la más mala poesía y composición que ha salido a vista de oficiales (Artigas, 1925: 398).

La crítica al *Orfeo* de Jáuregui enlaza aviesamente con una alabanza al *Orfeo en lengua castellana* (Pérez de Montalbán, 1948), obra que se imprimió firmada por Juan Pérez de Montalbán, aunque algunos críticos la hayan atribuido a Lope: "un estudiante y no de mucho nombre, afrentado y aun corrido de ver su *Orfeo* de Vm., hizo otro, y estando mejor que el de Vm. como de blanco a prieto [...]". Y es que la publicación del *Orfeo* de Jáuregui no sólo hizo saltar los resortes del bando gongorino, como venimos viendo,

sino que además desató las iras de las huestes anticulteranas. El *Orfeo* de Montalbán es un buen testimonio de ello, pero junto a él Jáuregui tuvo que soportar muchas más críticas vertidas en poemas satíricos y papeles que circulaban manuscritos. El espíritu polemista del sevillano no quedó indiferente ante tanto ataque y compuso la *Carta del Licenciado Claros de la Plaza al Maestro Lisarte de la Llana*, en la que censuraba el uso de cultismos y neologismos en la *Jerusalén* de Lope. En respuesta se difundió el *Anti-Jáuregui del licenciado D. Luis de la Carrera*, seudónimo bajo el que podría esconderse el nombre del propio Lope o el de alguno de sus amigos (Rico, 2001).

A la luz de estos datos, dicho sea de paso, parece corroborarse nuestra opinión de que el opúsculo *Contra el "Antídoto"* –aunque con diferente motivación que el grupo de Lope, pues lo debemos a un partidario de Góngora–, está más en relación con esa oleada de reacciones que provocaron las publicaciones casi simultáneas del *Discurso* y el *Orfeo*, que con el revuelo que levantó el *Antídoto* en los círculos gongorinos una década antes.

Pero volvamos al *Orfeo* de Montalbán, en el que nos centraremos en estos compases finales. Los preliminares de la obra y la obra misma –por su lengua poética– constituyeron una especie de manifiesto de la estética de los llanos, inserto en la campaña contra Jáuregui que orquestó Lope a raíz de la publicación del *Orfeo* del sevillano, que fue visto por el bando lopesco como una traición a sus principios anticultistas y antigongorinos.

Con todo, el alcance del volumen en su conjunto (preliminares + poema) va más allá de la guerra particular contra Jáuregui. Los paratextos que abren la *princeps* vinculan a las claras la obra con la polémica gongorina, que estuvo especialmente agitada en la década de los años 20. Hay en ellos insinuaciones y acusaciones manifiestamente relacionadas con la controversia y la creciente implantación de la poesía cultista. Están repartidas desde la *Censura* firmada por fray Lucas de Montoya hasta el breve *Prólogo* escrito por el propio Montalbán, pasando por la carta que Lope dedica al joven poeta (Pérez de Montalbán, 1948: 13-18). Éste es, sin duda, el más interesante y enjundioso de los preliminares.

Comienza Lope describiendo por oposición el apellido del poema: el de Montalbán es un *Orfeo* que está "en lengua castellana" para diferenciarse de otros que no lo están. Los dos bandos de la polémica están ya perfilados. Y ello le da pie a armar en las líneas iniciales la primera andanada contra los cultos. Pero Lope, siguiendo la tónica general de sus apariciones en la controversia, une las alabanzas a Góngora –¿sinceras?– con la crítica a sus imitadores, que han corrompido por repetición mecánica o por poco talento artístico los hallazgos poéticos gongorinos, a los que el Fénix aparentemente no resta méritos:

> Antes que yo supiese el intento que llevaban [los cultos], me desagradaba sumamente la imitación de su primer inventor, cuyo milagroso ingenio siempre he respetado: porque pareciéndoles que le parecían, han hecho tales monstruos (Pérez de Montalbán, 1948: 13).

Como hemos leído, Lope finge con ironía dar marcha atrás en su mala consideración del cultismo, porque ha reconocido su verdadero intento: "después que entendí que pretendían que tuviese cada provincia diferente lengua, me he sosegado, porque quieren

que como Cataluña, Valencia, Galicia y Vizcaya tienen lengua diferente de la castellana, también la tenga el Andalucía, el reino de Granada, la Mancha y las Indias".

La competencia entre Andalucía y Castilla por cuestiones literarias o lingüísticas ya resonó y alimentó con fuerza la controversia herreriana y en la polémica gongorina afloró repetidamente con sus dos polos, lo llano –o lo castizo– y lo culto, puestos en correlato con sus circunscripciones geográficas, lo castellano y lo andaluz, respectivamente. Así aparece formulada, por ejemplo, en el célebre soneto antilopesco que Góngora compuso en 1620: en él, los "patos del aguachirle castellana", es decir, los poetas llanos, con Lope a la cabeza, son definidos por contraposición a los "cisnes cultos" –del Betis, en expresión del propio Lope, que llamó a don Luis "claro cisne del Betis"–, representados por Góngora y los poetas afines.

Pero estas palabras de Lope tienen más calado, pues identifican claramente la lengua poética cultista fundamentalmente con Andalucía y de forma hiperbólica con otras zonas geográficas, que hoy llamaríamos del español meridional. Lope vendría a confirmar que desde el mismo siglo XVII el cultismo (o el gongorismo) fue visto como un fenómeno esencialmente andaluz[1]. Y además añade un matiz: su nacimiento y extensión llevaría aparejada una voluntad de distinción o separación de la generalidad, que Lope hace entroncar burlona y exageradamente con la intención de crear una lengua diferente del castellano.

Góngora ha aparecido apenas comenzar el texto, las alusiones a Jáuregui no se hacen esperar. Aunque sin mencionar explícitamente su nombre, Lope le manda este recado:

> Yo no pienso cansarme en tan monstruosos ejemplos, ni para mí es el menor ver que todos los que escriben estas tropelías reprehenden en otros lo que ellos mismos hacen, censurando por desatinos en los libros ajenos lo que en los suyos veneran por oráculo, pero no es mucho que no se conozcan, si andan a escuras: yo a lo menos en esta confusión hallo de una misma suerte a los cultos a los teñidos, que habiéndolos conocido antes, ahora estudio en conocerlos (Pérez de Montalbán, 1948: 15).

Quién te ha visto y quién te ve, dice Lope a Jáuregui. Porque lógicamente ese sujeto, según el Fénix, contradictorio, que escribe con el mismo estilo que condena, no es otro que el poeta sevillano, que acababa de dar casi al mismo tiempo a la estampa el *Discurso poético* y el *Orfeo*. Aunque parece claro, por cierto, que Jáuregui no tuvo la impresión de contradecirse: en la lengua poética de su poema mitológico cristaliza el ideal estético de la dificultad (no oscuridad) docta que Jáuregui había defendido y definido en su tratado teórico, y que además estaba justificado por la materia grave y elevada de la obra.

La breve epístola se remata con una canción en la que Lope hace referencia sin profundizar a ciertas cuestiones recurrentes de la polémica gongorina como las virtudes elocutivas desde el punto de vista retórico ("lo cultivado es claro, que lo oculto / si es áspero no es culto"), el prurito contenidista ("la escuridad es propia / de las cosas ocultas"), los elogios a Góngora frente a las recriminaciones a sus emuladores ("y assí no más de

1. Es revelador, en este sentido, que la inmensa mayoría de los apologistas de Góngora fueran andaluces

un Góngora, un Apolo, / los demás desvarían, / que en pensar que le imitan se confían") o la reivindicación de las figuras de Herrera y Garcilaso como auténticos paradigmas de la tradición poética castellana en contraposición con los progongorinos, que veían en Góngora la máxima expresión de la poesía española ("si del laurel comienzas ambicioso / camina a los cristales del Parnaso / por donde van Herrera y Garcilaso").

Todas estas escaramuzas entre Lope y Jáuregui, que inevitablemente salpican a Góngora y tienen como sustrato la polémica gongorina, son una muestra de la intrincada red de posiciones encontradas, rencillas personales y pronunciamientos teórico-estéticos que generó la apasionante discusión en torno a la lengua poética cultista. Esperamos que las páginas anteriores contribuyan modestamente a su análisis y esclarecimiento.

Bibliografía

Artigas, Miguel de (1925): *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.

Daza Somoano, Juan Manuel (2008): "Apuntes acerca de la *Apología por una décima del autor de las «Soledades»*, del abad de Rute", *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, IV, pp. 77-88.

— (2010): "Alcance doctrinal de las polémicas gongorinas", en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, pp. 125-149.

Gates, Eunice Joiner (1960): *Documentos gongorinos*, México, El Colegio de México.

Jammes, Robert (1994): "Catálogo", en Góngora, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, pp. 607-719.

Jáuregui, Juan de (1978): *Discurso poético*, ed. Melchora Romanos, Madrid, Editora Nacional.

— (2002): *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"*, ed. José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad.

Pérez de Montalbán, Juan (1948): *Orfeo en lengua castellana*, ed. Pablo Cabañas, Madrid, CSIC.

Rico García, José Manuel (2001): *"La perfecta idea de la altísima poesía". La teoría poética de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Universidad.

Ecdótica y hermenéutica: el problema de la censura en la transmisión de la *Llama* de San Juan de la Cruz

Paola Elia
Univertitâ degli Studi dell 'Aquila

Aunque los carmelitas han *considerado* el problema textual de la *Llama*[1] poco relevante –quizá porque, respecto al *Cántico*, se ha difundido con variantes menos significativas[2]–, sin embargo, basta un rápido cotejo de la tradición para advertir inmediatamente una transmisión anómala de la *Declaración de las canciones* que Juan de la Cruz escribió para una dirigida espiritual suya, doña Ana de Peñalosa[3].

La *Llama* se conserva en dos grupos de ejemplares: A y B. La tradición de la *Llama* A (o "primera redacción") cuenta con once manuscritos que contienen también los demás tratados de Juan de la Cruz[4]. La *Llama* B (la "segunda redacción" para los carmelitas), al contrario, se ha difundido sobre todo de forma aislada y cuenta sólo con nueve

1. Me refiero al tratado, la poesía y a la explicación en prosa. La poesía se conoce por el verso inicial, aunque en el repertorio poético de Sanlúcar de Barrameda (ms. S) presenta el título: *Canciones del alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios*. En cuanto al comentario, se ha difundido con el título de *Declaración de las Canciones que tratan de la muy íntima y calificada unión y transformación del alma en Dios*.
2. El *Cántico espiritual* (la *Declaración de las Canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*) figura en: tres grupos de manuscritos A, A' y B, los dos últimos, presentan revisiones sustanciales de la primera escritura de 1584 (grupo A). Los estudios que he realizado sobre la *varia lectio* me han inducido a juzgar probable que las nuevas exégesis (A' y B) sean más bien refundiciones llevadas a cabo por manos extrañas a la del autor. Paola Elia (1983, 1984, 1985, 1990, 1991a, 1991b, 1994, 1995); Juan de la Cruz, San (1989, 1990, 1999, 2002).
3. Se remite a Lucinio Ruano de la Iglesia (Juan de la Cruz, San, 2005: 904-906) para las noticias biográficas sobre Doña Ana de Peñalosa.
4. Mss. de la LIA: D: Alba de Tormes (Salamanca) PP. Carmelitas Descalzos. B-1; E: Montserrat Biblioteca de la Abadía benedictina, O.S.B. 528; G: Granada Archivo Museo del Sacro Monte B-VII-2; G2: Granada Biblioteca de la Facultad Teológica, SJ., La Cartuja, Cod. T13, n° 32954; I: Madrid Biblioteca Municipal C-31; L2: Cádiz PP. Carmelitas Descalzos. Ms. de Lazcano Cádiz (Guipúzcoa); N1: Madrid Biblioteca Nacional 6624; N4: Madrid B.N.

testimonios[5]. La versión B, aun conservando la misma rubrica y el mismo prólogo que la anterior, presenta en algunos párrafos del comentario revisiones sustanciales de la escritura primigenia.

Ninguno de estos ejemplares es autógrafo ni conserva variantes del autor; no ha sobrevivido el apógrafo de la *Declaración*, que seguramente era el 'borrador' con correcciones y anotaciones autógrafas, que fray el poeta místico regaló a su médico (Ambrosio de Villarreal) algunos días antes de morir[6].

Los carmelitas afirman que Juan de la Cruz, con toda probabilidad, escribió la *Llama* A a finales de 1585 en Granada, y que debió redactar la *Llama* B después de 1586, probablemente, en los últimos meses de su vida en la Peñuela, antes de trasladarse a Úbeda[7]. Pero, debo precisar que las fuentes biográficas varias veces citadas por los estudiosos en apoyo de la autenticidad de la "segunda redacción", refieren exclusivamente que unos religiosos, durante los últimos meses de su vida en La Peñuela "le veían repasando y aclarando su lectura"[8]; un dato que, a mi juicio, remite más a un apógrafo con correcciones autógrafas (el presunto borrador) que a la "segunda redacción" del autor[9]. En cualquier caso, la autenticidad de la *Llama* B, proclamada por primera vez por Andrés de la Encarnación en la segunda mitad del siglo XVIII (tesis corroborada sólo por los editores modernos), se basa en pruebas de escaso valor científico desde el punto de vista histórico y textual.

En este sentido, en mis estudios más recientes sobre la *Llama*[10], he puesto en tela de juicio la autenticidad de las modificaciones introducidas en el tratado durante la transmisión, ofreciendo –en línea con Baruzi[11]– más ejemplos para reforzar la hipótesis según la cual el texto B sería una refundición ajena a la voluntad del autor, ya que no corresponde a una reelaboración sistemática y rigurosa de la *Llama* A.

Por otra parte, si como afirman los editores modernos "las limaduras, modificación aclaratoria y más reflexiva" del texto B "enriquecen el pensamiento sanjuanista"[12], no se comprende el porqué no se publicó en ocasión de la *princeps* en 1618[13]. Una pregunta que se hizo ya Baruzi en los años treinta:

18160; R2: Roma PP. Carmelitani Scalzi. Archivo Generalicio 328° (228b); T4: Toledo MM. Carmelitas Descalzas M-3 (antes n.° 153); U: Córdoba MM. Camelitas Descalzas, 216.

5. Mss. de la LIB: B1: Burgos. PP. Carmelitas Descalzos. Archivo Silveriano 20 (cajón 13 letra L); B2: Burgos PP. Carmelitas Descalzos Archivo Silveriano cajón 13 letra Ll; M6: Madrid Biblioteca Nacional 8795; N8: Madrid Biblioteca Nacional 17950; O: Madrid Academia de la Lengua R.M. 6950; Q: Palencia MM. Carmelitas Descalzas A-II-1; S3: Sevilla PP. Carmelitas Calzados (Buen Suceso); S4: S

6. Falta, por tanto, un manuscrito análogo al de Sanlúcar de Barrameda (S), que en la preparación de la edición crítica del *Cántico espiritual* y de las *Poesías* (Juan de la Cruz, San, 1989, 1990, 1999, 2002) utilicé para distinguir las *refundiciones* de las variantes de redacción.

7. Juan de la Cruz, San (2005: 909).

8. Jerónimo de San José (1641: 709); Pacho, Eulogio (1969: 402-403).

9. Pacho (en Juan de la Cruz, San, 1982: 1162-1165): "éste último correspondía al texto que acababa de revisar su autor meses antes en La Peñuela". Cuevas (en Juan de la Cruz, San 1993: 59): "De ahí que se piense con fundamento que los papeles que el santo regaló a su médico, Ambrosio de Villareal, en agradecimiento a sus atenciones, eran una copia de la segunda *Llama*".

10. Elia (2005a: 617-629).

11. Baruzi (1991).

12. Lucinio Ruano de la Iglesia (en Juan de la Cruz, San 2005: 909).

13. Así como ignoramos la razón del malogro dell'*expurgatio* del *Cántico* B hasta la edición de 1703.

"¿Pero, cómo se explica, por lo que se refiere a la *Llama* que se forjen artificialmente varios manuscritos [LlB], y que semejante trabajo no revierta sin embargo en la publicación del texto reformado?". "Tal vez –supone Baruzi– la objeción sea sólo aparente. Hasta la edición de Toledo (1912-1914), el texto de la *Llama* no se publicó más que en la formaA, pero las mutilaciones introducidas fueron tan importantes que dejaron satisfechas todas las medrosas actitudes de los censores […] el texto A de la *Llama* se había alterado tan profundamente en las ediciones que no existía la necesidad de publicar un texto B […] los cambios que se advierten en el texto B de la *Llama* afectan con menos consistencia al pensamiento original de lo que lo hacen, en las ediciones mismas, los retoques del texto A[14]".

Efectivamente, y como he tenido ocasión de probar en algunos encuentros internacionales[15] tras haber colacionado las ediciones antiguas con las modernas, el tratado ha sufrido un grave proceso de corrupción cuando el primer editor de las *Obras*, Diego de Jesús, publicó el texto primigenio de la *Llama* plagado de alteraciones y mutilaciones.

Tales variaciones revelan sobre todo la decisión por parte de las autoridades carmelitas de someter a una rigurosa revisión la *Declaración* originaria para Ana de Peñalosa y, al mismo tiempo, interrumpir su transmisión manuscrita; así como evitar la publicación de la *Llama* B, comenzando la divulgación de un *textus receptus* que he llamado A' en analogía al *Cántico* retocado A'[16].

Como sabemos, la difusión de la *princeps* se interrumpió sólo en la primeras décadas del siglo XX con la edición toledana de 1912 de Gerardo de San Juan de la Cruz, el cual, "además del remediador del texto oficial de la primera *Llama*" [LlA], fue quien publicó por primera vez el texto B, que se comenzó a clasificar como 'segunda redacción' o 'texto definitivo del autor'[17].

La censura

Estos datos constituyen razones suficientes para demostrar que el problema de la fidelidad textual de las *Obras* de San Juan de la Cruz no se puede considerar "superado definitivamente en todas las ediciones modernas a partir del siglo XIX", como sostiene, por el contrario, gran parte de la crítica. Es imposible negar el peligro que hubiera podido representar la *Declaración* de Ana de Peñalosa (LlA) para la fe, visto que los fragmentos que se juzgaban inadecuados para la divulgación en el ámbito del carmelo fueron censurados ya por los copistas (LlB) ya por los editores antiguos (LlA').

A mi juicio, para comprender la razón de estos retoques debemos reflexionar sobre algunas innovaciones características del texto B. Es verosímil pensar que el autor de las

14. Baruzi (1991: 78).
15. Elia (2005b: 195-212).
16. Ediciones de LlA': Alcalá 1618: Viuda de Andrés Sánchez Ezpeleta; Roma 1627: Francesco Corbelletti. Traducción italiana de Alessandro di San Francesco; Madrid 1629-30: Viuda de Madrigal; Coloniae Agrippinae 1639: Bernard Gualtheri. Traducción latina de Andream a Iesv; Sevilla 1703: Francisco de Leefdael; Sevilla 1711; Pamplona 1774.
17. Primeras ediciones de LlA y LlB: Toledo 1912-1914: Gerardo de San Juan de la Cruz. Viuda e hijos de J. Peláez; Burgos 1929-1931: Silverio de Santa Teresa. Monte Carmelo; Madrid 1946: Lucinio del SS. Sacramento, OCD, Editorial Católica (BAC 15).

modificaciones quiso, sobre todo, difundir la nueva exegesis para explicar a los lectores carmelitas un solo concepto: diferenciar la experiencia que de Dios se puede tener "en esta vida mortal", de la ultraterrena. Cuando Baruzi[18] expresaba sus duda acerca de la autenticidad de los textos B del *Cántico* y de la *Llama* seguía esta misma línea de interpretación, evidenciando la "atenuación del pensamiento" de los textos B. A propósito de la *Llama*, afirmó que ciertas frases interpoladas durante el control del tratado "traducen una incuestionable insistencia por recordarnos que sólo la vida de ultratumba puede conducirnos a la unión perfecta"[19].

Si no tenemos presente que el sistema de la *emendatio* (es decir, un claro trabajo de *editing*) estaba determinado por las dificultades de transmitir un texto peligroso, no conseguiremos aclarar las contradictorias estrategias editoriales que los carmelitas adoptaron durante tres siglos (XVII-XIX) y que, lamentablemente, siguen adoptando en tiempos más recientes. Es posible medir los efectos de la censura también en época moderna si observamos los criterios de edición de la *Llama* en las *Obras completas*. Considerando fácil la presentación de las dos versiones en dos medias páginas, los editores reproducen en la parte superior la llamada segunda redacción (es decir, el texto B), en la parte inferior, en cuerpo reducido, la primera *Llama* (el texto A)[20], mientras que en otras edición transcriben en un mismo apéndice la *Llama* A y el *Cántico* A[21].

Si bien no podemos negar a los editores carmelitas del siglo XX el mérito de haber difundido un tratado incómodo, respetando la tradición y dando prueba de indudable modernidad, igualmente debemos resaltar que los mismos carmelitas muestran todavía una actitud crítica respecto a la exuberancia de la *Llama* A. Algunas expresiones que usan al caracterizar el texto A respecto al B, nos permiten descifrar sus titubeos: 'más atrevida, más espontánea, apresurada', "compuesta sin autocensura o planes premeditados"[22]., "mantiene la frescura de aquella arrebatadora y rapidísima redacción primera (en quince días) en la qual (Juan de la Cruz) hablaba demasiado de sí en primera persona[23]."

Pero, ¿a que fin publicar ambos textos si el más amplio representaría para los carmelitas a última voluntad del autor, su 'versión más completa y definitiva[24]'? ¿Por qué reproducir también el "genial borrador[25]"? ¿Por qué una vez más no se confía plenamente en Andrés de la Encarnación que, por primera vez, enfrentándose con el hecho de la pluralidad de redacción de la *Llama*, opinaba en el siglo XVIII que debería darse únicamente la segunda redacción"?[26].

18. Baruzi (1991: 76).
19. *Ibid*.
20. Lucinio Ruano de la Iglesia, en: Juan de la Cruz, San (1982, 2005); Pacho, en Juan de la Cruz, San (1982, 2005).
21. José Vicente Rodríguez, en: Juan de la Cruz, San (1993).
22. Cristóbal Cuevas, en: Juan de la Cruz, San (1993: 57-58).
23. Lucinio Ruano de la Iglesia, en: Juan de la Cruz, San (2005: 909).
24. "La segunda redacción [...] supone una mayor perfección en múltiples detalles: correcciones, añadiduras que mejoran el texto de la primara redacción", Federico Ruiz Salvador ed., Juan de la Cruz, San (1993: 769).
25. Cristóbal Cuevas, en: Juan de la Cruz, San (1993: 58).
26. Su propuesta editorial no fue aceptada 'por justos motivos'. BNM Ms. 3653, f. 4r "Padres N(uestros). Habiendome encargado hace algunos años el S(anto) Definitorio la solicitud de disponer lo conveniente para exacta edicion de las obras de N(uestro) S(an)to Padre; se me mandò despues suspenderlo por justos motivos

Respecto al rechazo total en aquellos tiempos de la propuesta editorial de Andrés de la Encarnación, "esta vez" a la religión "no parece del todo aconsejable la recomendación ... de que debiera darse solamente la segunda redacción, por ser la más completa y definitiva". Los editores modernos al reconocer "los valores propios e inalienables" de la primera, convienen en que ambos textos "merecen ser ofrecidos a todo género de lectores que quieran conocer al San Juan de la Cruz completo"[27]. Se trataría pues de la necesidad de atestiguar históricamente una versión rechazada durante mucho tiempo.

Pero, a mi juicio, no podemos subestimar otro aspecto importante. Es decir, el hecho de que la censura de la *Llama* A –un texto inoportuno para los carmelitas–, cesa cuando se publica en apéndice a la *Llama* B, pero sólo como testimonio representativo de una primera fase redaccional y, por lo tanto, privándola de su carácter de única redacción auténtica. Dicho en otras palabras: si hasta 1912 la censura consistía en la divulgación de la *Llama* A', la versión refundida por los editores, a partir de tal fecha, la censura consiste en relegar en un mero apéndice la *Llama* A que nos ofrece mayor garantía de fiabilidad textual y, contémporaneamente, en la publicación de una versión apócrifa, retocada por los copistas, como el "texto definitivo" del autor.

En conclusión, creo que las supresiones, manipulaciones y glosas a las que se sometió el tratado durante la transmisión –y que, tal como indican los editores modernos, hacen un comentario 'más frío', 'más cauto y preciso', 'más reposado y culto'–, responden a la necesidad por parte de la orden de ofrecer un texto más defendible desde el punto de vista doctrinal.

Problemas de ecdótica

La opinión según la cual los manuscritos de la *Llama* B testimonian la "redacción definitiva del autor" es largamente compartida también entre los estudiosos de literatura. Cristóbal Cuevas afirma al respecto que "las añadiduras diversas" o "las aclaraciones puntuales ... son siempre coherentes con la primera versión"[28], sin hacer alusión alguna a las censuras de algunos párrafos, a las frecuentes repeticiones en las interpolaciones, a la atenuación del pensamiento, ni tampoco, a un *usus scribendi* del refundidor muy distinto al del primer exegeta de las *Canciones*[29].

Los editores modernos siguen el criterio del "buen manuscrito" de LlA y LlB (aunque no siempre lo identifican en el mismo ejemplar), corrigiendo sólo en casos aislados el texto

que se presentaron à aquellos N(uestros) P(adres) para que se egecutara por entonces. Y para que obedeci en la hora con el mayor rendimiento […]". Los papeles que Andrés de la Encarnación entregó a los superiores se tuvieron en cuenta por primera vez en 1912 con la edición de Gerardo de San Juan de la Cruz (1912-14, I, LXVII-LXXI).

27. Lucinio Ruano de la Iglesia ed., en Juan de la Cruz, San (1982: 737).
28. Cristóbal, Cuevas, en Juan de la Cruz, San (1993: 60).
29. Elia (2004, 2005a).

base con otros manuscritos "más solventes"[30]; pero sólo ocasionalmente las partes enmendadas se señalan en las notas a pie de página. Prevalece la tendencia a conservar en LlB todo tipo de variantes, que se atribuyen a la mano de Juan de la Cruz, sin tener en cuenta los errores que se remontan al archetipo o bien a la mano del autor de los retoques.

A partir de estas premisas, y con vistas de la edición crítica (que con la colaboración de Paolo Tanganelli saldrá en la Colección Filología Románica de la Editorial Mucchi de Modena), he sometido la *varia lectio* a un análisis permenorizado[31].

El cotejo de variantes de los mss. de LlA y LlB ha permitido demostrar la existencia del arquetipo de la *Llama* B, que está ampliamente avalado por los errores (frecuentes omisiones de palabras o frases, o lecciones claramente equivocadas) que tienen en común todos los testimonios de la tradición B[32].

Los resultados de mi investigación, pese a no ser todavía definitivos, demuestran claramente la dependencia del texto base de *Llama* B de un antecedente de E I, dos manuscritos afines de *Llama* A expurgados por la Inquisición en 1645, que contienen una versión apócrifa del *Cántico* (CA'). Sus innovaciones, comunes a todos los testimonios de L1B, que a menudo aparecen disimuladas en el contexto y ofrecen un sentido coherente, demuestran que el autor de LlB ha utilizado como modelo una copia perdida a la que se remontan los dos manuscritos expurgados de LlA.

Del ms. I de la Biblioteca Municipal de Madrid (C-31), que fue dado a conocer sólo en 1942, conocemos la fecha de composición, que aparece en la portada: 1614. Eulogio Pacho, precisamente por el valor material de la copia (es el manuscrito más elegante de la tradición), conjetura que se trata de "un traslado destinado a la imprenta"[33], o a un personaje ilustre, del cual, por otra parte, no se encuentra ninguna referencia en los folios preliminares. Por lo que respecta al ms. E de la Biblioteca de la Abadía de Montserrat (n. 528), los estudiosos, que ni siquiera han logrado localizar su procedencia, han propuesto una serie de hipótesis, entre ellas la de una posible relación con el ámbito agustiniano (Luis de León, Agustín Antolínez y Basilio Ponce de León)[34].

Algunas variantes comunes de E I– LlB pertenecen a la tipología de los errores de transmisión, como se desprende de los casos de lagunas, de repetición de palabras, de alteración de giros sintácticos. Y son precisamente estas innovaciones conjuntivas introducidas por el copista del antígrafo de E I[35] las que nos permiten demostrar la derivación

30. Lucinio Ruano de la Iglesia, Juan de la Cruz, San (1982: 739-740); Rodríguez y Ruiz Salvador, eds., Juan de la Cruz, San (1993: 770-771); Pacho, en Juan de la Cruz, San (1982: 1178); Cuevas, en Juan de la Cruz, San (1993: 92-93).

31. A continuación ofrezco una síntesis de la reconstrucción del *iter* textual de la *Llama*, presentada en *San Juan de la Cruz. Retos para la crítica*. I Reunión Científica. Úbeda 13-15 Diciembre 2007. Elia, Paola (en curso de impresión).

32. Remito a la futura edición crítica para los ejemplos de errores comunes que sirven para comprobar la filiación en el *stemma*.

33. Pacho, en Juan de la Cruz, San (1981: 218-220).

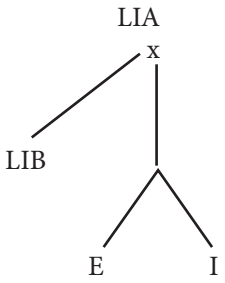
34. *Ibidem* (215-218).

35. Por ahora, no es posible establecer con seguridad la condición de *descriptus* de E respecto a I, en este caso, conviene actuar con cautela, teniendo en cuenta lo difícil que resulta descifrar ciertas lecciones individuales de E que aparecen corregidas y semi-cubiertas por la segunda mano.

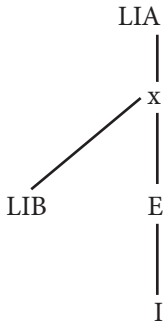
Zoom Índice

del texto base de LlB. Que no se trata del manuscrito E o del ms. I lo demuestran a su vez, otros errores separativos de cada uno de ellos.

El *stemma* simplificado sería:



En caso de *codex descriptus*, se convierte en:



Ahora bien, si se admite esta hipótesis de derivación, la lógica nos lleva a aceptar que LlB no debió realizarse bajo el cuidado del autor. Quedaría por aclarar, en cualquier caso, por qué el autor de LlB elige el mismo modelo que sirvió para copiar el ejemplar 'más elegante', pero también el más 'enigmático, de la tradición del texto primigenio.

Es indiscutible que LlB es un común *rifacimento*, es decir, una refundición del texto primitivo –que entre otras cosas, se comenzó a publicar sólo a principios del siglo XX. No se trata pues de una nueva elaboración teológica, lingüística o estilística que habría podido llevar a pensar en una segunda redacción de autor; el conjunto de los errores comunes a todos los manuscritos de LlB demuestra que el responsable de esta nueva versión del tratado era incapaz de transcribir correctamente el *texto base* y ni siquiera lograba detectar las innovaciones de los copistas.

Se trataría, pues, de otro intento –análogo al que se llevó a cabo en 1618 a raízz de la primera edición– de adaptar a un público nuevo la inadecuada *Declaración* que Juan de la Cruz escribió para Ana de Peñalosa.

Bibliografía

Baruzi, Jean (1991): *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, ed. Castellana, Prólogo de José Jiménez Lozano, Traducción de Carlos Ortega, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.

Elia, Paola (1983): "Il *Cántico* A/A' di Juan de la Cruz, a proposito di una nuova edizione", *Quaderni di filologia e lingue romanze*, Ricerche svolte dall'Università di Macerata, V (1983), pp. 83-95.

— (1984): "Le redazioni del *Cántico espiritual* di Juan de la Cruz, *Quaderni di filologia e lingue romanze*, Ricerche svolte dall'Università di Macerata, VI (1984), pp. 51-69.

— (1985): "Texto primitivo" e "texto revisado" del *Cántico espritual*: rapporti tra i testimoni", *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, Ricerche svolte dall'Università di Macerata, s.n. (1985), pp. 53-80.

— (1990): *Gli scritti autografi di Juan de la Cruz. Edizione e Indice delle Occorrenze*, L'Aquila, Japadre, 'Diffrazioni', num. Monografico, Filologica, 1, 1990.

— (1991a): "*Cántico* B, *Status quaestionis* fino al 24 aprile 1991", en *Semiotica del testo mistico*: Congresso Internazionale, L'Aquila 24-30 giugno 1991, pp. 578-589.

— (1991b): "La poesía de San Juan de la Cruz entre la oralidad y la escritura", *Insula*, 537 (1991) número extraordinario, pp. 7-9.

— (1993): "Problemas textuales de las Obras de Juan de la Cruz: el *Cántico* B, en *Actas del Congreso Sanjuanista* 23-28 de septiembre de 1991, vol. I Filologica, Junta de Castilla y Leon, Ávila, 1993, pp. 123-141.

— (1994): "Per un'edizione critica del *Cántico espiritual* di Juan de la Cruz", en *Interazioni tra problemi teologici e problemi del testo in Giovanni della Croce*, Roma, Edizioni Kappa, 1994.

— (1995): " Hacia la edición crítica del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, en *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz* Colección Metropolis, Tecnos, Madrid, 1995, pp. 261-269.

— (1999): "San Juan de la Cruz: la transmisión de las poesías auténticas y atribuidas", *San Juan de la Cruz* XV, segunda etapa (1999), pp. 129-144;

— (2005a): "*Llama de Amor viva*: Juan de la Cruz del autor al revisor", en Actas del Congreso *El siglo de Oro en el Nuevo Milenio* (ed.s Carlos Mata, M. Zugasti), Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 617-629 [Una redacción más extensa de la comunicación se publicó en el núm. XLI de la revista *Il Confronto Letterario*, XLI, 2004, pp. 93-118].

— (2005b): "Ritocchi apocrifi nella trasmissione a stampa della *Llama de Amor viva* di Juan de la Cruz", en *Filologia dei testi a stampa*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi, 2005, pp. 195-212.

— (*en curso de impresión*): "Con vistas a una edición crítica de la *Llama de amor viva* de Juan de la Cruz: Relación entre las dos versiones del Tratado (LlA y LlB)", en *San Juan de la Cruz, Retos para el Siglo XXI*, Actas de la Primera Reunión Científica, Ubeda 13-15 dicembre 2007.

Gerardo de San Juan de la Cruz, ed. (1912-14): *Obras del místico Doctor San Juan de la Cruz*, Imprenta de Viuda e Hijos de Juan Peláez, Toledo 1912-14, 3 vols.

Jerónimo de San José (1641): *Historia del Venerable Padre Fr. Juan de la Cruz*, Madrid, D. Díaz de la Carrera, 1641, 1, III.

Juan de la Cruz, San (1981): *Cántico espiritual*, Primera redación y Texto retocado, ed. Eulogio Pacho, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.

— (1982): *Obras Completas*, ed. Eulogio Pacho, Burgos, Monte Carmelo, 1982.

— (1982, 2005): Obras completas, ed. Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982 (undécima edición), 2005 (segunda edición, cuarta impresión).

— (1989): *Poesie*, ed. Paola Elia, L'Aquila-Roma, ed. Japadre, Collana critica di testi storici, 1989.

— (1990): *Poesías*, ed. Paola Elia, Madrid, Clásicos Castalia, 1990.

— (1993): *Obras Completas*, ed.s José Vicente Rodríguez y Federico Ruiz Salvador, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 5.a ed., 1993.

— (1993): *Poesías. Llama de amor viva*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Taurus, 1993.

— (1999): *Declaración de las Canciones que tratan del ejercicio de Amor entre el Alma y el Esposo Cristo*, ed. Paola Elia, L'Aquila, Textus, 1999.

— (2002): *Cántico espiritual y poesía completa*, Barcelona, Crítica, 2002 (Historia del texto, pp. CXIX-CLII y edición crítica de P. Elia).

Pacho, Eulogio (1969): *San Juan de la Cruz y sus escritos*, Madrid, Cristianidad, 1969.

Juan de la Cueva, *artifex exclusus*: un poeta en los "márgenes" del *Parnaso* sevillano, a propósito del *Viage de Sannio*

Francisco J. Escobar
Universidad de Sevilla

Momo, a ti te escluyen
del banquete y de ti los dioses huyen.
(Cueva, *Llanto de Venus*, 65)

Recordaba Cervantes, en el "Canto de Calíope" de *La Galatea* (IV, 57), la necesidad de librar del "eterno olvido" la obra de Juan de la Cueva (1543-1612)[1]. De tales versos –que insisten en una palmaria reivindicación canónica–, se deduce que ya, por esos años, un lector tan avisado como el autor del *Quijote* consideraba que Cueva no había gozado del lugar merecido. Las razones que hicieron posible esta rémora son, según veremos, variadas. Pero a ello debió contribuir, de entrada, el complejo carácter de Cueva[2] y su obsesión a la hora de reclamar un puesto en el Parnaso sevillano así como en los círculos académicos de la ciudad.

Sorprende, por otra parte, el hecho de que Cueva no rece en los proyectos más notorios de este círculo elitista, como el *Recibimiento* de Mal Lara o las *Anotaciones* de Herrera. De esta suerte, da la impresión de que nuestro poeta sufrió un "desplazamiento" canónico quedando relegado a los márgenes del Parnaso. Todo ello hace de Cueva un

1. La Colombina custodia su manuscrito autógrafo (56-3-4/5) que atesora, prácticamente, el conjunto de su *corpus* poético. Sobre su obra, *cf*. Gleen (1973), Cebrián (1984, 1986, 1988, 1990, 1991, 2002), Reyes (1980, 1986), Montero (1986) y Núñez (2000). En cuanto a los paralelismos entre Cueva y Cervantes como poetas resentidos, *vid*. Cebrián (1999).
2. Así, Bartolomé de Góngora, en el *Corregidor sagaz* (1656), evoca la figura del viejo Cueva, amigo suyo, pero enemigo, en cambio, de los poetas de su época.

autor mal situado en dicho marco social, desde su *floruit* con Mal Lara hasta los primeros compases del XVII. Con todo, Cueva reivindicó este privilegio en el transcurso de su vida. Fruto de ello es el amplio *corpus* poético que acometió, lo que deja ver su intención a la hora de demostrar su calidad estética al tiempo que se granjeaba el favor de figuras influyentes. Esta actitud se comprueba al consagrar diversas composiciones a un nutrido elenco de *auctores* prestigiosos.

Dejando para otra ocasión un estudio sobre los vínculos que Cueva mantuvo con cada uno de los miembros del Parnaso, centraremos nuestro análisis en la reivindicación canónica que hace el poeta mediante la denuncia del ámbito académico. Para ello opta Cueva por la forja de un poema en clave, el *Viage de Sannio*, jalonado sobre uno de los matices estéticos diferenciales de Cueva respecto al grupo sevillano. Nos referimos a su personal tratamiento paródico del mito como técnica de ficcionalización de la realidad. En este poema alegórico –que presenta concomitancias con las obras mitográficas de Mal Lara y el *Eliocriso* de Mosquera–, el panteón de los dioses arremete, de pleno, contra Sannio. Se trata, claro está, de un *contrafactum* del *concilium deorum* –a la manera del *Apocolocyntosis* de Séneca, Luciano y Apuleyo– aplicado aquí en oposición compositiva a Mal Lara, quien abordó el *tópos*, en *La Psyche*[3], desde una traza solemne. Cueva, por su parte, brinda una lectura simbólica respecto a su situación en el Parnaso sevillano.

En la obra, llama la atención, en primer lugar, la continua presencia de Hércules –uno de los personajes de mayor calado satírico en el *Viage*– en este concilio. Puede justificarse, *a priori*, porque constituye un notorio enclave simbólico de la ciudad. Además, como veremos, los dioses pueden encubrir, bajo máscaras ficticias, a los poetas-académicos que conforman tal Parnaso (II, 74)[4]. No es casual, por ende, que sea Hércules quien prohíba a Sannio el acceso a este espacio. En concreto, el protagonista muestra la actitud de no reconocer al héroe pese a que éste le exige pleitesía. En realidad, Sannio se está burlando de él por su arrogancia mientras le ruega que sea menos prolijo al narrar su aretalogía (III, 113). Hércules, por su parte, se encuentra preso del *furor* porque Sannio lo ignora, mostrándole indiferencia. Éste, como contrapunto, no cesa en su propósito, de manera que se parangona a Orfeo, compañero, por cierto, de Hércules en el celebrado poema de Mal Lara (III, 115). Ante este proceder, Sannio manifiesta no haber leído tales gestas. Hércules le replica, diciéndole que no lo tiene por verdadero poeta (III, 116). En este *agón* dialéctico, Cueva aduce, a modo de *sermocinatio*, un acopio de las hazañas de Hércules. Se trata, en efecto, de una síntesis de los temas cardinales que propone Mal Lara en su monumental obra.

Sin embargo, la obstinación de Hércules no da sus frutos (III, 117). En el transcurso de la escena –revestida de un cariz teatral humanístico–, el lector advierte cómo Hércules va mudando su naturaleza en la del senecano *Hércules furens*. Se produce, de esta suerte, una parodia del tratamiento serio respecto a Mal Lara, según el binomio *ratio-furor*, en virtud de una inversión burlesca. Hércules, además, llama a Sannio "traidor", como si hubiese proferido improperios sobre él. Éste, en contraste, le pide temperancia

3. La editamos junto al *Hércules animoso* y la poesía dispersa en la Biblioteca Castro (en prensa).
4. Un procedimiento parejo emplea Cueva en sus églogas, como también Mal Lara en el *Hércules*.

a fin de atenuar los efectos de su cólera. Aboga Cueva así por este principio estoico tan grato a Mal Lara; de hecho, es la principal cualidad que le otorga a Hércules (III, 119). En esta situación, el héroe continúa refiriendo todas sus proezas hasta denominarse a sí mismo "Hércules famoso", lo cual evoca la popularidad del *Hércules animoso* –repárese en la similitud fónica– en los cenáculos sevillanos (III, 121)[5]. Llegados a tal punto, Sannio se cansa del relato de Hércules de manera que le ruega que sea breve en su discurso. Asimismo, le hace saber, a modo de *paraprosdokía* irónica, que no se esfuerce tanto, puesto que ya contaba con noticias sobre él desde los preámbulos del diálogo.

Si atendemos a una lectura en clave, puede contemplarse una crítica a la extensión del *Hércules* –de ahí que Sannio-Cueva le insista en que no sea prolijo–, que le impidió a Mal Lara, como recuerda Mosquera en la *Descripción*, ponerlo en el punto de lima exigible[6]. Al tiempo, la inmodestia de Hércules sugiere el grado de vanagloria de Mal Lara por su obra, detalle bien cierto, según queda reflejado en *La Filosofía vulgar* o *La Psyche*. En cualquier caso, Cueva aprovecha la voz de su *alter ego* para enfatizar los asuntos turbios de Hércules, justamente los que Mal Lara había omitido en su poema. Propone, por tanto, un *contrafactum* paródico del héroe (III, 123-125). Hércules, por su parte, finaliza su intervención dando muestras de un visible desequilibrio, en una actitud alejada del *Hércules animoso* (III, 126).

A la vista de esta lectura, se percibe que Hércules, como emblema de la ciudad y cuyo referente destacado resultaba ser la obra de Mal Lara, impide el paso a Sannio-Cueva, tras haber solicitado dicha entrada en el Parnaso-Academia. Al ver frustradas estas expectativas y como sucede en la epístola a Sayas, Cueva formula, en ambos testimonios de 1585, una lectura crítica de este cenáculo. En esta epístola, arremete contra Herrera por sus *Anotaciones* –y por añadidura contra los académicos[7]–, mientras que aquí centra su punto de mira en la prohibición del ingreso al Parnaso-Academia. Según se comprueba, el procedimiento técnico en tales pasajes se muestra similar por el empleo de *intertextos*. Como en el caso de Herrera, Cueva admiró a Mal Lara –y así lo deja ver en varios poemas–, pero no compartía el tratamiento prolijo y solemne para el mito de Hércules, como tampoco su vanidad ante la forja de tan descomunal obra.

En efecto, Mal Lara –y, en general, su círculo en el que ya despuntaba Herrera– no debió aceptar, con facilidad, la incorporación del bisoño Cueva a este entorno de élite. El poeta pudo percibir, *de facto*, indiferencia por parte de los académicos que habría de plasmar, con tono burlesco, en la ficción. Por ello, Sannio, con ironía, dice que no reconoce –aunque no sea cierto– a Hércules. No obstante, a la muerte de Mal Lara, sí parece evidente el vínculo entre Cueva y Girón llegando a ser amigos, aunque sin poder impedir éste último las rivalidades entre Cueva y Herrera, quienes mantenían una actitud ecléctica de admiración y pugna encubierta. En esta década, Cueva debió participar en

5. Puede recordarse, a este respecto, la *Sátira* de Pacheco en la que caricaturiza el *Hércules* junto a *La Psyche*. Ambos poetas fueron, de hecho, amigos. Así, para la *Segunda parte* (1604), Pacheco acomete un soneto en alabanza de Cueva. A su vez, con motivo de la muerte del Canónigo (1599), Cueva compuso un soneto (*De las Rimas* …, fols. 177v-178r).
6. Además, una nota anónima de la época al final del *Hércules* censura su prolijidad así como la dificultad de armonizar tantas gestas en la narración.
7. Montero (1986). Otros detalles sobre los vínculos entre Cueva y Herrera ofrece Reyes (1986).

el círculo liderado por Girón –de ahí que pudiese estar informado sobre asuntos personales de otros contertulios– hasta la década de los ochenta. Nos ubicamos, por tanto, en la fecha de las *Anotaciones*, contra las que se dirige el poeta en la epístola aducida, manteniendo, al tiempo, su oposición a los académicos. Además, en 1582, Herrera y Cueva daban a la luz sendas antologías, por lo que el desafío literario estaba servido.

El inestable vínculo de Cueva con el entorno de Herrera y Girón habría de finalizar con la muerte de éste último –objeto de una elegía por su parte– en 1590. Desde esta fecha, cualquier conexión firme de nuestro poeta con este ámbito puede considerarse poco probable exceptuando sus intenciones de mantener débiles y esporádicos lazos con Rioja, Arguijo y el pintor Pacheco. De tal suerte que Cueva se aleja del Parnaso, sintiéndose como *artifex exclusus*. Con todo, Cueva había procurado ganarse el aplauso de poetas reconocidos así como el favor de mecenas. Sucede con el conde de Gelves, al que le escribe, en la epístola I, preguntándole si lo había apartado del círculo de sus amistades, según le había llegado el rumor. Por detalles como éste y su no fácil carácter, Cueva debió ser un hombre incómodo para personalidades de este calado, porque, al estar en contacto con conocidos que pertenecían a dicho ambiente, sabía de las glorias de éstos pero también de sus miserias humanas. Esta premisa podría explicar que Sannio-Cueva amenace con desvelar episodios deshonrosos de los dioses (académicos), ante la presencia de Momo.

Por otra parte, aceptando que la crítica a las prolijas gestas de Hércules pudiese circunscribirse a Mal Lara, resulta sugestivo apuntar que Júpiter, quien preside el concilio –los contertulios de la Academia–, fuese, bajo una máscara ficticia, el conde de Gelves y Cupido, Herrera, como poeta del amor, con el que Cueva arremete con dureza. En este elenco hostil, sólo hay un dios favorable a las pretensiones de Sannio-Cueva. Nos referimos a Mercurio, quien ejerce como intermediario entre ambos bandos en tanto que apacigua la respuesta de los dioses (III, 151-155). Para ello, argumenta –aunque no evite la expulsión– que Sannio-Cueva viene acompañado de la Virtud (III, 153; IV, 85). Por esta razón, cabe preguntarse: ¿podría esconder este disfraz el nombre de Girón, amigo de Cueva y de Herrera en la medida que atenuaba la tensión entre ambos?

Como paradoja, Hércules, adalid de la *virtus* estoica –así lo refleja Mal Lara en el *Hércules*–, veta la puerta del Parnaso tanto a Sannio como a la Virtud, que lo acompañaba. Entre tanto, el Parnaso-Olimpo luce visos de Academia, puesto que Apolo llega a preguntarle al aspirante Sannio, en un juicio de naturaleza literaria, diversas cuestiones sobre poesía y sus preceptos, a las que responde satisfactoriamente (IV, 45 ss.). Pero, sin embargo, Júpiter concede autoridad al juez Momo –personaje presente en el libro XII de *La Psyche* de Mal Lara– para que, como escritor no válido en el oficio, lo condene *donde habite el olvido* (IV, 25). Al decir de Cueva, ese es el aciago futuro que espera a poetas como él, aunque se encuentren arropados por la Virtud. Es más, durante la evaluación de Sannio-Cueva, Apolo le ruega que no malgaste tiempo en enseñarle tantas obras de su vasto cartapacio, sino sólo un soneto –recuérdese el proceder de los académicos con Sayas– a fin de evaluar su calidad poética (IV, 74). ¿Se estaría haciendo eco Cueva de las críticas recibidas por su obsesión de componer una obra extensa con vistas a su reconocimiento literario? ¿Es otra forma de censurar a los académicos que sólo necesitan un soneto, como el de Sayas, para justificar su sabiduría

en calidad de críticos y jueces implacables, entre los que se debía encontrar Herrera? Sea como fuere, Cueva parodia, al modo de esta epístola, la disparidad de criterios y juicios desatinados entre las deidades cuando valoran el soneto. Según se ve, se trata de otra estrategia literaria aplicada por el poeta en aras de desarrollar su invectiva contra los dioses contertulios (IV, 77).

Tras este debate académico infructuoso para Sannio-Cueva, la Virtud continúa animando a nuestro protagonista. En las proximidades del Betis, contempla un desfile de poetas que han obtenido tan deseado privilegio, inalcanzable, en cambio, para él. Éste *catálogo*, concebido desde un prisma paródico, ostenta otro significado respecto a los recreados por Mal Lara, con un tono serio y de mera *laus*. De hecho, la estrategia de inversión burlesca se mantiene con sutiles matices irónicos. Esta perspectiva nos la hace ver Sannio, quien anuncia a la Virtud que, con el exiguo éxito obtenido, cambiará de proceder, es decir, el mensaje opuesto que la Virtud brinda a Psique en el poema de Mal Lara (libro XI). En concreto, le demuestra Sannio que puesto que habiendo sido virtuoso se ha sentido excluido del Parnaso, tendrá ahora que considerar el camino del vicio, planteado en la encrucijada de Hércules en el *Viage* (I, 26), en el *Hércules animoso* y el programa iconográfico del palacete de Arguijo y la Casa de Pilatos por obra de Pacheco y Medina. Aboga, por tanto, Cueva por el cariz satírico del pasaje (V, 9) a modo de *contrafactum* respecto a la lectura moral referida. Por esta razón, la Virtud y Sannio no suben al Parnaso, en calidad de *ascensus* estoico, sino que descienden a la manera de una *catábasis* o *descensus ad Inferos* –protagonizado por Hércules como colofón al poema de Mal Lara– en el que Sannio contempla cómo no reza entre los ingenios sevillanos. De ahí que los personajes "bajen" al Betis, experimentando una caída, cual arriesgado Ícaro por haber aspirado a la fama –imagen recurrente en el círculo sevillano– o el mendigante Lázaro de la *Segunda parte*, en su descenso acuático. Éste, además, se encuentra acompañado de la Verdad, como Sannio de la Virtud, en una crítica a la justicia y a los poderosos que excluyen de sus círculos elitistas a los marginados.

Como se ve, el pasaje de Cueva viene presidido por la ironía ya que esta nueva promesa de la Virtud tampoco se habrá de cumplir, pese a lo que pueda observar el protagonista, y Sannio quedará para siempre –al igual que su creador– alejado de tal Parnaso-Academia. Se trata, pues, de otra forma de abordar el motivo pero desde una perspectiva concluyente (V, 14). Bajo este prisma, la *laus urbis natalis* que sigue se contextualiza a partir de la mirada amarga de Sannio, al que se le cierran las puertas del éxito. Y Hércules, al que hemos visto no como portador de la virtud, vuelve a figurar a modo de injusto fundador de la ciudad que ha contribuido a expulsar no sólo a Sannio sino a la propia Virtud (V, 29).

Centrando, seguidamente, nuestra atención en este Parnaso, que recuerda el proceder de Mal Lara en el *Hércules* –aunque no en su intencionalidad–, se percibe que éste comprende allegados de Cueva y otros no tan amigos. Estamos ante una fórmula más amplia y adecuada a los intereses del poeta que la restringida del círculo en torno a Herrera (V, 53-79). En cualquier caso, Sannio-Cueva se encuentra al margen de dicho *catálogo* y sólo puede vislumbrarlo desde la distancia, sin la posibilidad de integración. Puede advertirse, por lo demás, en virtud de su acostumbrada ambigüedad, cómo Cueva elogia a Arguijo y Herrera, a los que, en otros poemas, ataca. Anuncia, por último, que

esta galería de semblanzas será continuada por Pacheco en *El libro de retratos*, a modo de maridaje entre palabra y pintura como mecanismo de canonización[8].

Ahora bien, finalizado dicho catálogo, esboza Cueva, en un cromatismo tenebrista, una figura sombría alimentada por el rencor. Ésta no puede aparecer junto a tales "cisnes" poéticos. Por ello, ¿se refiere nuestro poeta irónicamente a él mismo mediante una máscara? (V, 80-81). En efecto, este carácter relegado al anonimato, en contraposición a los *auctores* dignos de encomio, apunta al autorretrato de Sannio-Cueva. Se produce, por consiguiente, una inversión paródico-retórica del autoelogio canónico, grato al círculo de Mal Lara y Herrera. Con todo, Cueva brinda otra directriz que da, una vez más, esperanza –aunque vana– a Sannio. Su tormento, compañero de viaje, evoca a Sísifo puesto que cada vez que el protagonista cree lograr su propósito, su sueño se desvanece (V, 82).

A la vista de los datos precedentes, proponemos unas últimas consideraciones sobre la lábil situación de nuestro poeta en este Parnaso. Atendiendo a criterios cronológicos, cabe preguntarse si llegó a participar el bisoño Cueva en el círculo de Mal Lara. No, a partir de 1565, como se ve en el *Hércules*, dado que el humanista no evoca su nombre. Pudiera ser que hubiese intentado su integración después de esa fecha, período en el que entabló lazos con Girón –según la epístola VI compuesta en México– y quien lo puso en contacto con otros sevillanos ilustres, al hacerse cargo del legado del maestro. Seguramente, al no entrever posibilidad de medrar en los primeros años de la década de los 70 y no exento de polémica[9], decide abandonar Sevilla para dirigirse a Indias en 1574 (hasta 1577) a fin de obtener mejor fortuna[10]. A su vuelta en ese año, debió participar en el círculo académico en torno al conde de Gelves y Herrera, al que admira pero a quien considera un serio rival para sus aspiraciones. Por esta razón, no debió de estar nunca Cueva completamente integrado –pese al apoyo de Girón–, de ahí que tras la publicación de las *Anotaciones* y de las antologías de Herrera y la suya propia en 1582, afloraría una rivalidad latente por esos años. Así lo demuestran tanto la epístola a Sayas como el *Viage*, de 1585, conllevando, por añadidura, la exclusión de Sannio-Cueva del Parnaso-Academia. A ello debió contribuir el hecho de que si Herrera reivindicaba un lugar como poeta y teórico (y, sin duda, debió erigirse en calidad de líder estético), Cueva insistía en estar a la altura, publicando su antología. Cumplido este propósito, nuestro autor continuó redactando versos para el *Coro Febeo de Romances Historiados* (1587) en tanto que plasmaba sus juicios teóricos en el *Exemplar poético*, el *Viage* y la epístola a Sayas.

Por otra parte, cuando Herrera y Cueva dan a la luz sus antologías en 1582, ambos se han decantado por la poesía amatoria[11], lo cual venía a subrayar la competición entre ellos. Brilla, asimismo, una faceta de Cueva entre 1579 y 1585. En concreto, desde 1579, previa antesala a las *Anotaciones*, gozaba de relieve como autor teatral en Sevilla hasta

8. En contraste, no resulta bien visible la colaboración de Cueva en el *Libro*, exceptuando la presencia de sendos poemas en los elogios a Felipe II y a Sayas. Bassegoda, por su parte (1991), sugiere que el retrato, obra de Pacheco, custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid sea el de Cueva.

9. Puesto que en la epístola IV (1577) promete a su primo abandonar las disputas académico-literarias.

10. En este contexto, rezan varias composiciones suyas en el manuscrito mexicano *Flores de baria poesía* (1577), en el que participaba buena parte de los poetas hispalenses del momento. Además, se le ha atribuido a Cueva la compilación de dicho códice; *cf*. Cebrián (2001).

11. Grata a los lectores de esos años, según Girón en el prólogo a la edición de Cueva.

llegar a la *Primera parte de las Comedias y Tragedias* (1583) y su *Segunda parte* (1595). Pero ello no habría de ayudarle en su objetivo cardinal, argumento reforzado por la ausencia de un mecenas linajudo –a tenor del manuscrito colombino–, salvo la excepción de su hermano Claudio. Ante tales condiciones, el resentimiento hace que Cueva maneje máscaras ficticias como Zoylo o Momo en calidad de respuesta a las críticas de sus obras. Ahora bien, el propio Cueva se vale de una estrategia retórica mediante la cual se burla de sí mismo en virtud de la autoironía. Según esta lectura, esclarecedores son los versos, en el *Llanto de Venus* (65), en los que Momo –como Sannio-Cueva– es excluido del banquete de los dioses. Más adelante (68) éste apunta, al igual que procede Sannio-Cueva en el *Viage*: "Momo es el malo por decir verdades, / ellos son buenos por hacer maldades".

Otros poetas, como Herrera –ensalzado por Mal Lara en el *Hércules*–, pasarán de la *laus* a Cueva a silenciar su nombre a partir de 1582 e incluso antes, en las *Anotaciones*[12]. En consecuencia, Herrera, junto a sus compañeros académicos, no lo habrán de aceptar en los cenáculos literarios de la ciudad. Con todo, ante estos arduos avatares, Cueva no cesa en su empeño de adquirir gloria. Así, hasta su muerte, en 1612, publica obras como la *Conquista de la Bética* (1603), mientras que va depurando su manuscrito poético. Por esos años debió perseverar en el favor de autores bien relacionados, como Arguijo –con el que mantuvo un trato ambiguo, aunque le facilitase la publicación de la *Conquista*– y Rioja, al que le dedica puntualmente un poema laudatorio. No obstante, esta táctica interesada no le sirvió de mucho. Es más, su variedad de registros poéticos y dramáticos, en parte por la voluntad de demostrar su valía, pudo ser contraproducente, de manera que suscitó la ojeriza de los académicos.

Por último, su carácter hermético y poco dispuesto a crear un magisterio –puesto que él mismo se estaba excluyendo de tales círculos– le llevó a neutralizar esta otra satisfacción. Como contrapunto, los ingenios sevillanos contaban con discípulos o, al menos, habían dejado su huella en otros: Mal Lara en Medina, Girón y Herrera; Medina en Arguijo –con apostillas a sus sonetos–, D. Fernando Enríquez y Juan de Robles; Herrera en Arguijo, siendo reconocido, a la par, como poeta canónico por sus coetáneos. Sin embargo, la labor de Cueva no influyó decisivamente en otros *vates* de la ciudad[13], rémora que le llevaría a cercenar su magisterio y verse, además, marginado. Por tanto, la Fortuna a Cueva, como a Sannio, le deparó un destino no deseado por Cervantes en el "Canto de Calíope", el del "eterno olvido", en vez de la fama. De esta suerte, Cueva se vio condenado, por obra de los dioses-académicos del *Viage*, a soportar la condición de *artifex exclusus*, ante la sardónica risa de Momo, resignándose, en fin, a situarse en los "márgenes" del *Parnaso* sevillano.

12. Esta desavenencia podría explicar que Cueva no participase con un poema preliminar en *Algunas obras* de Herrera, si bien éste lo había hecho en su antología.
13. Lo que no impidió, empero, el elogio de poetas como Juan Antonio del Alcázar y Constantino de Valera (Cebrián: 2002).

Bibliografía

Bassegoda, Bonaventura (1991): "Cuestiones de iconografía en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco", *Cuadernos de arte e iconografía*, VII, pp. 186-197.

Cebrián, José (1984): *Juan de la Cueva. Fábulas mitológicas y épica burlesca*, Madrid, Editora Nacional.

— (1986): *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva*, Sevilla, Universidad.

— (1988): *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, Barcelona, PPU.

— (1990): ed., Juan de la Cueva, *Viage de Sannio*, Madrid, Miraguano.

— (1991): *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Universidad.

— (1999): "Cueva, Cervantes y dos viajes a las cumbres", *En la Edad de Oro*, México, Universidad Autónoma, pp. 133-157.

— (2001): *Juan de la Cueva y Nueva España*, Kassel, Reichenberger.

— (2002): "Juan de la Cueva en el Cancionero Ms. Span 56 de la Houghton Library", en *De palabras, imágenes y símbolos*, México, Universidad Nacional Autónoma, pp. 137-151.

Gleen, Richard F. (1973): *Juan de la Cueva*, Nueva York, Twayne.

Montero, Juan (1986): "Otro Ataque contra las *Anotaciones* Herrerianas: la epístola a Cristóbal Sayas de Alfaro, de Juan de la Cueva". *Revista de Literatura*, XCV, pp. 19-33.

Núñez, Valentín (2000): *"Y vivo solo y casi en un destierro"*: Juan de la Cueva en sus epístolas poéticas", en *La Epístola*, ed. de Begoña López, Sevilla, Universidad, pp. 257-294.

Reyes, José Mª (1980): *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Sevilla, Diputación.

(1986): "De las relaciones entre Fernando de Herrera y Juan de la Cueva: La epístola *tengo tan conocida fortuna*", *Archivo Hispalense*, CCXI, pp. 73-88.

"No soy padre sino de desengaños": la poesía satírico–moral del Conde de Villamediana

Flavia Gherardi
Università degli Studi di Napoli Federico II

"El único de nuestros tiempos en lo picante", en palabras de Gracián[1], "creador de la sátira política en España", en las de don Emilio Cotarelo y Mori (2003: 322)[2], "creador de la moderna poesía de protesta", según Juan Manuel Rozas[3], "el verdadero representante de la oposición satírica contra los gobiernos de Felipe III", en opinión de Teófanes Egido (1973: 25): la figura de don Juan de Tassis, segundo Conde de Villamediana, conocido Correo Mayor de los reinados de Felipe III y IV, resulta consagrada, ya por los contemporáneos, como padre de la moderna sátira barroca española. Sin embargo, esta paternidad no se la reconoce al Conde por su producción satírica *tout court* sino limitadamente a su contenido político y a una modalidad específica que Rozas califica de "plebeya y comprometida"[4], por estar enfocada más a la ofensa y ridiculización de los

1. Así se expresa el jesuita en el "Discurso XVI. De los conceptos por disparidad" en *Agudeza y Arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, p. 178.
2. En numerosas ocasiones, a lo largo de su valioso estudio, don Emilio hace hincapié en la función de pionero ejercida por el Conde con respecto al genéro: "Desde otro punto de vista, y sin duda el más importante, podemos contemplar aún a este singular personaje, en el cual pueden concedérsele los honores de fundador, aunque su obra sea obra de destrucción: nos referimos a sus sátiras políticas, género literario que antes de él existía apenas, y que después tomó tanto incremento, llegando a constituir uno de los más importantes" y, más adelante, "Pero el concepto más importante en el que debemos considerar a Villamediana, es como poeta satírico, especialmente en lo político [...] se puede afirmar que antes de él apenas era conocido ni cultivado este género tan maligno como peligroso [...] Puede, por tanto, considerarse como su introductor en nuestra patria al Conde, que después tuvo tantos imitadores" (2003: 8 y 222).
3. En su Introducción a la obra de nuestro poeta (1969: 40).
4. Véase la edición citada (1969: 8). De hecho, de los dos componentes complementarios que Rozas individua como característicos de la poesía del Conde, el grave y el satírico, el segundo siempre aparece acompa-

destinatarios que a la reprensión y corrección de vicios sociales. Es decir, que el poeta le debe su nombramiento como corifeo satírico a las incontables invectivas mordaces, a los trallazos violentos contra enemigos personales y colectivos, en que se esmeró durante todos –aunque pocos– los años de su carrera literaria; una producción –he ahí la paradoja– que circuló casi exclusivamente manuscrita, incluso después de su arrebatado fin y legendaria muerte, debido a los vetos que los organismos de censura siempre impusieron a su impresión. Se deduce, pues, que el poeta al que por otras razones sí se le otorga que ocupe un digno lugar en la estela de los gongoristas, hasta calificarle de "el más fiel gongorista" (por sus Fábulas y sonetos amorosos), y asimismo que se cuente entre los más atrevidos inovadores del petrarquismo, en tanto propagador, y figura no menos señera de la más sincera y elevada "lírica del desengaño", en cambio, se niega que su nombre aparezca a la zaga de los Hurtado de Mendoza, Argensola, Cervantes, Lope, Góngora y Quevedo cuando se trata de establecer el canon de la poesía satírica grave arraigada en los ejemplos de Horacio y Juvenal. De hecho, aun cuando se admite ser sus censuras inspiradas por la dignísima voz de la musa Talía (agraciada, deleitosa, jocoseria), se le sigue reconociendo satírico tan sólo, de nuevo en opinión de Teófanes Egido, en «otra facies menos digna» (1973: 26).

Sin embargo, el oído del poeta–Conde no permaneció sordo a las Musas Calíope y Polimnia, y por lo tanto cabría esforzarse en alumbrar los efectos conjuntos de esas voces, esto es, de unos versos que sí fueron admitidos –de forma excepcional, por lo que consta– a la publicación, unos versos que quizá le hagan a Villamediana merecedor de bien otras paternidades y reconocimientos. En efecto, como el Conde no dejó impresa por su iniciativa ninguna colección de sus obras, la edición príncipe de su poesía, ya póstuma, se imprimió en Zaragoza en 1629, con el título de Obras "recogidas por Dionisio Hipólito de los Valles. Salió de la prensa de Lanaja y Quartanet por encargo del librero Juan de Bonilla". Se trata de 250 composiciones (a las que en las ediciones que Pedraza define "el grupo de las madrileñas" se añaden 52 más[5]), repartidas en cuatro secciones, según el ejemplo de la edición de Vicuña de la obra de Luis de Góngora y el de la Lira de Giambattista Marino. La estructura cuatripartita cuenta con cuatro secciones (Comedia de la Gloria de Niquea, sonetos, composiciones de arte mayor, otras de arte menor), la segunda de las cuales, la de los sonetos, presenta una clasificación temática, a saber, sacros, líricos, amorosos, fúnebres y satíricos; en esta última aparecen tres sonetos satíricos, tan sólo tres, que se preciaron del *imprimatur*. La cuestión adquiere un relieve notable si nos fijamos en un detalle nada anodino. La sección de los Líricos, que precede

ñado por el calificativo de "plebeyo": "El cancionero del desengaño, o del destierro, y las sátiras políticas son dos versiones de un mismo mundo: una grave, como el viejo Horacio; otra plebeya, como las jóvenes sátiras del siglo XV español [...] Y resulta que el nada moral Conde es el creador de la moderna poesía de protesta; de nuevo, con todas las distinciones que el rigor histórico deba hacer. Con gran hondura horaciana en los sonetos y en la *Silva*; con pecadora maldicencia y barroco chiste plebeyo en las sátiras [...] No podemos separar estos tres núcleos, sino colocarlos en la misma moneda: en la cara del imperio, lo cortesano-elogioso; en la cruz, mezclado, lo horaciano y satírico-plebeyo" (1969: 39–41). Precisamente a raiz de esta declararda imposibilidad de establecer polarizaciones netas dentro de tan proteica y proteiforme poesía, defendemos en estas páginas una producción de Tassis cuya índole nos parece incuestionablemente satírica aunque no "plebeya".

5. F. Pedraza reprodujo la edición facsímil de la *princeps* de 1629 (1986: viii).

a los Satíricos, se cierra con tres sonetos, los titulados *Gracias al cielo doy, que ya no quiero, Hágame el tiempo cuanto mal quisiere y el conocidísimo Bebe tan poco al tiempo el que ha nacido*, recogidos bajo el siguiente epígrafe: "Estos tres sonetos que se siguen, aunque son satíricos, como no tocan a singulares personas, se ha permitido su estampa"[6]. Ahora bien, el caso es que, respecto a los tres sonetos que constituyen la sección de los Satíricos[7], no hay comentador que no haga hincapié en la naturaleza sumamente lírica de estos versos, negándole rotundamente su estatuto satírico, por estar vinculados, como lo están, de forma exclusiva según los críticos, con temas tópicos de la poesía moral de índole no sátirica, cuales el desengaño, el apartamiento, el escarmiento, los reveses de fortuna, etc., de corte horaciano (el Horacio, claro está, de las odas o epístolas, no el de los sermones satíricos), luisiano con mayor frecuencia, de tono neo-estoico y hasta quietista[8]. El editor de la más completa y reciente edición de la poesía del Conde, por ejemplo, José Francisco Ruiz Casanova, refiriéndose a ellos no duda en afirmar que: "En realidad, tanto éste como los otros dos podrían figurar dentro de la sección de los líricos, a tenor del verdadero tono satírico que de Villamediana conocemos" (1990: 331) y, más particularmente, con respecto al segundo soneto de la serie: "el conde adopta aquí una postura de apartamiento, beatífica, ante el desengaño político; lejana, desde luego, a la sátira" (1990: 332).

De la misma manera, de los tres que la propia nota de la princeps califica de satíricos, nunca se ha cuestionado su presencia ahí, entre los líricos. Sin embargo, los datos aportados parecen autorizar a formular una hipótesis nada inverosímil: o bien ha habido un error a la hora de reunir los textos –con una posible inversión de las dos series de sonetos–, o bien lo ha habido en el momento de colocar el epígrafe, lo que autorizaría a creer que en principio la sección contaría con el doble de poemas de cariz satírico. No nos corresponde solucionar la cuestión en esta ocasión; pero si así debiera ser, contaríamos con un pequeño corpus satírico del Conde que reclamaría ser evaluado por su propio género, y no tan sólo por su faceta didáctico-moral. Lo que sí puede corresponder a estas páginas es intentar descubrir en qué estriba la reconocida marca satírica de los tres sonetos pseudo-Líricos, siendo imposible extender la tarea a los pseudo-Satíricos por los límites de espacio de que disponemos. Desde luego, imaginamos la objeción que se nos puede plantear: a saber, que al no haber realizado Villamediana en persona la recopilación, la repartición y los rótulos que encabezan los textos, los mismos carecen de relieve o no son fiables porque no traducen las intenciones del poeta a la hora de redactarlos. A la supuesta objeción, pues, respondemos recordando que las elecciones de los organizadores del paratexto siempre responden a un criterio fundamental, el de "conciencia de género", y que, como apunta la Profesora Schwartz, al recordar la importancia que tuvieron las "advocaciones" establecidas por González de Salas a las distintas secciones

6. Véase la nota de Rozas en su citada edición (1969: 307).
7. Se trata de los titulados: *Si cada cual fabrica su fortuna, Ya no me engañarán las esperanzas y Miro el inquieto mar, como el piloto*.
8. Véanse, por ejemplo, las páginas que Ruestes (1992: 378–383, contenidas en la "Introducción" a su edición de la *Poesía* del Conde de 1992 pero también acogidas, adquiriendo mayor relieve su contenido específico, en el vol. 3/1 de *HCLE*) dedica a los "poemas de contenido *estrictamente* moral" (cursiva nuestra), a la luz de los temas del destierro, la soledad y el desengaño personales del poeta.

de los poemas de Quevedo, "el proceso de recuperación de un poema satírico del siglo XVII se enriquece en la lectura de los comentarios escritos por editores de obras satíricas o por tratadistas de la época" (1987: 219).

En fin, estimamos provechoso proceder a espigar los gérmenes de sátira presentes en los sonetos señalados, pero como el espacio del que disponemos sólo nos permitiría asomarnos al complejo entramado de la tríada, sin poderlo desentrañar del todo, nos limitamos a ofrecer una lectura del más representativo de los tres sonetos[9], en el que reconocemos concentradas las peculiaridades del conjunto:

> Debe tan poco al tiempo el que ha nacido
> en la estéril región de nuestros años,
> que premiada la culpa y los engaños,
> el mérito se encoge escarnecido.
>
> Ser un inútil anhelar perdido,
> y natural remedio a los extraños;
> avisar las ofensas con los daños,
> y haber de agradecer el ofendido.
>
> Máquina de ambición, aplausos de ira,
> donde sólo es verdad el justo miedo
> del que percibe el daño y se retira.
>
> Violenta adulación, mañoso enredo,
> en fe violada han puesto a la mentira
> fuerza de ley y sombra de denuedo[10].

Pues bien, el poema desarrolla un único tema, el de la injusticia promovida a instrumento de ley por parte de las instituciones que ejercen el poder, con la consecuencia de que los que practican el mérito y la virtud se ven reducidos a la condición de "malpagados". La estructura está dividida en dos macrosecuencias: el primer cuarteto plantea la cuestión, mientras que las tres estrofas restantes la desarrollan según un esquema bastante frecuente en Villamediana, el del soneto-definición. El primer cuarteto, de hecho, aprovecha una coincidencia perfecta entre la unidad métrica y la sintáctica, en cuanto que una sola proposición ocupa los cuatro versos, denunciando lo siguiente: el que haya tenido la mala suerte de nacer en esta época verá sus merecimientos "encogerse" –la enálage

9. Sin embargo, para que el lector pueda extender la lectura a la sección entera ofrecemos a continuación los sonetos que la completan: Gracias al cielo doy, que ya no quiero / vivir con esperanzas engañado, / desnudo del solícito cuidado, / más ambicioso y menos verdadero. / Que por ver el tribunal severo / de la difícil puerta del privado, / bien satisfecho, pero mal pagado, / presumo que no alcanzo lo que espero. / Apacible omisión, plácido olvido, / costoso galardón del que se alcanza / ver a perfecta luz los desengaños. / Mas llego a confesar que voy corrido / de haber perdido el tiempo y la esperanza / comprando afrentas y adulando engaños. Hágame el tiempo cuanto mal quisiere / y nunca de mis daños se contente, / que no me he de perder inútilmente / por lo que sin propósito dijere. / Gobierne bien o mal el que tuviere / a su cargo las leyes de la gente, / que a mí y a mi censor impretendiente / no hay mudanza de estado que me altere. / Lleve mi confianza por el suelo / sus alas, pues conoce que no acierta / el que se atreve a peligroso vuelo. / Quede mi queja y esperanza muerta, / pues vemos que la envidia más que el celo / a la murmuración abrió la puerta.

10. Citamos de la edición de Ruiz Casanova (1990).

es de las más eficaces– en desprecio humillado, debido a que el premio está reservado a culpas y engaños ajenos. Como bien apunta María Teresa Ruestes[11], el soneto entero está anclado en el manido tópico del "mundo al revés", que va progresivamente concretándose con las icásticas imágenes que ocupan el segundo cuarteto. Este se presenta repartido en dos semiestrofas: cada uno de los dísticos coincide con una estructura paratáctica coordenada por la conjunción "y" (aunque en v. 6 el verbo sufre la elisión por zeugma) y por lo tanto les une un paralelismo basado en la presencia, en cada principio de verso, de un infinitivo con función descriptiva de la injusticia imperante. La serie de infinitivos explicativos es sustituida en los dos tercetos por una abundancia de sustantivos, sobre todo en los dos primeros versos, paralelísticos entre ellos por la posición y la estructura bimembre que ambos reproducen; además, el primer terceto –segunda estrofa de la secuencia definitoria– reproduce simétricamente en su primer verso bimembre el carácter conceptualmente definitorio del soneto, al acudir a sintagmas preposicionales con valor descriptivo: "máquina de ambición, aplausos de ira"; recurso repetido, a manera de cierre circular que intenta concederle autonomía –estructural, pero no temática– al sexteto, en el v. 14: "fuerza de ley y sombra de denuedo". El último terceto, finalmente, recobra un tono más argumentativo: vuelve a aparecer una oración compleja, con sujeto plural, sintagma preposicional, verbo y complemento doble, de objeto directo e indirecto, por medio de la cual resulta aclarado y remachado el sentido de la acusación inicial.

Por lo que atañe al conjunto léxico, hay que hacer hincapié en su connotación semántica: de los veintisiete sustantivos que se hacinan en el texto –excepto las ocurrencias de "premio, mérito y remedio" que, sin embargo, resultan anulados por su relación antitética con "culpa, engaños y extraños", los veinticuatro restantes comparten un sentido o matiz negativo, por pertenecer todos al área semántica de las *corruptas morae*. "Culpas, engaños, ofensas, daños, ambición, ira, adulación, enredo, mentira": he ahí todo el catálogo de vicios y defectos que, a manera de verdadera summa, la voz poética identifica, agrupa y censura ahincadamente. Con los sustantivos cooperan las series adjetivales: "poco, estéril, escarnecido, inútil, perdido, violenta, mañoso, violada" (no se salva "natural", v. 6, –cuyo sentido es de 'gratuito'– ni "justo", v. 10, por efecto de sus correlatos) que 'califican' de forma radicalmente negativa el discurso poético. Nada más satírico, parecen sugerir estos elementos, que encuentran una comprobación de su cariz en el nivel retórico. El recurso a figuras de repetición: políptoton (daño, daños), derivación: 'ofensas, ofendido' (vv. 6–7), 'Violenta, violada' (vv. 11–12), siempre colocados en versos contiguos pero en posición quiástica (Violenta adulación / fe violada), o también paralelística aunque en opuestos hemistiquios (al principio: avisar las ofensas / al final: agradecer el ofendido), asimismo que a las figuras de oposición, como expresiones antitéticas: "premiar la culpa, mérito escarnecido", "agradecer el ofendido", o rayanas en el oxímoron: "justo miedo", hasta basar la composición entera en el gran contraste entre las dos parejas de términos de carácter 'cuantitativo' que marcan el comienzo y el final, o sea, "poco" y "estéril" –en relación con 'tiempo', blanco de la crítica– contrapuestos a "mañoso" y "fuerza" que en cambio connotan al final la justicia violadora de la fe de sus

11. En su citada edición de la *Poesía* de Villamediana (1992: 124). Cfr. n. 8.

seguidores; esta clase de recursos, decíamos, no hace más que arreciar, condensándolo, el sentimiento de resquemor con que el poeta increpa al poder, al mismo tiempo que acucia al lector a la suspicacia y a la desconfianza.

Como ya apuntamos, la crítica está de acuerdo en relacionar este soneto, de forma excluyente, con la parcela filosófico–moral de Villamediana. Sin dejar de percatarse ni señalar la dureza de las acusaciones en él contenidas (Rozas define estos versos "una de las acusaciones más duras a la época que recordamos"[12], sigue haciendo caso omiso de su raigambre satírica. Es verdad que bajo la superordenadora etiqueta de 'poética del desengaño' se cobijan muchos componentes que luego resulta difícil distinguir, pero no se puede negar que dejar de intentar reconocerlos tiene como efecto el de menguar la fruición.

El tono extremadamente agresivo, mordaz y resoluto de éste como de los otros dos poemas no corresponde a la actitud resignada, apaciguada, hastiada o fieramente estoicista de la restante producción lírica del Conde. Con ella y con muchos versos en metros tradicionales comparten sí temas, sentimientos y motivos (la *aurea mediocritas*, el *beatus ille*, la vida retirada, incuestionablemente horacianos en el sentido de morales), pero no los tonos y las actitudes, que aquí parecen más radicales, adherentes tal vez al "principio juvenaliano de la *indignatio* satírica"[13].

Y puede que sea así. Si no, párense mientes en unos datos fundamentales: en la absoluta ausencia de una voz directa dentro del poema analizado: ni un 'yo', ni un 'tú' pronominales ni tampoco verbales (por otro lado imprescindibles, a la vertiente satírica horaciana, cuyo cociente estético estriba precisamente en la tensión activa entre el yo admonitor y el destinatario por adoctrinar) aparecen para regular el desarrollo del tema, sino un tercero imprecisado y pasivo, representado por recurrentes oraciones pronominales de relativo –"el que ha nacido, el ofendido, del que percibe el daño"–, con valor metonímico con respecto a la colectividad. Todo esto, en cooperación con la abundancia de verbos impersonales, casi todos infinitivos, hace que el poema tenga una perspectiva totalmente externa al 'yo', enfocada al objeto descrito –la malograda gestión del poder y de las leyes– más que a la mirada del censor, su estado y condición. Huelga señalar, además, que la falta de vinculación del soneto con circunstancias personales, con destinatarios específicos, y menos aún con acontecimientos familiares ni con la esfera de lo cotidiano, le aparta tanto de la sátira que Rozas califica de 'plebeya', rayana en la invectiva insultante, según el espíritu de los *carmina atque venene*, como de la sátira más moderada de corte horaciano. Es decir, que en sustitución del violento ataque personal, de los vapuleamientos burlescos y trallazos insultantes, por un lado, y del *ridendo dicere verum*, la íntima "confesión", el *refugio cum litteris* horaciano, por otro, las marcas aquí adoptadas parecen evocar –lo sugerimos a manera de hipótesis– las de otro tipo de sátira, la grave a lo Juvenal, modelo rescatado del olvido renacentista por los poetas áureos y admitido a participar, junto con los demás, en el variado sistema de "convenciones del discurso satírico" barroco[14]. Satírica y juvenaliana se percibe la crítica abierta, penetrante, agónica –nada de cauto paternalismo–, de las *pallentes mores*; satírica y juvenaliana

12. Véase la nota al soneto en su citada edición de las *Obras* del Conde (1969: 309).
13. Schwartz (1987: 234).
14. Schwartz (1987: 217).

se intuye, en la vertiente estética, la *calliditas* que Tassis consigue por las *acrae juncturae* que hemos señalado, sin degenerar en abalorios inútiles, y renunciando a la *medietas* de la *callida junctura* horaciana. Nada más contundente, finalmente, permaneciendo en terreno de medianías, que la suerte reservada por el Conde a ese 'justo medio', verdadero baluarte del pensamiento augusteo y renacentista: el "justo miedo" del v. 10 de nuestro soneto nos evoca obligatoriamente el 'justo medio' horaciano y aristotélico, y sin embargo, éste se nos revela ahora degenerado, rebajado –casi parodiado–, por intervención de la metátesis vocálica, en el 'miedo' que le genera al dañado el disgusto suficiente para que se retire: y el que se retira, sin embargo, tampoco es el virtuoso clásico que se aparta ataráxicamente de la urbe, sino el que por "ira" –la palabra-rima lo ilumina todo– se retira, desdeñado, orgulloso, airado.

Todo esto lo comparte nuestro agrio soneto con los dos que lo preceden, en que la perspectiva más personal que los gobierna, con un yo textualmente más comprometido, no embotan la fuerza del discurso. La *acris junctura* de la "estéril región de nuestros años" y el "tiempo" –representantes metafóricos de la realidad contemporánea en nuestro soneto– hallan correspondencia en el primer verso del segundo[15], "Hágame el tiempo cuanto mal quisiere...que" (cuya estructura del cuarteto incipitario, además, es idéntica a la de nuestro soneto) y en su poderoso segundo cuarteto:

> Gobierne bien o mal el que tuviere
> a su cargo las leyes de la gente,
> que a mí, y a mi censor impretendiente,
> no hay mudanza de estado que me altere

donde la referencia abierta al 'gobierno de las leyes' pone en tela de juicio las instituciones y el poder de forma no menos resentida que el primer soneto de la serie, al señalar éste que "al tribunal severo" (léase la corte) sólo se accede por la "difícil puerta del privado", una puerta que en el segundo pasa a ser "la puerta" por donde entra "la murmuración", práctica social institucionalizada y blanco atávico de la reprensión estentórea del poeta satírico.

En conclusión, observamos que si nuestra lectura ha tenido que sacrificar al análisis un aspecto esencial para la comprensión de la poética de Villamediana, esto es, su sincretismo y bifrontismo connaturados, con tal de aislar el componente satírico del lírico-moral para que, al encontrarle una justificación a ese espacio ocupado por sus poemas dentro de la *princeps* del '29, se le reconociera el derecho a un más digno lugar dentro de la sátira *gravis* barroca, quizás ahora quepa apuntar precisamente esta tendencia a fusionar códigos, formas y contenidos, a mezclar tonos y estilos, para que quede patente su mejor logro poético con respecto a lo satírico: por medio de la forma que en la poesía moderna ha venido sustituyendo al epigrama clásico, el soneto, Villamediana ha conseguido contribuir también a la creación de la que Schwartz acertadamente denomina sátira "morata" (1987: 234)[16] del siglo XVII. Desde luego, a esa creación sólo pudo contri-

15. Cfr. n. 9.
16. "La adhesión al principio juvenaliano de la *indignatio* satírica se manifiesta en la aproximación de este discurso al discurso moral contemporáneo: desde las estructuras éticas y religiosas se ve la realidad social y se la describe. En este sentido la poesía satírica es «morata»".

buir, en tanto la poética de la síntesis fue 'leche de madre' para todas las figuras de fuste del siglo XVII; sin embargo, Juan de Tassis, por su madurez espiritual y poética, por su agónica amargura existencial, capacidad de juicio y la carga de su dechado poético, puede llevarse la palma, por más que él mismo, el "padre de la sátira política española", siga clamando desde uno de sus logradísimos sonetos: "no soy padre sino de desengaños"[17].

Bibliografia

Cotarelo y Mori, Emilio (2003): *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico crítico* (1886), Madrid, Visor Libros.

Egido, Teófanes (1973): *Sátiras políticas de la España moderna*, Madrid, Alianza.

Gracián, Baltasar (1969): *Agudeza y Arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia.

Ruestes, María Teresa (1992): "Los versos de soledad y destierro del Conde de Villamediana", en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. Francisco Rico, vol. 3/1, "Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento", por Aurora Egido, ed. Carlos Vaíllo, Barcelona, Crítica.

Schwartz Lerner, Lia (1987): "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género", *Edad de Oro*, VI, pp. 215–234.

Tassis y Peralta, Juan de, Conde de Villamediana (1969): *Obras*, ed. Juan Manuel Rozas, Madrid, Castalia.

Tassis y Peralta, Juan de, Conde de Villamediana (1986): *Obras (Facsímil de la edición príncipe, Zaragoza, 1629)*, ed. Felipe Pedraza, Aranjuez, Editorial Ara Iovis.

Tassis y Peralta, Juan de, Conde de Villamediana (1990): *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra.

Tassis y Peralta, Juan de, Conde de Villamediana (1992): *Poesía*, ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta.

17. Véase el soneto n. 364, *A la sola y a su madre*, en la edición de Ruiz Casanova (1990: 455).

Las «especulativas cuestiones del amor» en la poesía de Quevedo

Marta González Miranda
Universidade de Vigo

En las "Ilustraciones al *Parnaso*", González de Salas, amigo y editor de Francisco de Quevedo, afirma que no va a entrar en las "especulativas cuestiones del amor", tema al que trato de aproximarme en estas páginas. Las palabras de Salas se insertan en una larga disertación que precede a la segunda sección de la Musa IV Erato, que "canta con singularidad una pasión amorosa"; sin embargo, no será el conjunto de poemas dedicados a Lisi el objeto de este trabajo, sino la primera sección de la misma musa, en la cual la voz poética "canta poesías amorosas: esto es, celebración de hermosuras, afectos proprios y comunes del amor, y particulares también de famosos enamorados, donde el auctor tiene, con variedad, la mayor parte". Referencia de González de Salas, o quizá del propio Quevedo, sumamente ilustrativa que funciona como primera vía de acercamiento a los poemas que cobija. En efecto, los setenta y siete poemas (cincuenta sonetos, siete madrigales, tres idilios, tres canciones, un poema en quintillas, dos poemas en redondillas y once romances[1]) que contiene la sección pueden ser clasificados, *grosso modo*, según los marbetes propuestos en el epígrafe. De este modo, aunque la beldad de la amada, la entrega incondicional del amante y el propio concepto del amor aparecen regularmente imbricados, es posible percibir el predominio de uno u otro motivo.

Discurriendo, pues, según las indicaciones del subtítulo, los poemas que se dedican a la *descriptio puellae* (Floralba, Aminta), que suelen reducirse a la contemplación demorada del rostro de la amada (cabello, ojos, labios o dientes), y los que se centran

1. Conviene señalar que los madrigales no se ubican juntos, después de los tres primeros se colocan tres idilios y tres canciones y, tras ellos, los cuatro madrigales restantes. Apunto la ordenación de los poemas de la primera sección de la musa Erato valiéndome de la numeración de José Manuel Blecua (1969): 292-341, 405-407, 384-386, 387-389, 408-411, 415, 416-417, 210 y 422-431.

en el estado del amante, quien a veces se desdobla, emulando sus cuitas a las desdichas de enamorados insignes (Tántalo, Orfeo, Leandro), aventajan notablemente a los textos que exponen "los afectos proprios y comunes del amor", que aquí me propongo destacar. Dentro del amplio catálogo de poemas que conforman la primera parte de la musa Erato, únicamente cuatro sonetos –324, 329, 331 y 332, siguiendo la numeración de José Manuel Blecua– postulan en su totalidad o en casi su conjunto una reflexión teórica y sesuda sobre el amor. Excepto el soneto que comienza con el verso "No admiten, no, Floralba, compañía", que se ubica unas cuartillas antes que los demás, los poemas aducidos muestran una disposición contigua, lo cual traduce el interés del poeta y/o del editor en presentarlos juntos. En esta misma sección de la musa Erato se observa otro subgrupo de poemas contiguos con un tema similar: los sonetos singulares y curiosos dedicados a una dama bizca, una tuerta y una ciega[2]. Esta tendencia a la agrupación de poemas con una afinidad temática clara que se repite en otros lugares del *Parnaso* realza la tesis que sostiene una intervención reflexionada y plausible de Quevedo en la preparación de su legado poético, por lo menos mayor a la declarada por González de Salas.

No es este el lugar más indicado para reflexionar sobre el grado de implicación de Quevedo en la edición de *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670), tarea que además ya ha sido abordada[3], pero lo que sí está fuera de toda duda es su concepción estructural meditada y aledaña al propósito de Quevedo. Con todo, no siempre fue respetado el criterio ordenador del poeta y/o editor en las ediciones de su poesía, que pueden presumir, claro está, de otros logros. Extraña paradoja que han ido corrigiendo las ediciones y estudios actuales, que tienden a seguir las primeras ediciones con sus nueve musas[4]. En un afán respetuoso con el procedimiento quevediano de la princeps, María José Alonso Veloso (2008: 269-334) plantea la creación de una posible "musa décima", que recogería textos dispersos del autor del *Buscón*, completando así su auténtica herencia literaria.

Mi seguimiento de la ordenación de la musa IV del *Parnaso*, no sólo me permite acotar el número de composiciones estudiadas, sino también refugiarme bajo una primera elucidación de los poemas, seguramente orientada por Quevedo y firmada por un lector sensiblemente cercano al proyecto del poeta, González de Salas. En efecto, el estudio de los poemas que reflexionan sobre el amor, sigue, en primera instancia, las indicaciones del editor. En la disertación que acompaña la segunda parte de la musa IV, Salas se propone parangonar las principales tendencias literarias amorosas con la poesía de Quevedo. Aunque su estudio acaba centrándose en un repaso de las mujeres más ensalzadas por la tradición lírica, permite apuntar buena parte de los cimientos sobre los que se erige la poesía amorosa de Quevedo: el epigrama griego, la elegía erótica latina (Ovidio, Catulo, Propercio, Tibulo) y el petrarquismo. No cita la lírica cancione-

2. Cacho (2005: 19-31) elabora un estudio exhaustivo de estos tres poemas.
3. Véase especialmente Crosby (1966: 111-123), José Manuel Blecua (1969: XI-XXXII), Rey (1994: 131-139 y 1999: 15-38), Fernández Mosquera (1999: 331-347), Cacho (2001: 245-300), Candelas (2003: 147-189) o Alonso Veloso (2004: 229-249 y 2006: 329-359).
4. Rey (1999), Fernández Mosquera (1999), Arellano y Roncero (2001), Alonso Veloso (2005) o Candelas (2007).

ril, ni tampoco la poesía de sus inmediatos predecesores, fundamentalmente Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera o Francisco de la Torre, cuyo eco resuena, como ya se ha estudiado, en la poesía erótica quevediana. La filosofía neoplatónica, que vinculada al petrarquismo tras la obra de Pietro Bembo impregna la poesía amorosa, recibe una exigua mención. Con todo, González de Salas muestra una consideración notablemente plural de la poesía quevediana, que más tarde relativizaron algunos estudiosos que reclamaban el predominio de una u otra tendencia poética. Sin embargo, los trabajos más recientes subrayan la fusión evidente de diversas tradiciones aduciendo la personal *ars combinatoria* de Quevedo, de la que también son reflejo los sonetos que abordan el amor desde una perspectiva teórica o, incluso, filosófica.

El amor neoplatónico

La *philosophia amoris* neoplatónica proporciona a Quevedo abundantes motivos que desarrolla en sus sonetos amorosos. En las "Ilustraciones al *Parnaso*", Salas se limita a señalar la importancia y la divulgación de esta doctrina filosófica:

> Yo no he de entrar a las especulativas cuestiones del amor, y a aquellos entes suyos, fantásticos y imperceptibles al sentido, platicados dignamente en las inteligencias de Platón y en la divinidad de los palacios; y no sé si percibidos alguna vez, y ejecutados en la que pura sea, incorrupta y delgada región de enamorado espíritu, instando, pues, en la existencia de un amor duende, escuchado mucho en las consejas de los diálogos y de los versos; pero por ventura no tanto en la experiencia física y verdadera (p. 116).

Los tratados de amor –"las consejas de los diálogos"– de corte neoplatónico explican exhaustivamente los postulados del amor puro e intelectual y el proceso de ascesis amorosa que debe seguir el amante para lograrlo. *Los Asolanos* (1505), de Pietro Bembo, *El Cortesano* (1528), de Baltasar de Castiglione, los *Diálogos de amor* (1535), de León Hebreo o el *Trattato dell'amore humano* (1567), de Flaminio Nobili, herederos del saber de amor de Marsilio Ficino, conforman, como ya han señalado algunos estudiosos[5], la órbita filográfica esencial que Quevedo maneja en la creación de su poesía amorosa y su conocimiento facilita una mejor compresión de la misma. La importancia de los ojos de la amada o el proceso ascendente de enamoramiento del amante, que refleja la poesía de amor quevediana –especialmente *Canta sola a Lisi*–, remiten a este contexto. Del mismo modo, dos de los cuatro poemas concebidos como un análisis reflexivo sobre el amor, actualizan los parámetros del neoplatonismo transmitidos por los *trattati d'amore* mencionados.

El poema que comienza con el verso "Alma es del mundo Amor; Amor es mente" constituye uno de los principales sonetos en los que la voz poética afronta el concepto del amor desde una perspectiva teórica. El largo e ilustrativo título otorga una pista crucial para su interpretación: *Es sentencia platónica que la armonía y contextura universal*

5. Véase Pozuelo Yvancos (1979: 59-94), Schwartz (1997: 271-295 y 1997b: 11-23), Arellano (1997: 71-84) y Schwartz y Arellano (1998: XLIII-XLVII).

del mundo con la del Amor halla presunción amorosa. En efecto, es la filosofía neoplatónica la que sustenta la *quaestio* formulada: el amor dispone y acomoda el mundo. Los tratados amorosos del seiscientos profundizan en la mediación clave del amor en la ordenación del universo. En este sentido, se puede destacar un fragmento de los *Diálogos de amor* de León Hebreo:

> Filón […] nada, a excepción del amor, puede unir el universo con todas sus cosas distintas, se deduce que este amor es causa de la existencia del mundo y de todas sus cosas […]
> Sofía Así es: el amor es un espíritu vivificante que penetra el mundo entero y es un vínculo que une a todo el universo.
>
> (p. 166)

Torquato Tasso poetiza esta misma idea en un poema que parece haber influido notablemente en la composición del soneto de Quevedo (Joseph G. Fucilla, 1960: 195):

> Amore alma è del mondo, Amore è mente
> e 'n ciel per corso obliquo il sole ei gira,
> e d'altri erranti a la celeste lira
> fa le danze lassù veloci o lente.

El poema quevediano se estructura en dos secciones fundamentales. La primera parte, formada por los dos cuartetos, plasma la tesis neoplatónica de la intervención del amor en la creación y estructuración del cosmos:

> Alma es del mundo Amor; Amor es mente
> que vuelve en alta espléndida jornada
> del sol infatigable luz sagrada,
> y en varios cercos todo el coro ardiente;
>
> espíritu fecundo y vehemente
> con varonil virtud, siempre inflamada,
> que en universal máquina mezclada
> paterna actividad obra clemente.

En la segunda parte, que abarca los dos tercetos, la actuación del amor se restringe a la esfera natural de los sentimientos y afectos:

> Este, pues, burlador de los reparos,
> que, atrevidos, se oponen a sus jaras,
> artífice inmortal de afectos raros,
>
> igualmente nos honra, si reparas;
> pues si hace trono de sus ojos claros,
> Flora en mi pecho tiene templo y aras.

Es especialmente significativo el verso "artífice inmortal de afectos raros", que reúne en comprimida síntesis la caracterización del amor puro que trasciende lo corporal y alcan-

za la inmortalidad. En el segundo terceto, la voz poética traslada los rasgos de ese amor a su espacio particular, funcionando a modo de *exemplum*: "pues si hace trono de sus ojos claros, / Flora en mi pecho tiene templo y aras". Estos versos subrayan la importancia de los ojos en la comunicación de las almas de los enamorados y la entrega incondicional del amante a una amada, cuya inaccesibilidad y rechazo fortalece y perfecciona su amor. Para la doctrina neoplatónica la contemplación de los ojos de la amada, espejo de su alma, es la única vía de acceso al enamoramiento: en el instante en el que el amante fija su vista en los ojos de la amada surge un sentimiento amoroso perdurable eternamente.

La filosofía neoplatónica nutre también el soneto que comienza con el verso "Mandóme, ¡ay Fabio!, que la amase Flora". Su título, *Amor que sin detenerse en el afecto sensitivo pasa al intelectual*, señala nuevamente de forma inequívoca la naturaleza ideológica del mismo. A pesar de que el primer cuarteto y el último verso declaran "particulares" del amante, los restantes versos del poema formulan algunas de las pautas que la concepción neoplatónica del amor enaltece: el rechazo del término *querer*, la exaltación del verbo *amar*, la anulación del cuerpo y el anhelo de eternidad.

Un fragmento de *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione basta para ilustrar el modo en que los tratados de amor explican el proceso de enamoramiento, desde que el amante observa la hermosura de la amada, hasta la fusión de sus almas:

> ayudado de la razón, enderece totalmente su deseo a la hermosura sola […] y dentro en la imaginación la forme separada de toda materia […] y aun con la fuerza de la imaginación se formará dentro en sí mismo aquella hermosura mucho más hermosa que en la verdad no será […] siente un cierto ascondido olor de la verdadera hermosura angélica; y así arrebatada con el resplandor de aquella luz, comienza a encenderse […] y así ardiendo en esta más que bienaventurada llama, se llevanta a la su más noble parte que es el entendimiento […] que así como la lleva de la hermosura particular de un solo cuerpo a la hermosura universal de todos los cuerpos, así también en el postrer grado de perfición la lleva del entendimiento particular al entendimiento universal; adonde el alma […] vuela para unirse con la natura angélica […] así este santísimo fuego destruye en las almas y consume lo que en ellas es mortal […] y nosotros de nosotros mismos enajenados, como verdaderos amantes, en lo amado podamos transformarnos […] en fin muramos de aquella bienaventurada muerte que da vida (pp. 527-533).

Quevedo glosa la escala de ascensión amorosa, explicada con frecuencia en los tratados de amor neoplatónicos, en este poema:

> Mandóme, ¡ay Fabio!, que la amase Flora,
> y que no la quisiese; y mi cuidado,
> obediente y confuso y mancillado,
> sin desearla, su belleza adora.
>
> Lo que el humano afecto siente y llora,
> goza el entendimiento, amartelado
> del espíritu eterno, encarcelado
> en el claustro mortal que le atesora.

Amar es conocer virtud ardiente;
querer es voluntad interesada,
grosera y descortés caducamente.

El cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada;
de Dios procede a eternidad la mente:
eterno amante soy de eterna amada.

El soneto parte de la pugna entre *amar* y *querer*, presente en los *trattati d'amore*, para glosar los principios del amor puro y espiritual. Vinculados al *querer* figuran el cuerpo —"claustro mortal"—, lo humano, el interés y lo caduco. Por el contrario, el *amar* se acompaña del espíritu, la deidad, la virtud y la inmortalidad. Juegos de opuestos que enuncian las claves de la *philosophia amoris* neoplatónica: un amor que germina tras la contemplación de la belleza de la amada ("su belleza adoro"), pero que, en una escala ascendente, pronto transciende lo visual y sensitivo y alcanza el conocimiento y la perfección. El componente racional del sentimiento amoroso permite la consecución del amor espiritual, libre del deseo físico y capaz de vulnerar la implacable tiranía del tiempo: "eterno amante soy de eterna amada", este verso constituye el epítome de la aspiración del verdadero amante: la transformación del amante en la amada y la consecución de la eternidad, premio al amor puro e intelectual.

El amor doble

El verso "Si de cosas diversas la memoria" abre un soneto que constituye una novedad temática en el conjunto de la poesía amorosa quevediana. El título *Filosofía con que intenta probar que a un mismo tiempo puede un sujeto amar a dos* declara su tema, que, sin duda, resulta sorprendente en un terreno poético abonado por un petrarquismo-neoplatonismo férreo que reitera hasta la saciedad un amor perdurable más allá de la muerte por un sólo sujeto femenino. González de Salas, lector atento, advierte este hecho y acompaña, de forma inusual, el poema de una anotación extensa, que aclara la tradición poética en la que debe insertarse el insólito poema quevediano. En la literatura griega y latina, halla Salas los poetas imitados por el autor de los *Sueños* en este soneto: Alceo, Apuleyo, Meleagro, Ovidio, Propercio y, por indicación del abad don Martín Lafarina, Agatías Escolástico. De este último autor, el propio Salas ofrece una versión en quintillas de un epigrama suyo que pudo servir de inspiración a Quevedo. Lía Schwartz (1993: 303-320) escudriña la selva de textos clásicos, algunos de difícil acceso, y proporciona los poemas concretos de los autores mencionados por Salas a los que Quevedo "interpela" en la composición de este soneto[6].

La palabra "filosofía" empleada en el título apunta a la necesidad de investigar, especular y polemizar, en este caso concreto sobre una cuestión "muy litigada en la Escuela de Amor", según apunta González de Salas; de este modo, Quevedo se uniría al conjunto de filósofos y poetas que "procuraron verificar" el tema siguiente: un hombre puede

6. Schwartz (1993: 315-316) declara los pasos seguidos en la búsqueda infructuosa del epigrama de Agatías Escolástico "vuelto" en dos quintillas por Salas. Sin embargo, la estudiosa aporta otro poema del mismo autor que también versa sobre el doble amor.

amar a dos mujeres. Por otro lado, la referencia del editor a la "juventud estudiosa" para la que cita "aquí a éste o al otro, por no dejar tan ayuna esta golosina", podría estar ligada a la necesidad de incrementar la bibliografía sobre un tema reclamado, ocasionalmente, por los certámenes de las academias literarias (Schwartz, 1993: 307-308).

En todo caso, estas circunstancias, no excluyentes, propician la elaboración de un soneto singular en el *corpus* poético quevediano, construido con una estructura retórica idónea para la exposición de su discurso argumentativo. Un período circular marca el procedimiento constructivo del soneto. La prótasis de tres miembros, que ocupa los cuartetos, expone tres *rationes*, cuya validez facilita que la apódosis, desarrollada en los tercetos, contenga la *conclusio*:

> Si de cosas diversas la memoria
> se acuerda, y lo presente y lo pasado
> juntos la alivian y la dan cuidado,
> y en ella son confines pena y gloria;
>
> y si al entendimiento igual victoria
> concede inteligible lo crïado,
> y a nuestra libre voluntad es dado
> numerosa elección, y transitoria,

La fusión de conceptos enfrentados o antitéticos (presente/pasado, aliviar/dar cuidado, pena/gloria) por la memoria, las posibilidades cognitivas del entendimiento y la capacidad electiva propia de la voluntad del ser humano son las razones expuestas que permiten, gracias a la estructura silogística empleada, atribuir, con plena certeza, la misma dualidad, o incluso, pluralidad, al amor. En efecto, el amor, como "omnipotencia" claramente superior a memoria, entendimiento y voluntad –las tres potencias del alma–, puede también desdoblarse y atender a dos amadas:

> Amor, que no es potencia solamente,
> sino la omnipotencia padecida
> de cuanto sobre el suelo vive y siente,
>
> ¿por qué con dos incendios una vida
> no podrá fulminar su luz ardiente
> en dos diversos astros encendida?

La interrogación retórica que abriga el segundo terceto subraya y acentúa la veracidad de la *quaestio* formulada en el soneto. La postulación de un amor a dos mujeres no impide que el poeta recurra a metáforas lumínicas ("luz ardiente") y astronómicas ("dos diversos astros") o al tópico del amor *igneus* ("con dos incendios"), recursos propios del petrarquismo, para referirse al amor, a las amadas y a la características de ese amor doble.

La proposición presentada en este soneto se ratifica, a modo de *exemplum ad hoc*, en el siguiente poema del *Parnaso*, que comienza con el verso "Tal vez se ve la nave negra y corva". En él se manifiestan los afectos de un enamorado, cuyo deseo se debate entre Rosalba y Flora.

El amor soberano

Resta por comentar un soneto de la primera sección de la musa IV en el que la voz poética reflexiona sobre el amor: *Amor no admite compañía de competidor, ansí como el reinar*, reza su título. Salas revela una vez más las claves de su lectura. La tesis sostenida en este poema estriba en que en las lides del amor no cabe rival. Para desarrollar este argumento, Quevedo construye un soneto estructurado en dos partes diferenciadas: en la primera, formada por los dos cuartetos, la voz poética valiéndose del mecanismo de la *simililitudo*, parangona el amor con el reinar y con el sol:

> No admiten, no, Floralba, compañía
> Amor y Majestad; siempre triunfante
> solo ha de ser el rey, solo el amante:
> humos tiene el favor de monarquía.
>
> El padre ardiente de la luz del día
> no permite que muestre su semblante
> estrella presumida y centellante
> en cuanto reina en la región vacía.

La segunda parte, compuesta por los tercetos, plantea, a modo de *conclusio*, una definición de amor, que se basa en una sucesión de metáforas construidas a partir de los términos de comparación empleados en las estrofas precedentes. El empleo abusivo de vocablos relacionados con el gobierno y el reinar –"vasallaje", "majestad", "imperio", "corona", "sedición" y "guerra"–, extrema la analogía propuesta entre amor y monarquía:

> Amor es rey tan grande, que aprisiona
> en vasallaje el cielo, el mar, la tierra,
> y única y sola majestad blasona.
>
> Todo su imperio un corazón le cierra;
> la soledad es paz de su corona;
> la compañía, sedición y guerra.

La teoría *amoris* que se desprende de este soneto discurre alejada, como ocurría en el poema anterior, de los cauces habituales del petrarquismo y del neoplatonismo que sustentaban los dos primeros textos comentados. La concepción del amor y, por analogía del amante, como sujeto único que no acepta ningún competidor quiere apartarse de la corriente amorosa que se deleita en la adoración eterna de una amada bellísima y que aspira a la fusión de las almas y a la perfección, y parece aproximarse al deseo de un goce pasional y físico, pretensión, exacerbada en su poesía de corte satírico-burlesco. Por otro lado, la utilización del término "humos" aplicado a la monarquía destila cierto resabio de comicidad. Son únicamente dos apuntes, que inciden en la particular confrontación entre el poeta de los cultos y el poeta de los pícaros, que a veces aflora en la literatura seria quevediana. En este poema, parece que el poeta de los pícaros consigue infiltrarse y dejar un sutil guiño humorístico.

Este somero repaso de la poesía de la primera parte de la musa Erato del *Parnaso* de Quevedo, revela que, el poeta, en ocasiones, se escapa de la exposición de los sentimientos de un sufrido enamorado y de la alabanza de una amada inaccesible, para centrarse únicamente en "los afectos proprios y comunes del amor", como ya advirtió González de Salas. En estos sonetos de cariz filosófico emergen las tendencias literarias que caracterizan el conjunto de su lírica amorosa. En un proceso creativo laborioso y eficaz, Quevedo dialoga, en los sonetos estudiados, con la filosofía neoplatónica, la poesía petrarquista y la elegía grecolatina. La poesía amorosa áurea forma parte de un juego ficticio que se fortalece en los libros y no en la experiencia "física y verdadera". Con todo, quizá todos y todas nos hemos preguntando alguna vez, transgrediendo la preceptiva del erudito amigo de Quevedo y quebrantando el rigor que exige un trabajo académico, qué teoría amorosa siguió en su vida un hombre del siglo XVII, creador de algunos de los más emblemáticos poemas de amor de la literatura.

Bibliografía

Alonso Veloso, María José (2004): "Los Preliminares «no ineruditos» de González de Salas a la Musa V, *Terpsíchore*, de Quevedo", en Lobato, María Luisa y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Frankfurt-Madrid, Vervuet-Iberoamericana, vol. I, pp. 229-249.

Alonso Veloso, María José (2005): *Tradición e Ingenio en las Letrillas, las Jácaras y los Bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo.

Alonso Veloso, María José (2006): "González de Salas, editor póstumo de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la musa V, *Terpsíchore*", *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXIII, 3, pp. 329-359.

Alonso Veloso, María José (2008): "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, pp. 269-334.

Arellano, Ignacio (1997): "La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo", en Ortega, Marie-Linda (ed.), *La poésie amoureuse de Quevedo*, ENS Éditions, Paris, pp. 71-84.

Arellano, Ignacio y Victoriano Roncero (2001): *La musa Clío del Parnaso Español de Quevedo*, Pamplona, Eunsa.

Cacho Casal, Rodrigo (2001): "González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)", *Annali dell'Instituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XLIII, 2, pp. 245-300.

Cacho Casal, Rodrigo (2005): "Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo", *La Perinola*, 9, pp. 19-31.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (2003): "La «erudición ingeniosa» de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 7, pp. 147-189.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (2007): *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo.

Castiglione, Baltasar de (1994): *El Cortesano* (ed. de Mario Pozzi), Madrid, Cátedra.

Crosby, James O. (1966): "La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete", en *Homenaje a Rodríguez-Moñino I*, Madrid, Castalia, pp. 11-123.

Fernández Mosquera, Santiago (1999): *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos.

Fucilla, Joseph G. (1960): *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC-Anejo LXXII de la *Revista de Filología Española*.

Hebreo, León (2002): *Diálogos de amor* (traducción de David Romano e introducción y notas de Andrés Soria Olmedo), Madrid, Tecnos.

Pozuelo Yvancos, José María (1979): *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia.

Quevedo, Francisco de, *Obra poética I* (ed. de José Manuel Blecua), Madrid, Castalia, 1969.

Quevedo, Francisco de (1998): *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas* (ed. de Lía Schwartz e Ignacio Arellano), Barcelona, Crítica.

Quevedo, Francisco de (1999): *Poesía moral (Polimnia)* (ed. de Alfonso Rey), Madrid, Támesis.

Rey, Alfonso (1994): "Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo", *Edad de Oro*, XIII, pp. 131-139.

Schwartz, Lía (1993): "La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo (*Parnaso, Erato*, XXXVIII y XXXIX)", *Edad de Oro*, XII, pp. 303-320.

Schwartz, Lía (1997): "Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo", en Schwartz, Lía y Antonio Carreira (coords.), *Quevedo a nueva luz: Escritura y política*, Universidad de Málaga, pp. 271-295.

Schwartz, Lía (1997b): "La musa Erato del *Parnaso* de Quevedo: los retratos de la amada, los afectos del amante", en Ortega, Marie-Linda (ed.), *La poésie amoureuse de Quevedo*, ENS Éditions, Paris, pp. 11-23.

Tasso, Torquato, *Opere* (ed. de Bortolo Tommaso Sozzi), Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1981.

El canon del *Siglo de Oro* bajo el signo de Góngora

Aurora Hermida Ruiz
University of Richmond

Queriendo destacar "la lejanía, la enorme distancia" que existe entre la academia española y la americana, dice Nil Santiáñez-Tió: "Hay que notar que los debates sobre el canon han tenido mucha prensa pero muy poca repercusión en la academia española" (205). En ningún lugar me parece que es esto más cierto que en la construcción del *Siglo de Oro* y su canon lírico. Efectivamente, cuando se cruza el Atlántico no deja de chocar la intensidad que cobran tanto el sintagma *Siglo de Oro* como esos adjetivos derivados suyos, *áureo* o *aureosecular*, que cada vez parecen usarse más en España y que resultan, de hecho, ser intraducibles. La AISO (Asociación Internacional del *Siglo de Oro*), el GRISO (Grupo de Investigación del *Siglo de Oro*), PASO (grupo de Investigación Poesía Andaluza del *Siglo de Oro*), o, incluso, LEMSO (equipo de Investigación Literatura Española Medieval y del *Siglo de Oro*), son, entre otros ejemplos, fuerte evidencia de la vitalidad y de la fertilidad actual del término *Siglo de Oro* y sus derivados en la orilla española. Y todo esto en medio de una muy intensa y fructífera campaña de revisión del canon del *Siglo de Oro* de la que podría servir como ejemplo el mismo grupo PASO que, dirigido por Begoña López Bueno, lleva a cabo en este momento dos proyectos de investigación claramente autoreflexivos: "El canon en la lírica áurea: constitución, transmisión e historiografía," iniciado en el 2003, y "El Parnaso español: investigaciones sobre la poesía española del *Siglo de Oro*," iniciado en el 2006; proyectos que, hasta el momento, han dado como importantes resultados la publicación en 2005 de *En Torno al Canon: Aproximaciones y Estrategias* o la decisión de celebrar la VIII Conferencia de la SRBHP (Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry) en torno a la cuestión candente del canon lírico áureo[1].

1. La conferencia se celebró en Córdoba en el 2007 bajo el título "El canon poético: construcción y revisión".

En la otra orilla, como muchos sabemos, las cosas cambian mucho. Ya nadie puede afirmar que *Siglo de Oro* o su traducción, *Golden Age*, sea un término más usado o favorecido entre los hispanistas de habla inglesa que entre los españoles como, según testimonio de Alberto Blecua (2006), era aún el caso bien entrados los años 70[2]. *Early Modern*, fácilmente traducible además por "temprana modernidad" o "temprana edad moderna", es el término más conspicuamente acogido en la academia americana para dar cuenta tanto del impulso que los estudios culturales y post-coloniales han dado a nuestra disciplina, como de la necesidad de eliminar antiguas fronteras nacionales, ideológicas o disciplinarias y de descentralizar, no sólo el canon, sino la práctica misma del hispanismo[3]. La misma SRBHP puede servir como ejemplo de este rechazo implícito al término *Siglo de Oro* o, dicho de otro modo, de la preferencia actual por conceptos que son, si no menos discutibles, al menos sí menos marginales como, en este caso, *Renaissance* y *Baroque*. El ejemplo que nos proporciona Lía Schwartz se puede aducir como un botón de muestra suficientemente reciente y representativo. En *El sueño del Siglo de Oro*, el monográfico que la revista *Insula* acaba de dedicar al estado actual de "los estudios sobre literatura española áurea" (2008), Schwartz resulta ser la única contribuyente que evita el término *Siglo de Oro* de manera sistemática y que se decanta, de la misma manera, por el de *temprana Edad Moderna* (20-22)[4]. *In partibus infidelius*, por así decirlo, todos sabemos que, si ya no el más inclusivo o interdisciplinario *Early Modern*, la división en siglos o en movimientos artísticos es moneda corriente de curso internacional, mientras que *Siglo de Oro* se queda, se nos queda, como un término hasta cierto punto estrecho y desfasado o, todo lo más, aceptable para andar por casa y hablar *entre nous*. Mal mirado, pues, se podría decir que el término *Siglo de Oro* apunta a lo que se solía llamar "filología de campanario", esto es, una filología fácilmente tachable de parroquial, provinciana o inatenta al contexto internacional[5]. Mejor mirado, tal vez, se puede entender como una seña de identidad cultural que todavía hoy se estima como vigente y que, a pesar de tantos y nuevos inconvenientes, se sigue resistiendo a desaparecer de nuestro imaginario nacional. Algo no enteramente distinto, se podría argüir, a lo que ocurre con los ingleses y su testarudo uso de la división *Elizabethan* y *Jacobean*.

Aunque mucho se ha dicho y mucho queda todavía por decir sobre esa "lejanía o enorme distancia" entre el hispanismo peninsular y el de "extra muros" de la que habla

2. "Los hispanistas son quizá quienes lo emplean con mayor frecuencia, con la acepción amplia de periodo histórico, especialmente los hispanistas de habla inglesa, que han resuelto con facilidad la cuestión utilizando el *Golden Age* que compromete cronológicamente menos que *Century* y que, además, refleja mejor la acepción que presenta el término en su origen clásico" (87-8). El estudio de Blecua es originalmente de 1978 aunque sólo se publicó en el 2004 y, de nuevo, en el 2006, de donde cito.

3. Para un análisis de la rúbrica *Early Modern* y sus implicaciones conceptuales para los estudios literarios, véase el estudio de Leah S. Marcus (1992).

4. "Panorama y perspectivas de los estudios sobre literatura española áurea" es el título que Azaustre y Fernández Mosquera, coordinadores del proyecto, dan a su introducción al monográfico (2). Hay que aclarar, por otro lado, que Lía Schwartz da cuenta del panorama actual en el hispanismo norteamericano –fruto de "la interacción de las humanidades con las ciencias sociales"en los estudios culturales (22)– sin entrar en el debate terminológico y sin recalcar, por tanto, la singularidad de su elección.

5. La imagen era relativamente corriente en la filología de los años 20 y procede de "metereólogo de campanario". Véase, por ejemplo, el que ofrece Gerardo Diego en su *Antología* (8).

Santiáñez-Tió, mi intención al señalarla no es ni demostrar el carácter problemático e improcedente del concepto *Siglo de Oro*, ni cuestionar la utilidad o actualidad del término, ni proponer tampoco las ventajas de un término alternativo, más de última moda o más chic. Lo que me interesa, eso sí, es apuntar hacia la senda que, en mi opinión, ayuda a explicar esta marcada resistencia peninsular a abandonar o sustituir el concepto *Siglo de Oro*, un concepto que es intrínsecamente canónico, por un cuño más moderno, menos local o, para decirlo de una vez por todas, menos canónico; una resistencia que se puede considerar tanto más paradójica y chocante cuanto que ocurre en un contexto de profundo interés por la revisión del canon y en el discurso de una disciplina muy marcada desde el fin de la dictadura franquista por la idea de una nueva *translatio studii*, que es como Alan Deyermond (1991) describía, no sin nostalgia, el regreso a aquel hispanismo íntegro, sin muros de ningún tipo pero con centro y liderazgo en casa, de antes de la guerra civil[6]. Pues bien, la tesis que quiero defender aquí es relativamente sencilla: para entender debidamente la resistencia peninsular a abandonar el concepto *Siglo de Oro* en la historiografía contemporánea española no basta sólo con acusar recibo de las nuevas teorías críticas sobre el canon; hay que considerar también el peso cultural efectivo de lo que se viene llamando cada vez más "la Edad de Plata o segundo Siglo de Oro" (Carme Riera, 1998: 107) y, más concretamente, la trascendencia en la filología española actual de la llamada Generación del 27, cuya reivindicación de Góngora ha proporcionado no sólo el "número de documento nacional de identidad, 1927, con el que hoy la conocemos" (Díez de Revenga, 2000: 93), sino el DNI del concepto mismo *Siglo de Oro* en su fórmulación actual. No hay que olvidar que la misma apelación de *segundo Siglo de Oro* era, a la altura de 1978, un fenómeno relativamente nuevo y todavía chocante para un crítico como Juan Manuel Rozas (1978), que la explicaba con una interesante anécdota financiera:

> Gallego Morell ha titulado un libro reciente, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*. El segundo es el nuestro, el XX. Sobre todo en la poesía del 98, del 13 y del 27. Es un término éste, el de segundo Siglo de oro, que se oye mucho entre libreros anticuarios, en esa frenética valoración económica que está tomado el libro de poesía en primeras ediciones en los últimos años" (386-7).

La permanencia del término *Siglo de Oro* se debe pues, en mi opinión, a cuestiones de canon y de tradición cultural que hay que considerar en sentido múltiple o multiplicado. Sólo si podemos entender la valoración emergente y coincidente a finales de los 70 –tras la caída del muro franquista– de los conceptos *Siglo de Oro*, *primer Siglo de Oro* y *segundo Siglo de Oro* podremos empezar a entender el poder que el concepto ejerce hoy sobre nosotros. Dicho de otro modo, sólo si podemos conectar el *Siglo de Oro* con la nostalgia y la memoria del 27 podremos confrontar siquiera un aspecto de la diglosia actual del hispanismo frente a la construcción del canon y, tal vez también, emprender la revisión masiva y conjunta de ese edificio tan bien rematado que hoy es, quizá más que nunca, el

6. Alan Deyermond (1991) describe los cambios en la filología nacional durante los primeros años de la democracia en el primer suplemento a la *Historia Crítica de la Literatura Española* de Francisco Rico: "Se me hizo patente que el centro de nuestros estudios, que se había desplazado al extranjero (sobre todo a los países anglófonos) a causa de la translatio studii que supuso la guerra civil, con la diáspora de intelectuales y el consiguiente auge del hispanismo norteamericano y británico, volvía a España" (1).

canon del *Siglo de Oro*. La tarea promete ser tanto más difícil cuanto que supone sacrificar no un *Siglo de Oro* sino, más bien, dos: el largo *Siglo de Oro* original de más de 200 años, y este otro, igualmente insostenible cronológicamente, que ni siquiera alcanza los cincuenta. De hecho, supone poner en tela de juicio la noción paralela de que "la tradición aúrea" –tal como Francisco Díez de Revenga (2000) la ha bautizado– es una continuidad singularmente enérgica, valiosa e hiperorgánica en la literatura española desde el siglo XVI hasta el siglo XX y, en última instancia, la garantía última de la integridad e identidad moderna y europea de la cultura española.

El concepto *Siglo de Oro* a la luz de su historia reciente

Desde el ejemplo pionero de Américo Castro en los años 40, la revisión del concepto *Siglo de Oro* se ha planteado desde la necesidad de establecer tanto una distancia crítica frente al mismo como de ponderar su valor y significado actual. Desde finales de los 70, este revisionismo crítico ha insistido en trazar la historicidad del término para deducir de la misma argumentos a favor o en contra de su uso en tanto conceptualizador y periodizador. Así, se ha llamado frecuentemente la atención sobre sus polémicos orígenes, "su naturaleza histórica y cambiante" (Ruiz Pérez, 2003: 21), la inestabilidad de su referente histórico y literario a lo largo de los siglos, su elasticidad cronológica, su enorme maleabilidad como repositorio o centro de gravedad de la identidad nacional, y según los casos, las ventajas de sustituirlo por otro o de mantenerlo como un concepto todavía válido. Como crítica en contra se suele aducir, por ejemplo, que el marbete *Siglo de Oro* arrastra no sólo gloria y color local sino, desgraciadamente también, la marginalidad del archiconsabido problema de España en el binomio España-Europa, "namely the view –dice Jeremy Robbins– of Golden Age Spain as intellectually and culturally isolated" (137). Según Juan Manuel Rozas (1978: 425), el término "ha traído demasiados quebraderos de cabeza ideológicos y estéticos a los españoles de todos los tiempos" debido a las muchas polémicas y prejuicios de historia nacional comparada que lo envuelven. En este sentido, se señala también que el término es, si no excluyente por naturaleza, desde luego sí responsable de un interesante paradigma de exclusiones: en el siglo XVIII sirvió para excluir al XVII; en el XIX al XVI; y, en opinión de muchos, en el siglo XX ha servido para alienar tanto a la Edad Media como a los siglos XVIII y XIX. Este paradigma resulta todavía más intenso si se considera que el *Siglo de Oro* se ha duplicado en un segundo *Siglo de Oro* en el que, a su vez, se han duplicado ausencias e injusticias[7].

Es, pues, comprensible que los más ardientes críticos del *Siglo de Oro* provengan precisamente de los campos más marginalizados. Uno de ellos es Rusell Sebold, que desde los años 70 hasta, por ahora, el 2003 ha insistido en que el término fue acuñado en el siglo XVIII para referirse al siglo XVI en exclusiva y, sobre todo, en abierta y frontal oposición a la percibida decadencia política y cultural del siglo XVII[8]. Que *Siglo de Oro* haya pasado de excluir a abarcar al siglo XVII o, peor aun, de definir una discordia

7. Entre los críticos que consideran el 27 como un código de acceso demasiado limitado incluso para la poesía de la época, véanse Andrew Anderson y Sánchez Robayna.

8. La versión más reciente de su evaluación del concepto *Siglo de Oro* puede encontrarse en el primer capítulo de *Lírica y poética en España*, 1536-1870, cuya versión original es de 1985.

a representar una armonía constituye, de acuerdo con Sebold, prueba de la tremenda ignorancia y negligencia que se tiene del siglo XVIII y, en este sentido, la piedra de toque sobre la que malamente se sostiene todo el edificio de la historiografía literaria española. Para Sebold, esa piedra de toque no es otra que la sonora reivindicación de Góngora en el 27, con la consecuente inclusión armónica de la lírica barroca en la tradición neoclásica y en el *Siglo de Oro* español. Así, el gran problema historiográfico que plantea el siglo XVIII se resolvería, de acuerdo con Sebold (2003), si se pudiera devolver el concepto a su significado original, esto es, si se pudiera reescribir la historia de la poesía neoclásica española entendiendo el gongorismo como una solución de continuidad –que es como, según Sebold, lo entendieron ilustrados y románticos– y no como una apoteosis lógica y armónica de la tradición clásica –que es como, efectivamente, lo entendieron los poetas y críticos del 27[9]. Obviamente, a Sebold lo que tanto le molesta a las alturas del año 2003 no es el *Siglo de Oro* sino la construcción post-27 del *Siglo de Oro*. Y este es su gran problema, ya que su fórmula para normalizar o nacionalizar el siglo XVIII deviene un motor de exclusiones y soluciones de continuidad que, apuntando a los gongorinos, desgraciadamente también alcanza de lleno a los poetas del 27. Como inversión cultural, la solución de continuidad que propone Sebold no puede arrojar, por tanto, un saldo más negativo.

Poco puede sorprender, asimismo, que los muchos defensores y usuarios del concepto *Siglo de Oro* se detengan menos en señalar la contradictoria historicidad que apunta Sebold o, quizá mejor dicho, se esfuercen más por replantear la cuestión en unos términos mucho más positivos de progreso y apertura. La idea aquí es que el *Siglo de Oro* ha evolucionado hacia un significado, no contradictorio o paradójico, sino singularmente amplio, vago o impreciso. De modo más decididamente afirmativo, en su defensa se apuntan como ventajas su sorprendente flexibilidad, elasticidad o capacidad de inclusión y de absorbencia en su recorrido histórico. Rozas (1978) analiza la historia del concepto como un proceso de progresiva ampliación y considera que "su única desventaja aparente, el no ser exacto", es una cuestión perfectamente desdeñable (393). Alberto Blecua, en su estudio de 1978, lo considera exento "casi por completo de las connotaciones que había asumido, positivas o peyorativas", enfatiza "la capacidad elástica del término en su desarrollo histórico" y, aunque lamenta su falta de precisión, lo prefiere a Renacimiento y Barroco o a Siglo XVI y XVII ya que, según confiesa: "tiene la ventaja sobre ellos de señalar la unidad cultural de este período (en la que yo creo), mientras que el uso de dos términos, Renacimiento y Barroco, indefectiblemente provoca una escisión entre ambos, si no una franca oposición" (88). El paréntesis de Blecua nos ayuda bien a ver que la inclinación por el término *Siglo de Oro* deviene de un repudio equivalente hacia los contrastes, oposiciones o antagonismos que defienden críticos como Sebold y que, al parecer,

9. "Con respecto al siglo XVII, limito muy deliberadamente mi enfoque, no con la intención de cuestionar los innegables encantos de los grandes poetas barrocos para el lector moderno, sino al contrario, con el propósito de caracterizar otra corriente estilística contraria, la garcilasiana o neoclásica, la cual, aunque no haya estado tan de moda desde los esfuerzos críticos de la generación del 27 en pro de la escuela de Góngora, es, no obstante, la única … que da cuerpo y continuidad a la tradición poética española tal como llega hasta nuestros días" (49).

inspiran aquellos otros términos de referentes menos vagos y, por ello, de rivalidad más aparente. *Siglo de Oro* es pues un concepto que se defiende como mejor o más válido por inclusivo, por armónico, por coherente y por consensuado: "The "Golden Age" refers now by *common consent* to the literature of both the sixteenth and the seventeenth centuries", asegura Jeremy Robbins (2004) en un reciente veredicto (137; énfasis mío). José Manuel Rico García (2008) viene a decir lo mismo en su contribución al monográfico de *Insula*[10].

Esta idea tan atractiva de amplitud, de inclusión, y de rechazo a cualquier fórmula de antagonismo nos lleva directamente a la Generación del 27 y a su celebradísima recuperación de Góngora. De acuerdo con Juan Manuel Rozas (1978), "el último baluarte, por lo difícil, que le quedaba al *Siglo de Oro* era don Luis de Góngora" (382). De aquí Rozas deduce que la Generación del 27 ejerció no sólo la "ampliación mayor" del concepto *Siglo de Oro* (383), sino, en su opinión, la "definitiva" (385). Ciertamente, han sido los miembros de la Generación del 27 los primeros que han proclamado de una y mil maneras el impacto expansivo y ecuménico de su reivindicación o inclusión de Góngora en el canon. De acuerdo con Alonso, Alberti o Gerardo Diego, la reivindicación de Góngora tuvo de bueno el haber sido una adquisición sin pérdidas, una inversión que nada costaba, un saldo positivo, una guerra, en fin, sin sangre ni víctimas. Desde esta perspectiva, la inclusión de la lírica barroca supuso no un movimiento de exclusión y selección paralelo, o, simple y llanamente, una canonización como otra cualquiera –el líquido que siempre desaloja un volumen equivalente– sino, más bien, todo lo contrario, esto es, el fin de todas de las exclusiones, la solución definitiva al gran problema de identidad cultural de la historiografía literaria española: la gran unificación, la gran coherencia.

Es pues gracias al énfasis en Góngora como el caso de un poeta recuperado, reivindicado, reintegrado o exhumado de su tumba de oprobio gracias a la acción del 27, por lo que hoy disfrutamos de la noción de *Siglo de Oro* como de un término perfectamente válido para la historiografía literaria o, dicho de otro modo, definitivamente libre de criterios selectivos, ideologías o "prejuicios" (Rozas, 382). El *Siglo de Oro* se concibe como un canon tan amplio, tan generoso y tan objetivo que, por lo mismo, ni siquiera se reconoce ya como tal. La afirmación de Dámaso Alonso (1978) de que con Góngora se asumía "toda el alma española" ha sido sencilla y llanamente aceptada por gran parte de la crítica del *Siglo de Oro*, que ha insistido y continúa insistiendo en trazar la historia del concepto a partir de una teleología directamente heredada de la propaganda del 27[11]. Rozas, que tiene muy en cuenta todos "los quebraderos de cabeza ideológicos y estéticos" que el concepto ha traído "a los españoles de todos los tiempos", llega, no obstante a la siguiente conclusión cuando se detiene a evaluar el "Escila y Caribdis de la literatura española" que Dámaso Alonso pronunció en 1927: "Aquí se ve claramente que el término es una etapa de la his-

10. "Lo cierto es que la crítica del Siglo XX ha aceptado, casi sin disensiones, que esta categoría articula coherentemente el discurso histórico de un periodo cultural distinguible sobre el que ni siquiera hay un acuerdo acerca de sus fechas límite" (8).

11. En su célebre conferencia de 1927, decía Alonso (1978): "Y de este modo a la explicación de nuestro Renacimiento como síntesis de la tradición medieval española y del renacentismo europeo puede sustituir la de contraposición de realismo e idealismo, de localismo y de universalidad. Esta es la clave del momento culminante de España, del momento en que se concentran nuestras energías y nuestro valores; por eso ha de ser también la explicación de toda el alma española" (254-5).

toria literaria, ya sin valoraciones, sin preocupaciones ideológicas" (383). "Todo les valía si era bueno", dice Rozas (1978) en otro lugar para, en seguida, corregir sin reparar en las consecuencias de su corrección: "Aunque, como gran generación lírica, fue la poesía lo que personalmente más estudiaron" (386). Blecua (2006), por su parte, hace constante referencia a la ideología de todos aquellos que han tocado el concepto Siglo de Oro en su trasiego a lo largo de la historia y hasta confiesa en 2006 que cuando emprendió su estudio sobre el concepto de *Siglo de Oro* lo hizo desde la certeza de que no se podía entender sin "la ideología de unos y otros, digamos dos bandos, que llegan hasta la guerra y la posguerra civiles" (11). Sin embargo, Blecua (2006) concluye con una consideración del término perfectamente aséptica: "En las dos últimas décadas.., *Siglo de Oro* ha perdido casi por completo las connotaciones que había asumido, positivas o peyorativas, según la perspectiva del crítico que hiciera uso de él, y se ha convertido en un término vago que nadie sabe muy bien a qué época precisa corresponde" (87). Carme Riera (1998), por poner otro ejemplo reciente, viene a afirmar algo parecido cuando dice: "Con la llamada década prodigiosa de la Edad de Plata tiene lugar la definitiva entronización de los clásicos áureoseculares…. La generación del 27 acepta la tradición española de una manera normal, sin complejos de ningún tipo". Riera opina que "lejos de las polémicas casticistas de principios de siglo", los autores del 27 "hicieron posible una reinterpretación moderna y europea, esto es filológica, eminentemente literaria" de los clásicos del *Siglo de Oro* (127-8).

Hablando del impacto perentorio que la Generación del 27 y, en especial Dámaso Alonso, ha tenido en la formulación y pedagogía del *Siglo de Oro*, Elias Rivers (1993) confesaba en un artículo de principios de los 90 lo siguiente: "Para mi generación de hispanistas en los Estados Unidos eran muy importantes tanto la Nueva Crítica angloamericana como la enseñanza de la Generación española del 27" (132). Partiendo de su experiencia personal en Yale en el año 48, Rivers (1993) recuerda la huella de Dámaso Alonso en lo que fue su primera visita a los Estados Unidos después de la Guerra Civil, con el famoso curso que impartió sobre poesía del Siglo de Oro, "con sus brillantes análisis de sonetos de Garcilaso y de Aldana, de Góngora y de Quevedo". Pues bien, aunque Rivers llama la atención sobre la trascendencia de la Generación del 27 en los críticos de su generación, lo hace para lanzar la siguiente queja en un interesante paréntesis: "(Desgraciadamente, ya no tenemos en España ningún Ortega y Gasset, ningún Dámaso Alonso que nos sirva de guía)" (132). La queja de Rivers tiene dos posibles interpretaciones. Una, la suya, es que España se ha quedado desfasada respecto de la teoría literaria más moderna e internacional por falta de guías que la orienten o por puro desconocimiento de lo último en teoría literaria. La otra interpretación, y que yo prefiero, es que su guía sigue siendo el mismo Dámaso Alonso, cuyo peso cultural no implica, ni mucho menos, la ignorancia. Así, Begoña López Bueno, en un artículo dedicado a analizar el concepto *Siglo de Oro* desde las nuevas teorías sobre el canon, concluye diciendo que la poesía áurea ha logrado quedar a salvo "de interesadas apropiaciones nacionalistas" y de "fáciles generalizaciones" en parte porque "la poesía nunca –o casi nunca– puede cumplir esa función subsidiaria y documentalista de la realidad que tantas veces se asigna a la literatura…." (86). Una vez hecha esta defensa de la poesía lírica tan cercana y reminiscente de la "poesía pura" del 27, Begoña López Bueno (2004) se refiere desafiante y des-

deñosa a Elias Rivers y al "escaso impacto que las tendencias críticas de origen francés, filtradas por las versiones norteamericanas, habían tenido en los estudios áureos" (87); y concluye: "Dos condiciones han presidido la labor crítica de ese siglo hacia la poesía áurea (se refiere al siglo XX): el rigor filológico y la imparcialidad o falta de prejuicios estéticos. Y esto lo han hecho posible grandes maestros, a los que termino recordando con admiración, aunque no citaré ningún nombre; porque sería imperdonable cualquier olvido; y porque no es necesario: todos los tenemos en *la memoria*" (87, énfasis mío).

En sus memorias de 1942, *La arboleda perdida*, nos dice Alberti que la gran victoria o el "saldo positivo" de la gran lucha del 27 por Góngora es lo mucho que "se ha filtrado a los depósitos de la crítica oficial" (Soria Olmedo, 106). Ese depósito bancario o ese saldo a favor depende, según lo ve Alberti de que, "la lección, el ejemplo de Góngora *sigan amaneciendo cada mañana con nosotros*" (107; énfasis mío). Evidentemente, difícil parece la tarea de emprender la revisión del canon que ellos operaron en la literatura española si seguimos pensando en Góngora como una garantía de identidad o integridad cultural, si no podemos ver siquiera la distancia que existe entre Góngora y su Góngora; o si seguimos, para decirlo con Alberti, "amaneciendo cada mañana" con su *Siglo de Oro*.

Bibliografía

Alonso, Dámaso (1978): "Escila y Caribdis de la literatura española" (1927), *Góngora y el gongorismo*, vol. V de *Obras Completas de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, pp. 243-258.

Anderson, Andrew (2005): *El veintisiete en tela de juicio: examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Madrid, Gredos.

Blecua, Alberto (2006): "El Concepto de *Siglo de Oro*", *Signos vuejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, edición y apéndice bibliográfico al cuidado de Xavier Tubau, Barcelona, Crítica, pp. 31-88.

Deyermond, Alan D. (1991): *Edad Media. Primer suplemento*. Barcelona, Editorial Crítica.

Diego, Gerardo (1927): 1627-1927-*Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, Revista de Occidente.

Díez de Revenga, Francisco Javier (2000): "Sobre Gongóra y el 27: recapitulación", *Anuario brasileño de estudios hispánicos* 10, pp. 157-170

López Bueno, Begoña (2004): "La Poesía del Siglo de Oro: Historiografía y Canon", ed. Asociación Internacional "Siglo de Oro", María-Luisa Lobato, y Francisco Domínguez Matito, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro: Burgos, La Rioja, 15-19 de julio 2002*, Madrid: Iberoamericana, pp. 55-87.

Marcus, Leah S (1992): "Renaissance/Early Modern Studies", Redrawing *the Boundaries: the Transformation of English and American Literary Studies*, ed. Stephen Greenblatt y Giles B. Gunn, New York, Modern Language Association of America.

Rico García, José Manuel (2008): "Apuntes sobre el estado actual de los estudios de la lírica áurea", *El sueño del Siglo de Oro*, monográfico de *Insula. Revista de Letras y*

Ciencias Humanas, coord. Antonio Azaustre y Santiago Fernández Mosquera, 739-40, pp. 8-10.

Riera, Carmen (1998): "Los clásicos del Siglo de Oro y la constitución del canon", ed. Jaume Pont y J. M. Sala-Valldaura, *Cànon literari ordre i subersió*, Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, pp.107-128.

Rivers, Elias (1993): "La deconstrucción de la poesía del Siglo de Oro", ed. Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, y Manuel García-Martín, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 131-8.

Rozas, Juan Manuel (1978): "Siglo de Oro: la acuñación del término. Siglo de Oro: historia de un concepto. Renacimiento y Barroco en el Siglo de Oro", ed. Miguel Angel Pérez Priego, José Rico Verdú, y Juan Manuel Rozas. *Historia de la literatura española: Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 359-402.

Ruiz Pérez, Pedro (2003): *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia.

Sánchez Robayna, Andrés (1993): *Silva gongorina. Crítica y estudios literario*, Madrid: Cátedra.

Santiáñez Tío, Nil (1998): "El canon y sus disidencias", ed. Jaume Pont y J. M. Sala-Valldaura, *Cànon literari ordre i subersió*, Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, pp. 205-217.

Schwartz, Lía (2008): "La cultura áurea desde el hispanismo norteamericano: nuevas perspectivas críticas, *El sueño del Siglo de Oro*, monográfico de *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, coord. Antonio Azaustre y Santiago Fernández Mosquera, 739-40, pp. 20-22.

Sebold, Russell P. (2003): *Lírica y poética en España*, 1536-1870, Madrid, Cátedra.

Soria Olmedo, Andrés, y Alfredo Valverde (1997): *Viva don Luis!: 1927: desde Góngora a Sevilla: [catálogo, edición, Andrés Soria Olmedo con la colaboración de Alfredo Valverde]*, Madrid: Residencia de Estudiantes.

Robbins, Jeremy (2004): "Renaissance and Baroque: Continuity and Transformation in Early Modern Spain, *The Cambridge History of Spanish Literature*, ed. David Thatcher Gies, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 137-148.

La otra cara de la belleza: fealdad, vejez y deterioro corporal femenino en la poesía de Quevedo

Encarnación Juárez Almendros
University of Notre Dame, Indiana

La representación del cuerpo femenino en la obra poética de Quevedo sigue la división tradicional que coloca la construcción petrarquista de la mujer idealizada, joven, bella, sana, casta, de alta clase social y angelical como foco de la poesía amorosa lírica y la figura opuesta, la mujer lujuriosa, fea, enferma, vieja, pobre y malvada en el eje de la poesía burlesca. En la modalidad festiva la otra cara de la belleza se construye en un continuo de personajes femeninos de diferentes edades y estados que comparten una lasciva y amenazante sexualidad y una corrupción física y moral. La serie se cristaliza en dos figuras claves que integran los atributos peyorativos de su representación, la prostituta enferma y la consumida vieja.

La obsesiva y violenta caracterización negativa de la mujer en las sátiras y poemas burlescos de Quevedo ha sido extensamente estudiada por Ignacio Arellano, Rodrigo Cacho, James Iffland, Amadée Mas, Lía Schwartz y Renée Querillacq, entre otros investigadores. La mayoría de estos valiosos trabajos siguen aproximaciones históricas y filológicas para señalar las fuentes y los rasgos de la producción satírica del poeta en común con una vieja tradición misógina compartida por variados discursos greco-latinos, patrísticos y europeos (Arellano y Schwartz, 1998: LIII). Sin embargo, al reducir los ataques femeninos a un brillante ejercicio poético de ingeniosidad basado en la *imitatio*, no solamente exculpan la responsabilidad del autor sino que eluden cuestionar las más profundas actitudes socio políticas y ansiedades ontológicas que sustentan estas manifestaciones artísticas. Como dice Iffland (1982, vol. 2: 269) hay demasiada vehemencia obsesiva en la sátira quevedesca para reducirla a un mero juego inventivo.

Mi propósito es sugerir una interpretación de la creación negativa del cuerpo de estas mujeres a partir de teorías feministas de la discapacidad y de la edad que añada

otra perspectiva crítica al fenómeno de la sátira misógina. Esta aproximación examina y revela el hecho de que ciertas característica usuales del cuerpo humano, tales como ser mujer, deforme, fea, discapacitada o envejecida han sido tradicionalmente marcadas con la estigmatización social, la subordinación y la vergüenza, en oposición al paradigma de la subjetividad masculina. Por esta razón, las composiciones literarias de la temprana modernidad subrayan la materialidad de los cuerpos incongruentes frente al énfasis en la actuación del sujeto normativo. Lo paradójico es que estas figuras que resisten la norma son al mismo tiempo ineludibles para sustentar tanto el ideal femenino como el paradigma masculino. Es decir, la existencia del modelo depende de la abyección de otros seres, como han señalado Judith Butler (1993: 3), Julia Kristeva (1982: 70-71) y otros teóricos del género. A continuación me voy a concentrar en examinar la representación grotesca de las figuras icónicas de la prostituta joven y de la soez vieja en torno a dos rasgos caracterizadores: la sífilis y la monstruosidad. Mi objetivo es mostrar como en la despreciativa construcción de estas figuras femeninas Quevedo proyecta de forma extrema ancestrales sentimientos de incomodidad, miedo y agresividad que han caracterizado el histórico rechazo social del cuerpo diferente.

La mujer se ha conceptuado como un ser incapacitado e incompleto en relación con el normalizado cuerpo masculino a partir de la definición de Aristóteles en su *Generatione Animalium* que afirma que «the female is, as it were, a mutilated male» (Book II, 3). La desviación de la norma se acentúa más cuando su cuerpo se presenta deforme o atacado por una enfermedad estigmatizante. En la poesía burlesca de Quevedo la prostituta sifilítica y la feísima vieja son escorias sociales que se juzgan, envilecen y destruyen porque su presencia transgrede el deseado orden. Tanto las rameras jóvenes como las ancianas comparten el fenómeno corporal del dolor, de la enfermedad, del deseo y de la muerte que constituye la realidad existencial de todos los seres humanos. Ambas revelan la maleabilidad y vulnerabilidad física y retan los conceptos de control, límite e integridad del cuerpo preceptivo. Ambas se presentan como seres amenazantes e incitan la necesidad de su eliminación.

Según Iffland (1982, vol 2: 188, 221), Quevedo muestra en su obra un gran temor y preocupación por el deterioro corporal y por la muerte, lo cual se proyecta en sus inventivas a las mujeres. También señala que en su creación grotesca de figuras aborrecibles el escritor usa el humor de sus conceptismos e ingeniosidades para cubrir su fuerte agresividad hacia los grupos que detesta (Iffland , 1982, vol. 2: 230-231). En el caso de las mujeres su irritación se evidencia en una construcción artística que las convierte en agentes de contaminación y de peligro social al presentarlas con unos cuerpos llagados y corruptos que despiertan angustias en los demás. Las imprecaciones misóginas de Quevedo acusan también su miedo velado y la necesidad de protegerse de sus poderes. Por un lado hay que defenderse de la irresistible atracción sexual de las jóvenes pidonas que ponen en riesgo la integridad de los pilares del sistema masculino, salud corporal, moral y económica. Por otro, del poder oscuro de la vieja chupa-niños que mina la regeneración del mismo sistema[1].

Quevedo inflige agresivamente el cuerpo de las rameras y de las viejas que pululan sus sátiras con la sífilis, que funciona como metáfora de corrupción y de estigma[2]. Los

1. Margrit Shildrick (2002: 30-31) explica estos conceptos.
2. Sobre el motivo de la sífilis en la poesía del Siglo de Oro consúltese Díez Fernández (2003).

coetáneos discursos médicos conectan esta enfermedad venérea, que azota la sociedad europea del XVI y XVII, con la sexualidad incontrolada y con el castigo divino. Además de describir su carácter epidémico y sus posibles curas, estos tratados establecen que las prostitutas son seres marcados por el pecado de la lujuria y sujetos de contaminación y propagación (Pérez Ibáñez, 1995: 63; Karras, 1999: 162). Así, en consonancia con los discursos de su tiempo, las degradadas mujeres en la sátira de Quevedo se presentan con unos cuerpos manchados por la dolencia como consecuencia de su inmoral y desordenada actividad sexual. De hecho, la sintomatología de la sífilis, –bubas, narices llagadas, alopecia, dolor e inflamación de coyunturas–, así como sus diversas curas forman una isotopía característica de la representación de la mujer marginada en la obra del escritor.

La sífilis convierte el cuerpo de las jóvenes rameras, busconas, pidonas o trongas de los poemas satírico-burlescos en una carne vendible, contaminada y contaminadora que se usa peligrosamente para el placer masculino. El proceso de descomposición de esta carne se agrava según avanza la experiencia y la edad de la moza hasta llegar a la metamorfosis final de la monstruosa vieja. Quevedo la denomina carne mortecina, es decir muerta y sin vigor. Por ejemplo, en la letrilla titulada *Significa cómo la mayor hermosura consta de el alma en el movimiento y en las acciones*, la voz poética masculina repasa las bellezas imperfectas de diferentes prostitutas jóvenes para concluir que, debido a su impudicia, su belleza es estancada, sin gracia, sin fruto y sin futuro: «Válense de lo estantío / y a los estrados se acogen, / estanques de mortecinas, / hermosura que no corre» (vv. 37-40)[3].

En muchos de estos personajes la enfermedad venérea es el determinante del valor individual según el grado de lozanía del producto vendible. La desintegración física de las jóvenes señala la trágica realidad de la vulnerable existencia y salud de las busconas que se trivializa en los poemas por medio del humor y del sarcasmo, como ocurre, por ejemplo, en el romance titulado *Púrgase una moza de los defectos de que otra enfermaba*. En el poema, Escarapela, una prostituta más joven, sana e inteligente se dirige a otra más experimentada y enferma para recordarle que aún no ha perdido «calidad» (v. 14) pues su bella cara le produce un fruto económico. En contraste, su enferma compañera sólo atrae a don nadies que gozan su «fragilidad» (v. 30). Incluso en el ligero ambiente de las jácaras, protagonizadas por prostitutas que parecen no tomar en serio su enfermedad venérea, la parálisis de la ninfa «tullida» a causa de las bubas no deja de ofrecer una nota sombría que interrumpe la jocosidad (*Respuesta de la Méndez a Escarramán* v. 155).

La inconsciente atracción a lo que se rechaza se observa en varias composiciones que tratan exclusivamente el tema de la sífilis y que demuestran la gran familiaridad del autor con los síntomas y remedios de la enfermedad. En efecto, en el romance titulado *Cura una moza en Antón Martín la tela que mantuvo* una voz masculina maliciosa y condenatoria narra los tratamientos de la protagonista Marica que toma sudores en el hospital madrileño de Antón Martín. El sufrimiento y desmoronamiento físico de la joven se describe a través de un elenco de síntomas: inflamación de coyunturas (v. 13) y dolor de huesos («tiene baldados sus güesos» vv. 45-48 y 61); alopecia y llagas o «postillas» («su cabello es un cabello, / que no le ha quedado más, / y en postillas, y no en postas, /

3. Todas las citas de la poesía de Quevedo provienen de la edición de Arellano y Schwartz.

se partió de su lugar» (vv. 33-36); ojos lacrimosos («llorando gabachos» v. 23); aquejada garganta y pecho («muchos siglos de capacha / en pocos años de edad» vv. 27-28); labios descoloridos por sufrir de gota coral o epilepsia (vv. 36-40); nariz derruida («su nariz y su boca / trocaron oficios ya» vv. 43-44) y cancerosa (v. 51); voz gangosa (vv. 41-42); humores corrompidos («humores magancenses / de maldita calidad» vv. 53-54); cara de color grana convertida en granos (v. 57) y, por último, unos genitales inmundos, causa de tanta corrupción, «archivo de todo achaque / y albergue de todo mal» (vv. 67-68). El romance se cierra con una admonición moralizante sobre el origen de la desintegración física: «Las que priváis en el mundo / con el pecado mortal, /si no perdéis coyuntura / las vuestras se perderán» (vv. 69-72)[4]. Este consejo subraya la superioridad y la separación del creador-narrador masculino que presenta a la derruida Marica como el paradigma de lo que él no es. En ella exhibe con un desprecio burlón la otredad del cuerpo de la mujer, proclive por naturaleza a la lujuria, que causa su destrucción. En la construcción de la moza, la diferencia sexual que marca a la mujer como inferior a la norma se amplía y recrudece al devaluar su cuerpo con una enfermedad que la estigmatiza y la coloca en los mismos parámetros históricos, políticos y mitológicos que han definido ambiguamente al cuerpo discapacitado como excesivo, contaminante, maligno y dependiente (Shildrick, 2005: 756).

Si en la escala de deyección el cuerpo joven de la prostituta se presenta corrupto y contaminante el de la mujer madura es el remate de la decrepitud; retrato de la muerte misma, temida e inescapable. En 1557 Domingo Baltanás en su libro *Exposición del estado y velo de las monjas* consideraba que «la vejez es vn mal de que nunca conualescemos, y enfermedad de que al fin morimos, y que ninguna medicina puede curar» (fol. 9v). En la poesía de Quevedo la vieja muy vieja no sólo sufre la «enfermedad» inevitable de la vejez sino que, en palabras de Arellano y Schwartz (1998: 283), es el «extremo de todos los defectos y repulsiones». Esta figura adolece de los signos positivos de crecimiento y renovación asociados con la vejez y con la muerte, como ocurre con la figura de la senil embarazada medieval (Bakhtin, 1968: 405) pues se conecta sólo con dolencias, malos olores, suciedad, putrefacción, obscenidad y deyección. Al no tener ninguna función sexual ni social ni siquiera se la considera carne sino pescado, o carne muerta como la cecina, como se la describe en varios lugares[5]. Amédée Mas, en su clásico estudio *La ca-*

4. El tema del romance continua en el titulado *Segunda Parte de Marica en el hospital, y primera en lo ingenioso.* Arellano y Schwartz (1998: 447) comentan que el motivo de la enfermedad venérea descrita aquí no se puede conectar con las enfermedades «alegres» del sistema carnavalesco, «productos del placer sexual y de la gula», pues «la atención minuciosa a los detalles de la destrucción corporal le confiere un característico tono ambiguo, rasgo definitorio de lo grotesco». En la *Segunda Parte* la voz narradora introduce variaciones de los mismos motivos. Primero la acusación del origen de los males de Marica la Chupona, su actividad sexual: «las goteras de su cama / le metieron la salud / a la venta de la zarza» (vv. 1-3). A continuación la descripción ingeniosa a base de conceptos y juegos de palabras de los síntomas y efectos de la enfermedad: bubas dolorosas en las ingles o «caballos ingleses» (vv. 5-8); contagio de clientes («manda potros» v. 11); gangosidad y alopecia (vv. 17-20); nariz destruida y agujerada («nariz escarolada, / por falta de las ternillas» vv. 26-28); genitales cancerados y pelados por las bubas; tumores en la frente (vv. 49-50) y falta de muelas. Por último el narrador vuelve a recordar que este desastre físico es resultado de una vida dedicada a alquilar piezas para practicar el oficio del sexo y por «cubrirse y descubrirse» (v. 63).

5. Arellano y Schwartz (1998: 428, n. 100) explican que la vieja es pescado en contraposición a carne, «que suele ser alusión erótica». Veáse, por ejemplo el romance *Confisión que hacen los mantos de sus culpas, en la*

ricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo (Mas, 1957: 15), comenta que Quevedo no sólo reduce a las mujeres en criaturas horribles y repugnantes («horrible et au répugnant») sino que las animaliza y las convierte en algo bestial, monstruoso, desechable y repulsivo. El horror mismo se encarna en el cuerpo femenino[6]. A pesar de su gran rechazo Quevedo muestra una actitud ambivalente hacia la figura de la vieja a la que quiere destruir pero a la que insistentemente sigue visitando en su obra. La ambigüedad hacia su monstruosa creación podría explicarse a través de las nociones que Margrit Shildrick presenta en su libro *Embodying the Monster*. Según Shildrick (2002: 2), lo monstruoso incluye cualquier cuerpo que interrumpe las expectaciones morfológicas, es decir, es una otredad inscrita corporalmente. Lo monstruoso no se coloca totalmente fuera del individuo porque existe dentro del individuo y refleja aspectos reprimidos. Esta idea concuerda con la teoría de Derrida para quien la misma definición del sujeto está marcada por el otro excluido, por la ausente presencia que la primaria identificación debe negar, pero en la que al mismo tiempo se basa (Shildrick, 2002: 5). Por eso el monstruo es siempre una figura de identidad que al mismo tiempo atrae y se aborrece y que no se puede eliminar.[7] Su estado indeterminado refleja la vulnerabilidad esencial del ser y socava la noción de autosuficiencia y de auto protección.

Para ilustrar estos conceptos examinemos algunos de los topoi que caracterizan a la vieja en las composiciones satíricas de Quevedo. El soneto titulado *Vieja verde, compuesta y afeitada* presenta el patrón de la construcción de la vieja lasciva con deseos incontrolables e inapropiados y con excesivos cosméticos que cubren hipócrita y asquerosamente su cuerpo. En el poema los términos «seso orate» (v. 6) destacan su locura; «roñosa» (v. 9) su suciedad; «podre» (v. 13) el mal olor de su descomposición corporal y «cisco y alcrebite» (v. 12) su olor demoniaco. En fin, las expresiones «fiambre» (v.1), «mortaja» (v. 6), «calavera» (v. 8) y «gusano» (v. 10) la convierten en una difunta viviente. Es evidente que el narrador condena y destruye literariamente este ser transgresivo por aferrarse a su pasada juventud que recompone con cosméticos y por afirmar deseos eróticos que la sociedad niega a la menopáusica sin capacidad reproductiva.

En el soneto Pinta el *'Aquí fue Troya' de la hermosura* el uso de-constructor de los tropos renacentistas usados para describir la belleza de las mujeres revela la vulnerabilidad de la hermosura femenina, que ya tiene inserta la inevitable decrepitud corporal y moral de la senectud. La idea se expresa en el doble sentido de «pelleja» del verso 3, «la piel que está en un tris de ser pelleja.» En realidad, en toda figura femenina la ecuación belleza=virtud desemboca inexorablemente en la de vejez=prostitución. Esta transformación se enfatiza a través de la equiparación de la cara, la parte más excelsa de la belleza femenina en el patrón neo-platónico, con la parte más baja del cuerpo, el ano. Como

premática de no taparse las mujeres: «He rebujado una vieja / sin principio ni sin cabo, / eternamente cecina / y momia, siendo pescado» (vv. 97-100). En el titulado *Advertencias de una dueña a un galán pobre* la mujer viuda se describe como un cuerpo inservible y sin definición: «una de aquestas que enviudan / y en un animal se vuelven, / que ni es carne ni pescado» (vv. 9-11).

6. «La femme sale, puante, morveuse, chassieuse, pouilleuse, traîne un peu partout dans l'oeuvre de notre satirique» (Mas, 1957: 16).

7. «Simultaneously threat and promise, the monster, as with the feminine, comes to embody those things which an ordered and limited life must try, and finally fail, to abject» (Shildrick, 2002: 5).

hemos visto en el poema anterior, en la descripción femenina en este soneto se acentúa también la suciedad, la putrefacción («colmillos comidos de gorgojo» v. 12) y los fluidos escatológicos («gargajo» v. 8; «cámaras y pujo» v. 11). Estas características, además de producir rechazo y asco, parecen reflejar, de acuerdo con el estudio de Daniel Schäfer (2006: 14), una teoría común renacentista de raíz hipocrática que relaciona el envejecimiento con las calidades fría y húmeda, y con el invierno, es decir con una excesiva flema que se manifiesta en frecuentes resfriados, ojos llorosos, mucosidad y saliva. La insistencia del poeta en los malos olores y en la descomposición física también hace eco de la general preocupación por la pestilencia y el contagio que muestran tratados médicos del periodo tales como los libros de Blas Alvárez Miravall (1597), *La conseruacion de la salud del cuerpo y del alma: para el buen regimiento de la salud* y el de Nicolás Bocángel (1600), *Libro de las enfermedades malignas y pestilentes, causas, pronosticos, curacion, y preseruacion*. En la imaginación literaria de Quevedo la decrépitas viejas ocupan la misma posición que los cuerpos infectados de las jóvenes busconas excepto que, al ser cuerpos sin un valor económico ni placentero, se prescribe su erradicación.

El poema *Vieja que aún no se quería desdecir de moza. Castígala con la similitud de el jardín y del monte* muestra claramente que el emponzoñado cuerpo de la mujer madura es también el del monstruo. El elocuente título presenta la monstruosidad a través de una metamorfosis de fealdad y animalidad. El nombre de la vieja, Lamia, tiene connotaciones significativas en relación con la idea que venimos proponiendo de que todo cuerpo femenino encierra destrucción, corrupción y muerte. En la mitología clásica Lamia es una hija de Poseidón de gran belleza que se convierte en un personaje cruel de cara horrorosa y distorsionada que roba y devora los hijos de otros. En posteriores tradiciones Lamia se conecta con mujeres fantasmas muy bellas que atraen a los hombres jóvenes para disfrutar su carne y sangre. Es una especie de vampira, figura que, según Bram Dijkstra, convierte a la mujer sexual en uno de los más horrorosos monstruos humanos de todos los tiempos[8]. Los emblemas renacentistas la representan con el cuerpo de una serpiente y la cabeza y pechos de mujer, lo mismo que la hipocresía[9]. Es decir en un ser grotesco, híbrido, devorador de niños y de hombres. Su naturaleza mixta se acentúa en el poema con su conversión en «salvajina», una fiera montaraz (*Autoridades*). Las hibridad de la vieja es un rasgo común de su caracterización que aparece en otras composiciones de Quevedo. Su conexión con grifos, sierpes, monos, ranas y búhos la convierte en una criatura liminal, sin límites, peligrosa y amenazante que se debe destruir. Pero el encuentro con el monstruo disturba al observador porque también le recuerda una básica similitud, un reflejo de la indeterminación y vulnerabilidad del cuerpo, una imagen de la muerte (Shildrick, 2002: 3).

Por último, la agresividad del autor y su necesidad de eliminar el monstruo se expresa abiertamente en el romance titulado *Comisión contra las viejas*. En el poema

8. Citado por Shildrick (2002: 30).
9. Información proveniente de varias fuentes enciclopédicas halladas en http://www.theoi.com/Ther/Lamia.html. *Autoridades* (1780) la define como voz antigua conectada con a) un demonio en figura de mujer que atraía a los hombres para devorarlos; b) una especie de fiera en África con el cuerpo inferior de dragón y el superior de mujer hermosa, que también atraía y devoraba a los hombres; c) mujer hechicera que comía o chupaba a los niños, lo que corresponde a las brujas del XVII.

la voz narradora, un pregonero llamado Lázaro, comunica la comisión decretada por su señora la Muerte a diferentes viejas caracterizadas con los acostumbrados topos: «pantasmas acecinadas / siglos que andáis por las calles» (vv. 5-6); chupa-niños (v. 21); «brujas infernales» (v. 22); «plaga de abuelas y madres» (vv. 24); lujuriosa (vv. 25-28); con un cuerpo sin carne (vv. 29-32) y corruptora de niñas (vv. 33-36). Sorprende la revelación final de que en este grupo de viejas llamadas «doñas Siglos de los Siglos» (v. 9) se incluyen todas las mujeres a partir de los cincuenta años que la Muerte se encargará de eliminar: «en llegando a los cincuenta / de enviar quien os despache» (vv. 115-116). Aquí surge sin ambages el proyecto universal de exterminación de todo mujer mayor, o al menos de su desaparición social, como se indica en el romance *Reformación de constumbres no importuna* donde se lee «desvanes quiero que habite / mujer de cincuenta arriba» (vv. 29-30).

En conclusión, en las figuras de la prostituta sifilítica y de la vieja monstruosa convergen una corporalidad femenina discapacitada que señala la diferencia morfológica que produce disgusto e interrumpe la noción de la identidad consolidada. Aunque la crítica de la obra de Quevedo ha examinado los elementos que atestan la inserción de su poemas satíricos en una larga tradición literaria, queda claro que la construcción de estas figuras responde también tanto a los problemas sociales contemporáneos (enfermedades, pobreza, vacío de funciones) como a los más internos conflictos y obsesiones personales del autor.

Bibliografía

Álvarez Miravall, B. (1597): *Libro intitulado La conseruacion de la salud del cuerpo y del alma : para el buen regimiento de la salud ... del ... principe dõ Philippo* [Tercero], Medina del Campo, Santiago del Canto.

Aristóteles: *On the generation of Animals,* trad. Arthur Platt, eBooks@Adelaide, 2007, http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/generation/index.html

Arellano, I. (1984): *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Arellano, I. y Schwartz, L. (1998): Edición, estudio y notas, Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisis y otros poemas,* Barcelona, Cátedra.

Bakhtin, M. (1968): *Rabelais and His World,* Cambridge, M.I.T.

Baltanás, D. (1557): *Exposición del estado y velo de las monjas,* Sevilla, Sebastián Trugillo.

Bocángel, N. (1600): *Libro de las enfermedades malignas y pestilentes, causas, pronosticos, curacion, y preseruacion,* Madrid, Luis Sanchez.

Butler, J. (1993): *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»,* New York, Routledge.

Cacho Casal, R. (2003): *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

Cacho Casal, R. (2005): «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola: Revista de investigación quevediana,* IX, pp. 19-32.

Cacho Casal, R. (2007): «Marca Tulia se llamaba una dueña»: La vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón* 100, pp. 71-90.
Díez Fernández, J. I. (2003): *La poesía erótica de los Siglos de Oro,* Madrid, Laberinto.
Iffland, J. (1982): *Quevedo and the Grotesque,* 2 vols., Londres, Tamesis.
Karras, R. M. (1999): «Prostitution and the Question of Sexual Identity in Medieval Europe», *Journal of Women's History* XI.2, pp. 159-177.
Kristeva, J. (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection,* New York, Columbia University Press.
Mas, A. (1957): *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Hispano-Americanas.
Pérez Ibáñez, M. J. (1995): «Un problema médico y terminológico (sífilis en el siglo XVI), *Voces* VI, pp. 61-79.
Querillacq, Renée (1987): *Quevedo, de la misogynie à l'antifeminisme,* Nantes, Universidad de Nantes.
Quevedo, F. de (1998): *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisis y otros poemas,* edición y estudio preliminar de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica.
Schäfer, D. (2006): «Medical Representations of Old Age in the Renaissance: The Influence of Non-Medical Texts», en *Growing Old in Modern Europe. Cultural Representations,* ed. Erin Campbell, Aldershot, Ashgate, pp. 11-19.
Schwartz-Lerner, L. (1984): *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus.
Schwartz-Lerner, L. (1986): *Quevedo: Discurso y representación,* Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
Shildrick, M. (2002): *Embodied the Monster: Encounters with the Vulnerable Self,* London, Sage.
Shildrick, M. (2005): «The Disabled Body, Genealogy and Undecidability», *Cultural Studies* XIX.6, pp. 755-770.

Carlos II en los villancicos paralitúrgicos del siglo XVII

Eva Llergo Ojalvo[1]
Universidad Complutense de Madrid

Por todos es sabido que los villancicos en lengua romance introducidos durante las liturgias desde al menos el siglo XV se permitían combinar los temas sagrados con los profanos. Loas al Niño Jesús o a la Virgen convivían con jerigonzas de las más diversas procedencias o descripciones chuscas de tipos sociales. Asimismo la realidad del momento también quedaba reflejada en ellos, a veces de modo trascendental, otras costumbrista y, a menudo, también con un marcado tinte humorístico.

Este estudio pretende analizar el impacto que tenían los sucesos acontecidos a la monarquía en los villancicos del siglo XVII. Para ello, se ha tomado con referencia la figura de Carlos II y los principales hechos que marcaron su vida como gobernante: su nacimiento en 1661; su nombramiento como rey tras la muerte de su padre, Felipe IV, en 1665; la creación de una casa para él en el Alcázar de Madrid, en 1674; su mayoría de edad en 1675 que significó el fin de la regencia de su madre y la asunción del gobierno de España; su boda con María Luisa de Orleans llevada a cabo, según la costumbre, primeramente por poderes en 1678 y después en persona en 1679; la prematura muerte de ésta en 1689 y su atropellada boda por poderes con Mariana de Neoburgo unos meses después, encontrándose finalmente en 1690; la muerte de su madre, Mariana de Austria, en 1696, y su propia muerte en 1700. Asimismo, se han tomado como referencia de búsqueda dos de las frecuentes enfermedades que sufrió el Rey, acontecidas en 1693 y 1696, debido a que pusieron especialmente en jaque a la monarquía española. También se han

1. Este estudio se gestó a la luz del proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia "Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos, fase 3", cuyo investigador principal es Álvaro Torrente y del cual, actualmente, soy becaria predoctoral. Asimismo, es parte de la investigación base para mi propia tesis doctoral *Los villancicos en las Reales Capillas de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, social y espectacular*.

rastreado asuntos como los embarazos ficticios que la reina Mariana de Neoburgo fingió en 1693, 1694 y 1696 para contentar al Rey y a sus súbditos, preocupados por la cada vez más evidente incapacidad de su gobernante de engendrar un heredero.

Para elaborar este estudio se ha indagado en la producción de villancicos de tres provincias: Toledo, Sevilla y Madrid, por la importancia y tradición que tenían los compuestos en las catedrales de las dos primeras y, sobre todo, en la Real Capilla de la tercera, por ser el centro neurálgico de toda la producción de este tipo de textos. Sin embargo, se han incluido también en la investigación otras iglesias y conventos madrileños como las Descalzas Reales, la Encarnación, la Merced o San Francisco, aunque no ya de manera tan rigurosa sino más bien a modo de muestreo. Se ha obrado así con el fin de averiguar si el hecho de ser la Capilla Real el lugar donde oficialmente acudía el Rey a escuchar los villancicos dedicados a las ceremonias religiosas de Navidad y Reyes (Rodríguez, en prensa: 180), provocaba que se condicionase la manera en que se ofrecía la información sobre su persona. Sabemos que el Monarca también visitaba esas otras iglesias (Rodríguez, en prensa: 182) durante algunas festividades, pero incluso tratándose de un modus operandi extraoficial no impedirá sacar ciertas conclusiones generales.

Se ha utilizado para este estudio un corpus de 51 pliegos de villancicos provenientes sobre todo de la Biblioteca Nacional de España[2]. A pesar de haber rastreado varias bibliotecas ha sido imposible encontrar ejemplares de todos los años en las tres ciudades. Al contrario que otras iglesias, la Real Capilla nunca tuvo tradición de cantar villancicos en las fiestas del Corpus (Robledo Estaire, 2000: 160-162), de modo que la utilización de este tipo de piezas se centró en las festividades de Navidad y Reyes. Para unificar se han escogido prioritariamente villancicos cantados en la noche de Navidad en las tres ciudades, dado que la mayoría de los sucesos señalados, aunque acontecieron alejados más o menos del 24 de diciembre, se habrían citado como muy pronto en la noche de Navidad. La festividad de Reyes del año siguiente hace más improbable su aparición, puesto que supone una mayor distancia temporal del acontecimiento.

A continuación, se muestra una tabla de los villancicos consultados.

AÑO/ EVENTO	MADRID	SEVILLA	TOLEDO
1661 Nacimiento	RC -Navidad	Catedral-Navidad	Catedral-Navidad
1665 Nombrado rey	RC-Navidad y Reyes		Catedral-Navidad
1674 Casa en Alcázar	RC-Navidad	Catedral-Navidad	Catedral-Navidad

2. Se ha buscado también en la Real Academia de Historia de Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la Hispanic Society of America, en la New York Public Library, dado que también tenían un número considerable de ejemplares pero que en su mayoría coincidían, en los años buscados, con el corpus que alberga la Biblioteca Nacional.

AÑO/ EVENTO	MADRID	SEVILLA	TOLEDO
1675 Mayoría de edad	RC-Navidad y Reyes Encarnación-Navidad	Catedral-Navidad	Catedral-Navidad
1678 Boda poderes María Luisa de Orleans	RC-Navidad Merced-Navidad		Catedral-Navidad
1679 Boda en persona María Luisa de Orleans	RC-Navidad Descalzas-Navidad C. de S. Fco.-S. Fco.	Catedral-Navidad	Catedral-Navidad
1689 Muerte de María Luisa y boda poderes Mariana de Neoburgo	RC-Navidad Descalzas-Navidad Encarnación-Navidad C. de S. Fco.-S. Fco.	Catedral-Navidad	Catedral-Navidad
1690 Boda Mariana de Neoburgo en persona	RC-Navidad Merced-Reyes	Catedral-Navidad	Catedral-Navidad
1693 1ª Enfermedad grave y 1er embarazo ficticio	RC-Navidad C. de S. Fco.-S. Fco.	Catedral-Navidad	Catedral-Navidad
1694 2ª embarazo ficticio	RC-Navidad Merced-Navidad y Reyes C. de S. Fco.- S. Fco.	Catedral-Navidad	Catedral-Navidad
1696 Muerte de Mariana de Austria, 2ª Enfermedad grave y 3er embarazo ficticio	RC-Navidad Merced-Navidad C. de S. Fco.-S. Fco. RC-V. de la Soledad	Catedral-Navidad	Catedral-Navidad
1700 Muerte de Carlos II	RC-Navidad	Catedral-Navidad	Catedral-Navidad

Ahora bien, no en todos los villancicos consultados se han encontrando menciones al Monarca o a su entorno. De hecho, hay que señalar que los pliegos investigados de Sevilla muestran un total desinterés por los detalles de la realidad. No se ha encontrado ninguna mención al Rey o a la corte. Quizás pueda explicarse por la lejanía de dicha ciudad respecto a la capital. Son pliegos, en general, con mayor afición por los versos de alabanza y solemnidad, más apegados a lo poético que a lo teatral[3].

Para organizar el estudio, dividiremos la información en dos grandes bloques: temas que sí son tratados en los villancicos y temas que no tienen ningún tipo de mención.

3. No procede aquí juzgar la calidad de los versos de los villancicos sevillanos, pero es cierto que según apunta Delgado León (1973: 57-58) se trata de textos que no despuntan por su originalidad literaria.

Comenzaremos por los segundos. La ausencia puede tener múltiples explicaciones y en su mayoría aquí sólo podremos aventurar hipótesis. Aunque no se tiene conocimiento exacto sobre con cuánta antelación se componían los villancicos, se sabe que se imprimían más de un mes antes de ser cantados (Rodríguez, 1996-1997: 244). Esto podría explicar la ausencia de algunos temas que estuvieran muy cercanos a la fecha de Navidad. También puede aclarar un curioso fenómeno: por qué a veces los datos que se ofrecen en los pliegos no coinciden, de forma muy llamativa, con los datos históricos que han llegado hasta nosotros. Volveremos después a esto sobre un texto concreto.

Analicemos ahora ejemplos de grandes hitos en la vida del Monarca que no aparecen en los pliegos. Sorprende, por ejemplo, no encontrar ninguna cita a la formación de la casa[4] del príncipe en noviembre 1674, puesto que fue acontecimiento destacado en la corte (Contreras, 2003: 139-142) y sí se había dejado constancia de dicho acontecimiento en el caso de su hermanastro, el príncipe Baltasar Carlos[5]. Tampoco aparece reflejada su mayoría de edad en noviembre de 1675; es llamativo teniendo en cuenta lo polémico que resultó en la corte que un adolescente débil física y mentalmente asumiera el gobierno de España (Calvo Poyato, 1991: 62-66; Contreras, 2003: 130-132) y al mismo tiempo y como contrapartida, la necesaria labor propagandística que podría haberse ejercido en los villancicos de Navidad y Reyes[6] en la capilla del Alcázar. Quizás pueda explicarse este silencio tanto en positivo como en negativo, al menos en la Real Capilla, si tenemos en cuenta que la Reina madre trató a toda costa de prorrogar la minoría de edad (Calvo Poyato, 1991: 63), y que siendo ella la Regente en aquel momento sería también la que influiría en la composición del villancico de rigor (Rodríguez, en prensa: 214).

Resulta llamativo también, el hecho de que la boda por poderes con María Luisa de Orleans, no aparezca citada en ningún villancico[7], por cuanto sí que se menciona posteriormente su boda con Mariana de Neoburgo. Más fácilmente se explica que no haya mención a la muerte de la primera esposa del Rey, porque para cuando se estaba cantando el villancico de Navidad de ese año, 1689, Carlos II se encontraba desposado por poderes con Mariana desde agosto. Sin embargo, en esta segunda boda, fue el encuentro en persona el que se quedó sin reflejo en los villancicos. Por último, tampoco la muerte de la reina madre Mariana de Austria, se menciona, probablemente porque sucedió en mayo de 1696, el mismo año de una de las más terribles enfermedades que sufrió el Monarca y que reclamó toda la atención de compositores y súbditos.

Pasemos ahora a tratar los temas que sí aparecen reflejados en los villancicos. Como en el resto de sucesos de los que se ocupan este tipo de textos, el tratamiento de la vida del Monarca varía desde la más pura solemnidad a un tono desenfadado que en algunos casos roza lo irreverente, sobre todo en lo relativo a las dos esposas de Carlos II, asimi-

4. Según *Autoridades* 1729: "La familia de criados y sirvientes que asisten o sirven como domésticos al señor o cabeza dueño de ella." En el caso del Rey, se trataba de nobles y servía para marcar los privilegios y las influencias que podían ejercerse sobre el Monarca. (Contreras, 2003: 139)

5. Aparece así explicitado en *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla, la noche de la fiesta de los Reyes, de este año de mil y seiscientos y cuarenta y cuatro*. BNE: R/34988 (35).

6. Especialmente extraña es la ausencia de toda cita a Carlos II en el villancico de Reyes, pues fue ésta la primera salida en público a la Capilla acompañado de su casa (Álvarez-Ossorio, 2001: 363).

7. Aunque sí se encuentran menciones en los villancicos de 1979, el año que se celebró la boda en persona.

lándose un tanto al cariz malévolo de los pasquines y las letrillas que circulaban por las calles de Madrid.

Sin embargo, a menudo, el rigor se combina con cierto desparpajo según nos encontremos ante el villancico de una ciudad u otra. Así sucede con el nacimiento de Carlos II en 1661 que aparece en los pliegos de Madrid y Toledo. En ambos casos se aprovecha el juego Virgen-Reina y Jesús-Príncipe, asimilándose el nacimiento de Cristo al del príncipe Carlos. Toledo aporta la visión solemne: "Albricias, hombres, albricias, / que la Reina Soberana / en un Hijo ha dado al mundo / posesiones y esperanzas [...]"[8]. Además, por si hubiera pasado desapercibida la equivalencia Reina Soberana-Mariana de Austria, Hijo-Carlos, nos la hace explícita en el villancico VIII del mismo pliego, en el que resume la información dada en cada una de las secciones del pliego: "Fue el primero villancico / muy bonico / del Príncipe al Nacimiento, [...]".

Madrid, sin embargo, inserta la noticia del nacimiento de un modo más festivo, dentro de un villancico de negro: " [...] Po lo Prínsipe nasiro, / hacemos esta fiesta sola, / y pol la Reina siola, / que esta noche le ha pariro [...]"[9]. Siendo en este caso menos patente la relación "Prínsipe"-Carlos y "Reina siola"-Mariana, lo que atenúa el uso del habla de negro para un asunto tan oficial como el nacimiento del Príncipe.

Igual que en el villancico de Toledo, el de Madrid retoma el tema del nacimiento del Príncipe al final con el tradicional recurso de los pastores, ahora con la solemnidad que requiere el evento: "[...] En buena hora, / y dinos qué ha sucedido. / 1. Digo que un hijo ha parido / la reina Nuestra Señora [...]".

Pasemos ahora a 1665, año del fallecimiento del rey Felipe IV y el nombramiento de Carlos como nuevo monarca con tal sólo cuatro años. Únicamente la Real Capilla de Madrid "[...] canta que un rey nace / y llora que muere un rey [...]"[10]. El villancico I de este mismo pliego hace uso de un recurso muy típico en este tipo de textos para plantear la nueva situación de España: la paradoja como armonización de contrarios. Mediante la puesta y la salida del Sol como metáfora del rey caído y del rey encumbrado, reconcilia la pena y la alegría que deben sentir los súbditos ante la nueva situación. Sirve además para sembrar la calma en los abatidos ánimos de los españoles que todavía temían por el futuro de la monarquía de los Austrias[11]:

8. Fragmento de *Letras, que se cantaron la Noche buena en la Santa Iglesia de Toledo, hechas por D. Agustin Moreto, y compuestas en musica por el Racionero Tomas Micieces, Maestro de Capilla dello este año de 1661*. BNE: VE / 88-26.
9. Fragmento de *Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su majestad la noche de Navidad deste año de 1661*. BNE: VE/ 88-60.
10. Fragmento de *Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad la noche de Navidad deste año de 1665*. BNE: VE / 88-63.
11. No hay que olvidar que Felipe IV había estado apunto de fallecer sin descendencia masculina, después de ver morir a varios hijos, y que la precaria salud del príncipe Carlos hacía temer a todos que no viviría mucho (Calvo Poyato, 1991: 12 y ss.).

Coplas

[...] Parleras avecillas
la risa reprimid,
que es viento muerto al sol,
especie de traición el no sentir,
llorad, gemid.
Harpados ruiseñores,
lisonja del abril,
cantad, que otro sol nace
en brazos del aurora más feliz,
gorjead, reíd.
La noche de sus sombras
negro viste el monjil
porque la luz que falta
su mucha obscuridad pueda advertir.
Llorad, gemid.
No hay que temer las sombras
pues nos dejó de sí
otro sol encendido,
el que ya alumbra en orbes de zafir,
gorjead, reíd. [...]

En 1678 Carlos II se desposó por poderes con María Luisa de Orleans, sobrina de su enemigo Luis XIV. Al año siguiente, se casaron en persona y se firmó entre las potencias la paz de Nimega (Contreras, 2003: 180-186). A pesar de estar, evidentemente, en uno de los mejores momentos, las relaciones de los españoles con los franceses nunca fueron cordiales durante aquella época. En los villancicos se disponía con frecuencia de la figura tipo del francés para ridiculizarlos y la conciencia general de la sociedad no debía ser muy distinta. La nueva Reina era joven, grácil y hermosa, pero sobre todas las cosas era francesa. A penas se encuentran menciones a ella en los villancicos, y cuando topamos con alguna se hace con mucha distancia, no aludiendo a los esponsales como podría haber parecido lógico, sino a episodios secundarios que más bien parecen un recurso para marcar su carácter extranjero. Así, vemos como en el villancico de Navidad de la catedral de Toledo en 1679 se cita a María Luisa precisamente relacionándola con una moda francesa, el haber desterrado el guardainfante:

Villancico II[12]

La Imperial Ciudad de Dios
a un pobre Retiro baja,
a ver que por aquel sitio
dejó su Reina un Alcázar[13].

12. Fragmentos de *Letras de los villancicos que se han de cantar en el Nacimiento de Nuestro Señor Iesu Christo, en la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas. Este año de 1679*. BNE: VE/ 88-44.

13. Si atendemos de forma literal a estos versos, parece que se le está recriminando a María Luisa haber preferido el Palacio del Buen Retiro al Alcázar de Toledo. No es de extrañar en el carácter que se nos dibuja de ella en los libros de historia: mucho más aficionada al teatro popular que en él se hacía que a la piedad, el recogimiento y los rigores de la etiqueta que exigían en el palacio (Contreras, 2003: 194-195).

Por caber en un portal,
sus guardainfantes[14] las damas
se quitaron, que es virtud
el andar muy ajustadas[15].

Estribillo
Albricias, zagales,
que destierran los guardainfantes.
Albricias, zagalas,
que ha venido uso nuevo de Francia.
Quítate, Gila,
verdugado[16] que ya no se estila.
[...]
Y ande la danza al uso de Francia.
Que la Reina fina amante,
como francesa gallarda,
tener un infante aguarda[17],
mas no tener guardainfante.
[...]

Hay muchos elementos que distancian estos versos de la solemnidad que puede encontrarse en otros dedicados al Rey: comienzan con un reproche, aunque ligero, a la Reina; se hace mucho hincapié en recordar su nacionalidad y se la asimila con las zagalas que aguardan junto al portal. En general, el tono que se utiliza se asemeja más a las coplillas y pasquines populares que a la poesía dedicada al entorno regio[18].

Poca huella dejó la primera esposa del Monarca en los villancicos. Más se encuentra de la supuesta paz con Francia que sí citan en Madrid en la Real Capilla y en el convento de la Merced.

Muy distinto fue el caso de la segunda mujer de Carlos II, Mariana de Neoburgo. La alemana fue elegida, destacando por encima de las otras candidatas, por la fertilidad demostrada en su familia: su madre había dado a luz veintitrés veces. Así pues, la vida de

14. *Autoridades* 1734: "Cierto artificio muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura y sobre él se ponían la basquiña."
15. Doble juego, porque se quitan el guardainfantes para caber más en el portal y entonces estarán "muy ajustadas" pero al mismo tiempo estarán menos ajustadas prescindiendo de ellos.
16. *Autoridades* 1739: "Vestiduras que las mujeres usaban debajo de las basquiñas, al modo que hoy los tontillos y era de su misma hechura. Covarrubias dice que se llamó así por ahuecarse con unos ribetes parecidos a los verdagos del árbol." Parece ser que, efectivamente, por influencia francesa las mujeres españolas –al igual que el resto de las europeas- desterraron el guardainfante. En España, en su lugar, se adoptó el tontillo: "Una especie de faldellín o guardapiés, que usan las mujeres con aros de ballena u de otra materia, puestos a trechos para que ahueque la demás ropa. Llamábase en los antiguo guardainfantes."
17. Evidencia que para la sociedad la única finalidad de las reinas era proporcionar un heredero a la corona, y más en el entorno de Carlos II cuyo gobierno temía que el Rey pudiera morir en cualquier momento antes de haber engendrado un hijo.
18. Famosa es la cuarteta repetida sin cesar en la época y dedicada a la supuesta incapacidad reproductora de María Luisa: "Parid, bella flor de lis / en aflicción tan extraña. / Si parís, parís a España. / Si no parís, a París". (Contreras, 2003: 231).

Mariana como reina de España estuvo marcada por la necesidad cada vez más imperante de proporcionar a la Corona un heredero.

Sin embargo, desde su boda por poderes el 28 de agosto de 1689[19] –apenas unos meses después de haber fallecido María Luisa-, la situación de Mariana proporcionó tema a los villancicos y nos ha dejado constancia de un curioso fenómeno que ya hemos apuntado: la mención a sucesos que estaban previstos pero que finalmente no se llevaron a cabo, a causa de la anticipación con la que se tenían que escribir los villancicos respecto del momento en el que iban a ser ejecutados. En el texto cantado en el convento de San Francisco para la festividad de su patrón en 1689 encontramos el recurso de la "gaceta de ciego", que solía servir en los villancicos para introducir los sucesos más candentes del panorama del mismo modo que lo hacían los invidentes en la realidad. Pues bien, en el villancico II se cantan "novedades frescas, / el viaje del Rey y la Reina". Y poco después se añade:

> 1. Por instantes de la Reina
> se espera el feliz aviso
> mas para nuestros deseos
> se hacen los instantes siglos.
> 2. Crédito es de Francisco
> que al puerto llegue,
> pues de su cordón todo
> está pendiente,
> y nuestra Reina
> si en su cordón se fía
> será muy cuerda[20].

Con "feliz aviso" se está refiriendo al arribo de la Reina al puerto español de El Ferrol tras su travesía en barco desde Alemania. Efectivamente, Mariana había salido de viaje en cuanto se ofició la boda por poderes y había cruzado su país hasta llegar a Düsseldorf, donde debía tomar el barco que la llevaría a España. El Rey quiso ir a su encuentro y se fijó el 15 de octubre como fecha de salida de la capital. Sin embargo, por los problemas que planteó encontrar una ruta y un barco que no pusieran en peligro la seguridad de la Reina, ésta no comenzó su viaje por mar hasta el 13 de noviembre. Carlos, al ver que la salida se dilataba también debió retrasar su partida, ya que cuando el 30 de marzo de 1690 llegó por fin la noticia de que Mariana había llegado al puerto de El Ferrol, el Rey se encontraba rezando a la Virgen de Atocha (Baviera, 1938: 40-65).

De modo que el 15 de octubre de 1689, fecha de la interpretación de este villancico, ninguna de las previsiones sobre el viaje del Rey y la Reina, hechas unos meses antes y sobre las que el compositor habría trabajado, se habían cumplido. Lo que no sabemos es

19. *Letras que se cantaron el la fiesta que celebran a su gran patrón, San Francisco, los mercaderes de paños de esta corte [...] Con asistencia de la Capilla de la Encarnación el día quince y dieciséis desde [sic] mes de Octubre de 1689*. BNE: VE/128-62.

20. Juego de palabras entre el cordón con el que San Francisco ciñó su sayal y lo "cuerda" que debe estar la Reina para fiarse de él.

si realmente el villancico se cantó tal cual o se realizaron enmiendas para adaptarlo a las nuevas circunstancias.

Tan fuerte debía de ser el protocolo y la etiqueta de palacio que se creía con firmeza que las cosas iban a suceder el día anunciado. Hasta el punto de que en el mismo villancico encontramos toda una sección construida sobre las disertaciones que un personaje tipo, un asturiano, realiza "viendo que hoy se parte el Rey / a conducir a la Reina". Sabiendo ahora como acabaron los pronósticos de ese viaje resulta muy arriesgado que el compositor usara el adverbio "hoy" de una manera tan absolutamente rigurosa.

También en este villancico de asturiano encontramos una forma de referirnos a la Reina, digamos, poco ortodoxa, más propia de los pasquines que de esta literatura "oficialmente" religiosa, pero que, sin embargo, se disimula amparada en la figura del tipo:

> Esta garrida manceba
> que vieni a España marchandu,
> para dar a las Asturias
> un principitu en regandu.
> [...]
> Que desembarque en buena hora
> ora todus deseamus,
> pero si dempués se embarca[21],
> será el pracer otru tantu.

El mismo año en las Descalzas[22] encontramos otra cita a la Reina también insertada en un marco poco solemne: las novedades de las que dan fe dos "simples zagalas":

> [...]1. Dijo que la Reina
> (sin ser mermurar)
> para parir viene
> por su Majestá. [...]
> 1. ¿Qué es la novedad?
> 2. C'allá por los Reyes[23]
> la Reina vendrá,
> y c'[h]asta que para,
> que no ha de parar. [...]

Estos versos dejan claro el papel que iba a jugar Mariana en la monarquía española: la antipatía o simpatía que los españoles sintieran por ella se vería cifrada en la capacidad de tener un hijo con Carlos II. Hay que hacer notar que estas citas sobre la nueva Reina

21. Podría ser un juego de palabras justificado por la jerigonza utilizada por el asturiano, tomando "embarcar" como "embargar" que en *Autoridades* 1732 dice que "esta voz y sus derivados parece vienen del nombre embarazo". Se justifica la referencia porque la composición vuelve a tomar el tema de la descendencia de los Reyes. Además, "estar para desembarcar" en *Autoridades* 1732 significa: "frase de que se usa cuando la mujer preñada está para parir o cercana al parto".
22. *Villancicos que se han de cantar en la noche de Navidad en la Real Capilla de las Señoras Descalzas, este año de M.DC.LXXXIX. Siendo maestro de capilla el licenciado D. Matias Juan Veana*. BNE: VE/ 83-47.
23. Probablemente se refiere a la fiesta de Reyes, el 6 de enero, nuevo vaticinio errado de cuándo arribaría la Reina a puerto español pues, como ya hemos visto, llegó a finales de marzo.

se dieron antes de que ésta llegara a España y sus súbditos pudieran conocerla en persona. No se han encontrado citas a ella en 1690, tras su boda con el Rey y su presentación oficial en la corte. Como pasó con María Luisa, los españoles acabaron por mostrar su animadversión por la Reina, a la que no perdonaron ni ser extranjera ni no quedarse embarazada.

Las falsas alarmas sobre el deseado estado de buena esperanza de Mariana se convirtieron en algo cotidiano. En 1693 volvió a saltar la noticia del embarazo, sin embargo, vemos como en el villancico del convento de San Francisco de octubre de este año se toma la noticia con cierta cautela.

Villancico VIII[24]

[...] hoy introduce en la fiesta
unas ciertas esperanzas
de unas dudosas sospechas.
La relación hace un ciego,
y según tiene las señas
debe de ser el amor
que en nuestras lealtades reina[25]. [...]
Ay, ¡si Francisco de Dios alcanzara
que en una cinta el cordón[26] se trocara!

Se advierte cierta sorna en esas "ciertas esperanzas" y "dudosas sospechas" que hacen pensar que los súbditos empezaban a estar de vuelta de los "frecuentes" embarazos de la Reina que siempre quedaban en nada (Calvo Poyato, 1991: 161-164).

Por su parte, Carlos sufrió en 1693 una fuerte enfermedad que, pese a lo frecuentes que debían resultar sus convalecencias, preocupó de forma especial a sus súbditos. Para celebrar su mejoría se llevó a cabo a finales de mayo una mojiganga de la que ha quedado constancia por la relación que se realizó de ella en la época[27]. Pues bien, el acontecimiento debió de ser notable, porque el villancico de Navidad cantado en la Real Capilla ese mismo año la escoge como tema de composición y la remeda adaptándola a las circunstancias:

Villancico VII[28]

Introducción
La mojiganga, en que el pueblo

24. *Letras que se han de cantar en la célebre fiesta de su gran patrón San Francisco de Asis, que le consagran sus devotos mercaderes de Paños, este año de 1693. Siendo mayordomos Alonso de Pereda y Juan Antonio Sobiñas. Asistiendo La Real Capilla de la Encarnación. El día diez y once de este mes de octubre*. BNE: R/34989 (29)

25. En el original "reina" aparece con mayúscula inicial, es un recurso típico del que hacen uso los villancicos para marcar los dobles sentidos de las palabras que utilizan.

26. Otro juego de palabras: de nuevo, referencia al cordón de Francisco que esta vez se trocará en cinta, haciendo alusión al posible estado de la Reina.

27. *Relación y Compendio de las reales Fiestas de máscara, Mojiganga y Toros, que en demostración de la alegría común por la salud recobrada del Rey Nuestro Señor (que Dios guarde) celebró la muy Noble Villa de Madrid, los días 18. 19. y 30 de Mayo, y primero de junio, en este presente año de 1693[...]* BNE: R/ 30596.

28. Fragmento de *Villancicos que se han de cantar en la Real capilla de su magestad la Noche de Navidad este año de M. DC. XCIII*. BNE: VE/ 88-82.

celebró con fiel amor
la salud, con cuya dicha
todo el mundo mejoró,
a dar las gracias al Niño
ha volado a Belén hoy
en virtud de una tramoya
de que Caudí[29] fue inventor.
[...]

Coplas
Los plateros con disfraces
de león buscan a Dios,
y fue propio, porque el Niño
es el panal de Sansón[30].
Que en Madrid estaban
alguno pensó,
viéndose tan cerca
de San Salvador[31].
Al Niño celebren
clarín y tambor.
Los cereros en sus trajes
de dotor fue el uno y dio
gran susto al Niño pensando
que era Herodes el dotor.
Bien viene este oficio,
decía un pastor,
pues la cera y Agnus[32]
juntos se ven hoy.
Al Niño celebren, etc.
Los mercaderes fingían
culebras[33] y fue dolor
para el Niño, porque a Eva
la culebra le acordó.
Viendo pobre al Niño
le ofrecen por don
fiarle libreas[34]

29. Pintor, escenográfo y arquitecto español del siglo XVII, diseñó el túmulo para las exequias de María Luisa de Orleans y también escenografía para obras de Calderón.
30. Referencia bíblica al panal de miel que Sansón encontró dentro de la boca del león, símbolo de la eucaristía. (Jueces, 14, 8)
31. La iglesia de San Salvador se ubicaba en la actual Plaza de la Villa. Durante el siglo XV y XVI fue el núcleo de una gran actividad municipal. En el XVII perdió un poco de protagonismo y los plateros financiaron parte de sus obras de reedificación a mediados del siglo XVII e instalaron en el altar mayor a su patrón San Eloy. (Vizcaíno, 1991-1992: 143-158).
32. Se llama Agnus Dei a los discos de cera con la figura impresa de un cordero y bendecidas en una ceremonia especial por el Santo Papa que se usan para proteger a quienes los posean de toda influencia maligna.
33. Efectivamente, entre el gremio de mercaderes hubo algunos que se disfrazaron de sierpe. *Relación y Compendio de las reales Fiestas de máscara, Mojiganga [...]* BNE: R/ 30596, p. 5v.
34. *Autoridades* 1734: "[...] vestido uniforme que sacan las cuadrillas de caballeros en los festejos públicos: como cañas, máscaras, etc."

como a Gran Señor.
Al Niño celebren, etc.
Una tropa en mil figuras
de confiteros entró,
y una zagala golosa
al verlos se relamió.
Llovió confitura
y al Niño alegró,
ver la rebatiña[35]
que hubo al turrón[36]. [...]

En 1696 ocurrió probablemente el suceso en la vida de Carlos II que más repercusión tuvo en los villancicos: una enfermedad que le puso a las puertas de la muerte y que también afectó a su esposa. Parece ser que por culpa de un pastel de anguilas en mal estado Mariana y parte de su séquito enfermaron (Baviera, 1938: 159). A los pocos días de recuperarse la Reina, el 9 de septiembre de 1696, enfermó el Rey. Viendo la gravedad del mal que atacaba al Monarca toda la corte se movilizó y recurriendo a todas las posibilidades milagrosas que se tenían alrededor:

Villancico III[37]
[...] 2. A la de Atocha traen a las Descalzas[38],
que de Francisco son vivas reliquias,
vienen los frailes,
y más frailes vienen,
porque decírselo quieren las misas.
3. Al labrador de Madrid milagroso,
al punto llevan a Santa María[39],
corren el peligro,

35. *Autoridades* 1726: "Lo mismo que arrebatiña: La acción de recoger arrebatada y presurosamente alguna cosa entre muchos que la pretenden agarrar. Como sucede cuando se arroja dinero, u otras cosas entre el pueblo, en que cada una procura cogerla atropellando a los otros y arrebatándoselas de las manos."
36. "Seguianse los confiteros con doce parejas lucidas vistosas, y adornadas, con puestas de diferentes animales; como son Tigueres [sic], Gatos, Leones, Osos [...] iban sembrando cantidad de confitura por entre el concurso de la gente, y hechando brides a las saludes de sus magestades". *Relación y Compendio de las reales Fiestas de máscara, Mojiganga [...]* BNE: R/ 30596, p. 4v.
37. Fragmento de *Letras de los villancicos que se han de cantar en la plausible fiesta que dedican a su Gran Patrón S. Francisco, en su convento desta corte, los mercaderes de sedas, este presente año de 1696, el día 13 y 14 de octubre. Siendo mayordomos Martín Ortega y Antonio López Martínez. Asistiendo la Capilla Real de su Majestad*. BNE: VE/ 128-64.
38. Sabemos que "el viernes 5 a la misma hora, con el mismo regio aparato se dispuso segunda general procesión, para llevar en ella, con el debido culto, a la soberana madre de Dios de Atocha, desde el Real Convento de las Señoras Descalzas Reales, hasta el colegio de Atocha [...]", p. 223 de *Noticia plausible, en que se anuncia el deseado, y feliz recobro de la importante salud del Rey nuestro señor (que Dios nos guarde) y se refieren las demostraciones de Alegria que se han executado en esta Corte, desde el dia primero deste presente mes de octubre de 1696. que se empezó a publicar tan feliz nueva, hasta el domingo 7. de dicho mes que con reverente culto se concluyó la piadosa funcion de restituir a sus templos las sacratisimas Imagenes de Maria Santisima de Atocha, y Soledad, y el santo cuerpo del Glorioso San Isidro de Madrid. D. D. L. A. D. B. Y. N.* BNE: R /37898 (43).
39. "El jueves siguiente 4 día del Seráfico Padre San Francisco, a las cuatro de la tarde, pasaron en precesión general el santo cuerpo del glorioso San Isidro, desde la antigua iglesia parroquial de Santa María la Real de

la plegaria vuela,
el pueblo clama, los rosarios gritan[40].
Vaya, etc.
2. En este tiempo el gran Carlos Segundo,
primer aliento en quien todos respiran,
enfermo yace
imitando a su esposa,
que son un alma partida en dos vidas.

Toledo, ese mismo año, también participa del regocijo de la recuperación del Monarca y pone en boca de pastores la narración de cómo la patrona de la ciudad, la Virgen del Sagrario, prestó a su Niño Jesús para sanar al Monarca[41].

Tanta debió de ser la movilización y la preocupación por la enfermedad que ocurrió algo insólito: se compusieron unos *Metros festivos con que la Real Capilla correspondió devota y agradecida a María Santísima de la Soledad, por el singular favor de la Salud de sus Magestades*[42], donde se deja constancia de cómo fue la procesión de dicha efigie: "Los gigantones[43] empiezan la danza, / junto a los niños que traen la doctrina, que unos a fuerza de vino se mueven, / y otros a vez de garulla[44] se brindan". Y con cierto lenguaje humorístico el compositor "se queja su buena ley / de que el tabardillo[45] osado / se fuese muy enojado / a los palacios del Rey", pidiéndole a la Virgen que para un futuro "vuestros auxilios clementes / envíen los accidentes / por mantas al hospital [...]". Estos versos jocosos se entrelazan con otras secciones más serias y solemnes dedicadas a las figuras del Rey y la Reina:

Del austriaco Toisón[46]
se aseguraron aquí:

---

la Almudena, a su Real Capilla, sita en la Parroquial de San Andrés desta corte [...]" en *Noticia plausible, en que se anuncia el deseado, y feliz recobro de la importante salud del Rey nuestro señor [...]*, p. 223r.

40. Fue tanto el despliegue milagroso que se intentó llevar a cabo para recuperar la salud de los Monarcas que dejó eco en los poemas del momento: *Pide la devoción, piadosamente fervorosa, se determine, por qual intercession alcançó entera salud nuestro Rey Carlos Segundo (que Dios guarde) si por Nuestra Señora de Atocha, por Nuestra Señora de loa Soledad, por San Isidro, o por San Diego de Alcalá?, en este soneto sin puntuación*, BNE: R/37898 (23).

41. Las *Letras de los villancicos que se han de cantar en los maitines del Nacimiento del Hijo de Dios en la Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas este año de 1696 [...]* hablan de este suceso sin dar referencias concretas: "En Toledo hay una Virgen / y esta Virgen tiene un Niño / que si hacer quiere un milagro / le hará que sea un prodigio". Pero confirma esta hipótesis el poema *A la milagrosa efigie del Niño de Nuestra Señora del Sagrario, aviendo concedido la deseada salud de nuestros Catolicos Monarcas en las enfermedades que padecieron ambas Reales Personas. Romance heroico. Le escrive Don Joseph Navarro Cespedes*. BNE: R/ 37898 (39) y el soneto "Al Niño Jesús, traído de Toledo", BNE: R/ 37898 (23).

42. BNE: R/ 34988 (50). La datación del villancico es nuestra, pues el pliego aparece sin fechar.

43. *Autoridades* 1734: "Se llaman unas figuras de gigantes fabricados, las manos y la cabeza de cartón, y lo demás del cuerpo de una armadura de madera, sobre la cual se le ponen los vestidos. Sirven principalmente para la celebridad del Corpus."

44. *Autoridades* 1734: "La gente baja cuando se junta".

45. *Autoridades* 1739: "Enfermedad peligrosa, que consiste en una fiebre maligna, que arroja al exterior unas manchas pequeñas como picaduras de pulga, y a veces granillos de diferentes colores: como morados, cetrinos, etc."

46. La Orden del Toisón de Oro es una orden civil y de caballería fundada en 1429. Quedó vinculada a la Casa de Austria y posteriormente a los Austrias españoles.

Carlos, diamante español,
Mariana, alemán rubí,
porque en sus Monarcas
consigan lucir
las glorias del Austria,
los triunfos del Rin.

El 1 de noviembre 1700 Carlos II fallece. En su testamento deja constancia de su deseo de que sea Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV, el que herede la corona española, a condición de que nunca pueda pertenecer a Francia. Sin embargo, hay muchos intereses en juego y durante los últimos meses de vida del Rey se han hecho tanto promesas como negocios oscuros a sus espaldas. De modo que tras su fallecimiento no llega la paz, y el futuro Felipe V debe entrar en guerra contra el otro pretendiente de la corona, el Archiduque Carlos de Austria, iniciándose así la Guerra de Sucesión Española que duró hasta 1714.

Madrid expresa en tono elegiaco y solemne la desaparición del último Austria. Toledo sin embargo, va más allá. Canta "ay, qué dolor, / que ya el mejor Rey a morir se inclinó", pero también evidencia el principal problema que ha dejado tras de sí:

Villancico III[47]
[...] En dos naturalezas
dos reinas conoció
que en lazo estrecho hizo
una su amante unión.
Pero no
de padre adquirió el nombre,
pues de hijo el renombre
es sólo su blasón[48]. [...]

Además, al final cambia el tono y celebra con una jácara la llegada del nuevo Rey, aunque tímidamente, sin atreverse a pronunciar del todo su nombre:

Villancico V
[...]1. Hay muy grandes novedades.
2. ¿Y qué tenemos con eso?
3. Nuevo Rey. 4. ¿Por Dios? 5. Por Cristo,
que es la verdad. 2. Yo lo creo.
4. ¿Su nombre? 3. Es Fe. Todos. Tenga, tenga,
y nuestra Fe celebremos.
3. Oigan, que aún no le he nombrado,
pues es Feli. Todos. Bueno, bueno,
pues ya Fe y felicidad
en sus principios tenemos.

47. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los maitines del Nacimiento del Hijo de Dios en la Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas. Este año de 1700. Siendo en ella Racionero y Maestro de Capilla Don Pedro de Ardanaz*. R/ 349828

48. Nuevo doble juego en el significado de sus palabras: alude oficialmente a que no tomó el renombre de su padre sino que fueron sus propias hazañas las que se lo otorgaron; al mismo tiempo, está evidenciando que pudo ser llamado hijo pero no padre, ante su falta de descendencia.

Cese, cese, pues serán
sus atributos inmensos. [...]

Una vez que hemos terminado el repaso por los principales sucesos de la monarquía y su relevancia en los villancicos podemos concluir que la Real Capilla frecuentaba por encima de las demás estos temas y que lo hacía con gravedad y rigor, elevándolos a categoría de religiosos, dado que la música en la Capilla Real tenía como finalidad sacralizar la figura del Monarca (Rodríguez, en prensa: 75). Una excepción sería el villancico "extraoficial" compuesto para la Virgen de la Soledad en 1696 en agradecimiento a la salud de los Reyes, que muestra un cariz mucho más chusco de lo habitual, pero que se justifica precisamente por su talante oficioso y lo festivo del tema a tratar. Por el contrario, los villancicos de Toledo rara vez se olvidan de añadir un tinte pícaro a los temas monárquicos; así también el resto de iglesias y conventos de Madrid estudiados, sobre todo el de San Francisco, que mostraba una especial predilección por los asuntos de la realidad del momento. Esta distinción entra dentro de lo esperable pues el resto de iglesias no tenían la obligación de sacralizar al Rey ni de actuar como estandarte de la monarquía, pudiendo ser menos dependientes en la visión que ofrecían de ella.

Para terminar cabe preguntarse el porqué de la adopción de la realidad y de sus más terrenales detalles como tema en los villancicos, siendo como eran por definición un género religioso. Desde luego no era su cometido oficial el dar fe de las noticias del momento, para eso estaba la Gaceta[49] o la literatura puntual que se daba para cada ocasión –novenas, poemas laudatorios, obras teatrales, mojigangas, etc.-. Sin embargo, había mucha distancia entre la teoría y la práctica. Según Swiadon (2006: 161), los villancicos ejercían en las iglesias el mismo papel que las piezas breves en los teatros: divertir por el cambio de estilo y tono. Eran, pues, quienes canalizaban la diversión durante las liturgias y por ello era difícil sujetarlos dentro de los límites más ortodoxos y acababan asimilándose a otros géneros de la esfera del entretenimiento como el teatro breve o las letrillas populares. De unos tomaban el tono chistoso y de otras las referencias a la realidad, lo que estaba en boca de todos. Ni que decir tiene que si el fin era atraer a la gente a las iglesias la fórmula era de una eficacia incuestionable.

Además, para un investigador del siglo XXI esta tendencia proporciona toda una serie de datos sobre la realidad del momento imposibles de conocer de otra manera, lo que convierte a los villancicos en un valioso instrumento de acercamiento a una época.

Bibliografía

Álvarez-Ossorio, Antonio (2001): "Ceremonial de la majestad y protesta aristocrática". *La Capilla Real en la corte de Carlos II" en La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna*, , ed. J. J. Carreras y B. J. García García. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, pp. 345-410.

49. *La Gaceta de Madrid* nació en 1661 y desde entonces fue informando de los diversos sucesos nacionales e internacionales que tenían relevancia para la vida de España. Vid. Gómez Aparicio (1967: 35-38).

Anónimo (circa 1693): *Relación y Compendio de las reales Fiestas de máscara, Mojiganga y Toros, que en demostración de la alegría común por la salud recobrada del Rey Nuestro Señor (que Dios guarde) celebró la muy Noble Villa de Madrid, los días 18. 19. y 30 de Mayo, y primero de junio, en este presente año de 1693*[...], [s.l.], [s.n.]. BNE: R/ 30596.

Baviera, Príncipe Adalberto de (1938): *Mariana de Neoburgo, Reina de España*, Madrid, Espasa-Calpe.

Calvo Poyato, José (1991): *Carlos II, el Hechizado y su corte*, Barcelona, Planeta.

Contreras, Jaime (2003): *Carlos II, el Hechizado, poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid, Temas de Hoy.

D. D. L. A. D. B. Y. N., (circa1696): *Noticia plausible, en que se anuncia el deseado, y feliz recobro de la importante salud del Rey nuestro señor (que Dios nos guarde) y se refieren las demostraciones de Alegria que se han executado en esta Corte, desde el dia primero deste presente mes de octubre de 1696. que se empezó a publicar tan feliz nueva, hasta el domingo 7. de dicho mes que con reverente culto se concluyó la piadosa funcion de restituir a sus templos las sacratisimas Imagenes de Maria Santisima de Atocha, y Soledad, y el santo cuerpo del Glorioso San Isidro de Madrid.* [s. l.], [s. n.]. BNE: R /37898 (43)

Delgado León, Feliciano (1973): *Villancicos sevillanos del siglo XVII*, Córdoba, Gráficas Utrera.

Gómez Aparicio, Pedro (1967): *Historia del periodismo español. [T.1], Desde la "Gaceta de Madrid" (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editora Nacional.

Robledo Estaire, L., T. Knighton, C. Bordas Ibáñez y J. J. Carreras (2000): *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, Fundación Caja Madrid - Editorial Alpuerto.

Rodríguez, Pablo L. (1996-1997): " 'Sólo Madrid es corte'. Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la catedral de Segovia", *Artigrama*, nº 12, pp. 237-256.

Rodríguez, Pablo L. (En prensa): *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II* (1665-1700), Kassel-Reichenberger.

Swiadon Martínez, Glenn (2006): "Los villancicos de negro y el teatro breve" en *La literatura popular impresa en España y en la América Colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, dir. por P. Cátedra, Salamanca, SEMYR.

Vizcaíno Villanueva, María A. (1991-1992): "La Iglesia de San Salvador en el antiguo Madrid", *Anales de historia del arte*, Nº 3, pp. 143-158.

Itinerarios líricos de Tasso a Lope: el discurso preliminar a las «*Rimas*»

Elena E. Marcello
Universidad de Castilla-La Mancha

La fortuna de Torquato Tasso en tierras españolas se asocia predominantemente a la *Gerusalemme Liberata*, remodelada posteriormente en la *Gerusalemme conquistata*, y a los *Discorsi* dedicados al género épico-heroico. Prescindiendo de las aportaciones críticas –abundantes y a menudo repetitivas– acerca de la obra maestra del poeta sorrentino, nos interesa detenernos en la faceta lírica de Tasso que, hace más de cincuenta años, Bertini (1957: 669) reivindicaba para una correcta apreciación del modelo poético difundido por el italiano. En esta línea, algunos estudiosos han ido señalando la imitación o la traducción[1] de algunos textos poéticos tassianos –mayoritariamente poesías amorosas y encomiásticas– en los escritores españoles: Mesa, Medrano, Torre, Góngora o Quevedo[2].

Lope de Vega no escapa tampoco al embrujo del verso tassiano y, de facto, abundan en sus obras expresiones de admiración hacia el poeta italiano. La indagación exhaustiva de las huellas de la faceta lírica del italiano en la poesía de Lope implica dilucidar en qué medida (cuantitativa y cualitativamente), en qué momento y por qué vía (circula-

1. Véanse también las fichas del Proyecto Boscán (en línea).
2. Por límites de espacio, cito solamente la bibliografía más reciente ligada a estos autores. En ella, se consideran las contribuciones críticas anteriores. Véanse Caravaggi (2007), Medrano (1988: 76 y *passim*), Arce (1973), Cirillo Sirri (2000). Entre los hipotextos más recurrentes destacan las poesías *Amore alma è del mondo, Amore è mente* (Quevedo), *Bella è la donna mia se del bel crine* (Torre), *Ben veggio avvinta ornata nave* (Góngora), *Cercate i fonti e le secrete vene* (Martín de la Plaza), *Colei che sovra ogni altra amo ed onoro* (Góngora), *Di sostener qual nuovo Atlante* (Medrano), *Era de l'età mia nel lieto aprile* (Medrano), *Fresche vedrai le piaghe mie* (Medrano), *Mentre madonna il lasso fianco posa* (J. B. De Mesa), *Pensier, che mentre di formarmi intenti* (Góngora), *Quando avran queste luci*, *Quando vedrò nel verno il crine sparso* (Medrano), *Quel labbro che le rose han colorito* (Góngora), *Re de gli altri superbo, altero fiume* (Góngora), *Sentiva io già di correr di morte il gelo* (Medrano), *Vedrò degli anni miei in mia vendetta ancora* (Medrano, Mesa, J. B. de Mesa, R. Carvajal y Robles, L. Martín de Plaza), *Vuol che l'ami costei* (Mesa).

ción manuscrita e impresa, florilegios, viajes a Italia, correspondencia humanista, ...) la lírica de Torquato Tasso arraiga en la corriente petrarquista española y alcanza, directa o indirectamente, a Lope. Obviamente, esta tarea tan abrumadora supera los límites de una comunicación, debido, en primera instancia, a la intricada tradición textual de las poesías de Tasso[3], quien intentó darle forma de cancionero tripartito, organizando en edad madura su inmensa producción en rimas amorosas, rimas encomiásticas y de ocasión y rimas sacras, pero logró solamente avalar un primer tomo (Tasso, 1993 y 2004), mientras se multiplicaban en las imprentas italianas ediciones no autorizadas. En segundo lugar, por la proliferación de colecciones de varios autores, que, a veces, no dejan vislumbrar la presencia de Tasso. Es el caso de las *Rime piacevoli di Cesare Caporali perugino* que, como advierte Casu (2001), desde su primera aparición en 1582 se reeditan frecuentemente con numerosas adiciones en las que cobran mayor protagonismo las poesías del poeta sorrentino.

A estas dificultades "textuales" se añade la constatación de que, en una primera indagación, el Tasso lírico queda difuminado con respecto a su envés épico[4]. Valgan los resultados presentados hace veinte años por Puigdomènech (1988), quien emprendió una primera pesquisa de la presencia de Tasso en España a través de ocho inventarios de bibliotecas y bienes desde finales del siglo XVI hasta principio del XVIII[5] llegando a unas sorprendentes conclusiones. Considerando que ya desde finales del XVI los literatos españoles consideran a Torquato Tasso como el máximo poeta contemporáneo y que su fama, acrecentada por el halo de poeta atormentado, no se ve menguada por la condena del Santo Oficio, asombra la escasa presencia de sus poesías en las bibliotecas de este período. Del recuento citado nos interesa señalar que solamente una vez –en la biblioteca de Barahona de Soto– se enumeran unas *Rimas* del Tasso que, según Puigdomènech (1988: 513), podrían identificarse con la edición de Vasalini *Rime e prose* impresa en Ferrara en 1589. Podemos ampliar los datos reseñados por la italianista catalana con los inventarios de Ruy Gómez de Silva (1626), del librero Alonso Pérez de Montalbán (1648), de Bernardino de Rebolledo (1676) y de A. M. Antonozzi (1662). El duque de Pastrana reúne una óptima colección de libros en italiano, adquiridos en buena medida durante su estancia en la vecina península, entre los que aparecen tanto la *Gerusalemme liberata* como la *Conquistata* (Dadson, 1987: 251, 256, 259); Rebolledo es un ávido lector de la cultura italiana –recomendaba entusiasta la lectura de "Dante, Petrarca, Ariosto, Tansilo/ el Taso, y los demás que le siguieron" (Casado Lobato, 1973: 237)– y poseía un ejemplar de los *Discorsi del poema eroico*, cuya *princeps* es de 1594; el arquitecto italiano A. M. Antonozzi, afincado en España e inmerso en el mundo teatral de siglo XVII, también ostentaba unas *Rimas del Torquato Tasso* (Sánchez del Peral y López, 2007: 269)[6]. Por otra parte, merece

3. Para los problemas textuales ligados a la edición de las rimas de Tasso, véanse Caretti (1973), Gavazzeni-Isella (1973) y las introducciones a Tasso (1993, 2004).

4. Véanse Arata (1992), Gariolo (2005) y Barnett (2005), donde el lector puede encontrar referencias a la bibliografía primaria sobre el tema.

5. Se trata de las bibliotecas de Luis Barahona de Soto, de Garcilaso el Inca (1616), del conde de Benavente (1633), de Paolo de Céspedes (1608), del protonotario de Aragón don Agustín de Villanueva, de Luis Román, de Velázquez (1660) y de Murillo (1709).

6. En cambio, no han confirmado la presencia de Tasso los inventarios de bienes de Pedro Simón Abril (Rojo Vega, 2002), Vélez de Guevara (Pérez Pastor, 1907: 499-515, en particular 510-511), Lope de Vega (Archivo Histórico de Protocolos, 2004) y Calderón de la Barca (Pérez Pastor, 1905: 410-429; King, 1988).

señalar que en la rica librería de A. Pérez de Montalbán (Cayuela, 2005), amigo y promotor editorial de Lope de Vega, se registran textos de Ariosto, Virgilio Malvezzi, Paolo Manuzio, Sannazzaro, pero ninguna obra claramente atribuible a Tasso.

Por consiguiente, como primer acercamiento a la influencia de Tasso lírico en Lope, partimos del sustrato teórico en que se funda la elaboración poética de ciertas temáticas cotidianas o triviales que el Fénix de los ingenios adopta en las *Rimas* de 1602. En el discurso dedicado a Juan de Arguijo con que se abre la *princeps* de las *Rimas*, Lope se acoge a la *auctoritas* de Tasso en los siguientes términos:

> Para escribir Virgilio de las avejas, hablando de Mecenas, dixo: *Admiranda tibi levium spectacula rerum*. Si V. merced ha passado mi Angélica, no viene mal esto mismo, y assí dize el Tasso en su *Poética* que se pueden tratar las cosas humildes con ornamento grande, que también responde a lo que en la *Arcadia* tengo escrito. (Lope de Vega, 1993-1994: I, 133).

La cita remite a los juveniles *Discorsi dell'arte poetica*, publicados por primera vez en 1587, y luego ampliados y reelaborados con el título de *Discorsi del poema eroico* (Nápoles, 1594); cuya única traducción contemporánea conocida es posterior a las *Rimas*, pues la realiza entre 1620 y 1630 Tomás Tamayo de Vargas y se conserva manuscrita con el título de *El arte poética sobre el poema heroico* (*cf.* Proyecto Boscán, en línea). En el tercer libro de esta puesta a punto teórica de su propia poesía, Tasso, asumiendo la canónica tripartición del estilo sublime, intermedio y humilde, defiende el primero para el poema heroico y especifica que se trata de una predominancia que no excluye la utilización de otros estilos, siempre y cuando éstos no lleguen a prevalecer, como hicieron Trissino con el estilo *dimesso* y Ariosto con el *mediocre*. Asimismo, amonesta:

> È da avvertire che sì come ogni virtude ha qualche vizio vicino a lei, che l'assomiglia, e che spesso virtude vien nominato, così ogni forma di stile ha prossimo il vizioso, nel quale spesso incorre chi bene non avvertisce. Ha il magnifico, il gonfio; il temperato, lo snervato o secco; l'umile, il vile o plebeo. Il magnifico, il temperato e l'umile de l'eroico non è il medesimo co 'l magnifico, temperato ed umile de gli altri poemi; anzi, sì come gli altri poemi sono di spezie differenti da questo, così, ancora gli stili sono di spezie differenti da gli altri. (Tasso, 1977: I, 47).

Por lo tanto, el estilo sublime puede llegar a enviciarse transformándose en el llamado estilo *gonfio*.

> La magnificenza dello stile nasce da le sopraddette cagioni; e da queste stesse, usate fuor di tempo o da altre simiglianti, nasce la gonfiezza, vizio sì prossimo alla magnificenza. La gonfiezza nasce da i concetti, se quelli di troppo gran lunga eccederanno il vero [...] Il gonfio è simile al glorioso, che de' beni che non ha si gloria e di quelli che ha usa fuor di proposito. Perché lo stile, magnifico in materie grandi, tratto a le picciole, non più magnifico, ma gonfio sarà detto. Né è vero che la virtù de l'eloquenza, così oratoria come poetica, consista in dire magnificamente le cose picciole; se bene magnificamente, Virgilio ci descrisse la repubblica de l'api, ché solo per ischerzo lo fece: ché ne le cose serie sempre si ricerca che le parole e la composizione di quelle rispondano a' concetti. (Tasso, 1977: I, 53-54).

Siguiendo las reflexiones de Pedraza Jiménez (Lope de Vega, 1993-1994: I, 76-79), la referencia lopiana a la teoría de Tasso –fíjense en la idéntica alusión a Virgilio y a la república de las abejas presente en los dos autores– parece fruto de una particular interpretación del texto italiano que, si subraya el acercamiento de lo pequeño (en temas y motivos) al estilo sublime, expresa en realidad la condena de un vicio de estilo. En el libro dedicado a la elocución de los posteriores *Discorsi del poema eroico*, el poeta italiano reformula la correspondencia estilo magnífico-temática humilde en los siguientes términos:

> Le cose adunque possono ancora accrescer la magnificenza, quantunque Giulio Cesare Scaligero [en los *Poetices libri septem*, 1561] porti contraria opinione, dicendo che non è necessario che nel carattere grande sian grandi le cose, e nel sottile sottili, ma che basta nel poeta l'usar parole scelte, sonore, depinte, e la composizione delle cose numerosa. Ma in queste parole doppiamente s'inganna: prima perché lascia a dietro i concetti e le sentenze, il quale è errore insopportabile; da poi, perché esclude le cose. Ma questo errore più facilmente può esser perdonato, perciò che le cose picciole possono esser trattate con grand'ornamento, come trattò Virgilio quelle de l'api, […] ne quai versi il poeta formandosi ne l'animo il concetto o d'una città o d'un esercito ch'abbia legge, costumi e studi, e popoli e duci magnanimi, agevolmente usò parole gravi e ornate. (Tasso, 1977: I, 308-309).

Llegados a este punto, se hace necesario recordar cómo evoluciona el ideario poético de Tasso[7]. Su teoría literaria se nutre, como demostró Raimondi (1980), de la lectura del *De elocutione* de Demetrio Falereo según la edición comentada de Pier Vettori (1562) y del estudio de Hermógenes. Ambos textos proporcionan al poeta italiano, según Grosser (1992, 2004), la conexión entre los "estilos retóricos" y los "estilos de género" y su progresiva sistematización. Sin embargo, esta distinción nunca es neta y, además, sufre un interesante proceso evolutivo. En su definición del género épico –punto primordial de sus ideas poéticas– Tasso parte de una decidida exaltación del estilo magnífico[8] para el cual, con el transcurso del tiempo, va rescatando e incorporando componentes del estilo *ornato* y elegante (propio de la lírica); esta evolución del estilo (y de la lengua)[9] corre paralela con una intensificación ideológica y temática (*cf*. Grosser, 1992: 4-5). Partiendo del interés por un género (el épico) –interés que determina la sistematización de los demás géneros– Tasso establece una red de correspondencias de estilos perfectamente definida, pero que admite, desde sus principios, la posibilidad de cierta mezcla. En la etapa juvenil, la actitud del poeta hacia dicha categorización estilística parece menos flexible, mientras que más tarde, casi para compensar la intensificación del contenido,

7. A los *Discorsi* y la *Lezione*, que tratamos en el presente artículo, deben sumarse *La cavalletta overo de la poesia toscana*, publicado en 1587 en el volumen de *Gioie di rime e prose […] quinta e sesta parte* editado por Vasalini (la misma edición que anteriormente se postulaba para la biblioteca de Barahona de Soto), *La Molza overo de l'amore*, que vio la luz en 1586 y luego fue incluido en la misma edición de Vasalini citada arriba; y finalmente, *Il Ficino overo de l'arte* e *Il Minturno overo de la bellezza*, que se publicaron mucho después de la muerte del poeta en 1666.

8. Recuérdense los factores que proporcionan magnificencia a la poesía: la oración amplia y los "rompimento dei versi", ligados al uso del encabalgamiento, que proporciona lentitud ("tardità") y gravedad ("*gravitas*") al testo; las figuras retóricas como la amplificación, la hipérbole, la reticencia, la metáforas (mientras hay que evitar la oposición y la antítesis); el léxico peregrino, raro o ligado a la translación.

9. Recientemente estudiados por Vitale (2007).

cede a una mayor ductilidad. Este cambio de actitud (y de planteamiento teórico), que se percibe claramente en la composición y revisión de la *Gerusalemme*, se trae a colación aquí porque interesa, por reflejo, también al género lírico. La posible "contaminación" de estilos subyace también en la poesía lírica –que invierte los términos con respecto a la épica–, favoreciendo la creación de poesías amorosas que celebran temáticas cotidianas y triviales con un lenguaje y estilo elevados.

Como señaló Pedraza Jiménez (2008: 63), Tasso proporciona a Lope el fundamento teórico a la primera edición de las *Rimas* –los doscientos sonetos– y el amparo a las ideas expuestas en la precedente *Arcadia* (véase Porqueras Mayo, 1989: 56-58 y 200-204), obra a la que los detractores recriminaban la afectación (Lope de Vega, 1993-1994: 135). En el cierre de este discurso preliminar el poeta español acude nuevamente al magisterio tassiano citando esta vez *La lezione sopra un sonetto di monsignor della Casa* leída en la Academia de Ferrara –obra conocida quizás por mediación– y a las *auctoritates* de Demetrio Faléreo y Hermógenes.

> V. m. perdone las faltas y prolijidad deste discurso, en cuyo fin le ofrezco estos sonetos que se siguen, de cuyo estilo, en orden al que deuen tener, no disputo, pues está tan a la larga tratado de Torcato en la lección que hizo en la Academia de Ferrara sobre un soneto de monseñor de la Casa, sacado de la opinión de Falereo y Hermógenes que, aviendo este género de poema de ser de conceptos, que son imágenes de las cosas, tanto mejores serán cuanto ellas mejores fueren; y aviendo de ser las palabras imitaciones de los concetos, como Aristóteles dize, tanto más sonoras serán cuanto ellos fueren más sublimes. (Lope de Vega, 1993-1994: I, 153).

Esta lección juvenil constituye un ataque a los burdos imitadores del estilo dellacasiano que han pervertido el equilibrio entre concepto y forma transformado la poesía lírica en ininteligible y contiene en germen algunas de las reflexiones sobre la lírica que Tasso remodelará, e incluso modificará, para la versión final de los *Discorsi*. En consonancia con otros tratados contemporáneos, como el titulado *Del modo di comporre versi nella lingua italiana* de Girolamo Ruscelli, citado por Tasso con escaso aprecio y bastante conocido en España, como indicó Morros (1997a; 1997b), en este texto sobre el soneto dellacasiano "Questa vita mortal" se teorizan y ejemplifican algunas cuestiones fundamentales ligadas a la práctica poética. Tras repasar las distintas clasificaciones de los estilos –Demetrio Falereo reconoce cuatro (*magnifica*, *veemente*, *umile* y *florida* o *ornata*); Hermógenes, seis (*chiara*, *grande*, *bella*, *morata*, *vera* y *grave*); Cicerón, tres (*sublime*, *umile* y *temperata*)–, Tasso distingue el lenguaje y el estilo de quien pretende enseñar del que usa el poeta o el orador, quienes, estimulados por lo hermoso y lo maravilloso de las cosas, buscan ornamentar el estilo. Si el fin de la poesía reside en deleitar, es necesario que los conceptos sean diáfanos y sin oscuridad. Tasso contrasta la dificultad de lectura sobre bases preceptistas, pues si un concepto es ininteligible o demasiado dificultoso, su comprensión alejará del lector cualquier placer. Por ello, subraya que el poeta no se dirige solo a un público de doctos sino al pueblo; por consiguiente, los conceptos expresados deben ser "populares" (entiéndase "inteligibles"), como hace Della Casa en su soneto, pues utiliza conceptos "chiari, puri, facili, ma d'una chiarezza non plebea, d'una purità non umile, d'una facilità non ignobile". Esta afirmación, que no contrasta con el posterior análisis estilístico de lo mag-

nífico en poesía, parece ser el fundamento de la afirmación lopiana, de donde partimos, es decir, "que se pueden tratar las cosas humildes con ornamento grande".

> […] buon poeta non è colui che non diletta, né dilettar si può con quei concetti che recano seco difficoltà ed oscurità: perché necessario è che l'uomo affatichi la mente intorno a l'intelligenza di quelli; ed essendo la fatica contraria a la natura degli uomini ed al diletto, ove fatica si trovi, ivi per alcun modo non può diletto ritrovarsi. Parla il poeta non a i dotti solo, ma al popolo, come l'oratore; e però siano i suoi concetti popolari: popolari chiamo non quai il popolo usa ordinariamente, ma tali, che al popolo siano intelligibili: ed è l'effetto dell'eloquenza, come dice Marco Tullio, l'applauso della moltitudine. (http://www.bibliotecaitaliana.it; fecha consulta 06/07/2008).

Si pasamos de la esfera de las ideas a la práctica poética en ámbito lírico, merece la pena recordar, con palabras de Fedi (1997: 255-256), una constante de Tasso con respecto a la tradición contemporánea que confirma las formulaciones teóricas anteriores. A saber,

> l'indifferenza per l'indagine psicologica sul piano tematico (e al contrario un continuo appellarsi alla realtà inmediata e superficiale dei sensi, a un protratto compiacimento coloristico, a un atteggiamento di maliziosa galanteria erotica), e sul piano formale l'abilità nel maneggiare i luoghi comuni della tradizione petrarchesco-bembiana (la celebrazione femminile su tutti) anche in virtù di una capacità notevolissima di recuperare la tecnica dallacasiana dell'*enjambement* in funzione però di suavitas piuttosto che di *gravitas*.

Nuevamente se hace hincapié en la relación entre tema y forma que, para la vertiente lírica (y en contraste con la épica), apunta a una "frivolidad" del contenido unida a cierta "artificiosidad" formal identificada con el uso del encabalgamiento (ya presente en Della Casa). Precisamente, es éste el núcleo teórico que Lope defiende en el discurso preliminar –un *excursus* poético que desaparece en las sucesivas reediciones de las *Rimas*–, y pone en práctica en un consistente número de textos de las *Rimas* en los que confluyen conceptos cotidianos, mayoritariamente ligados a la casuística amorosa, y estilo sublime. Valgan como muestra de esta tendencia los sonetos que desarrollan el motivo de los ojos enfermos, que se corresponden con los números 59 y 88 de las *Rimas* (Lope de Vega, 1993-1994: I, 311, 379) y principian *Ojos, por quien llamé dichoso el día* y *Si estáis enfermos, dulces ojos claros*. Estos poemas presentan una afinidad temática con un tercer soneto, cuyo *incipit* reza *Enferma Clori de sus ojos bellos*, que pertenece, en cambio, a un conjunto de poemas dirigidos a una dama llamada Clori que se presentaron en la Academia del conde de Saldaña hacia 1611 y que, posteriormente, el poeta incluyó en la comedia *La fábula de Perseo* o *La bella Andromeda* (Lope de Vega, 1985: 89-89)[10]. Alabados por la crítica en más de una ocasión, estos textos han sido recien-

10. *Cf*. también Martínez Comeche (1997: 45-46) que, tras anotar el nexo entre los poemas ("Forma parte de los sonetos dirigidos a una dama llamada Clori que Lope presentó en la Academia del conde de Saldaña, y que el autor envió al duque de Sessa en carta fechada el 30 de noviembre de 1611"), recuerda que el soneto que principia "Enferma Cloris de sus ojos estaba" se encuentra también en el manuscrito de la *BNE*, ms. 3.700, f. 74. (para más datos sobre estos textos, véase Lope de Vega, 1985: 3-4).

temente analizados por Torres (2000) dentro de un corpus más amplio[11], y merecen ser traídos a colación porque la ocasión y el contenido se desvían del más corriente cauce lírico amoroso. Asimismo, esta trivialidad o intrascendencia del concepto, según la terminología tassiana, se viste del ornamento retórico adecuado para que se distinga el discurso lírico del cotidiano. También en las *Rimas* de Tasso se encuentra una muestra bastante nutrida de versos –diez poemas[12]– dedicados especificadamente al citado motivo o a otras señales de enfermedad en la dama (amada o celebrada) y a la reacción que eso provoca en el poeta[13]. Partiendo de los canónicos recursos de la lírica amorosa (el incendio, la mirada de la dama, la *descriptio mulieris*, los efectos de amor, etc.), Tasso con cada texto varía el "ornamento" estilístico elaborando nuevas metáforas y con ello eleva retóricamente el asunto tratado: la exhortación a que el fuego de la enfermedad traspase al poeta y que, viceversa, la dama pueda percibir el incendio amoroso que provoca, los efectos de la tierra y los astros por el malestar de la dama, el juego lingüístico sobre los colores negro y rojo (nubes y sangre).

En conclusión, esta peculiar envoltura retórica de ocasiones cotidianas y triviales –aquí vimos solo un caso[14] – es recurrente en la poesía de Lope; en esta tendencia Tasso proporciona un aval teórico y práctico. Precisar coincidencias, afinidades y eventuales deudas es un largo trayecto que, por lo que a mi respecta, solo acaba de empezar.

Bibliografía

Arata, Stefano (1992): "*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580", *Criticón*, pp. 9-112.

Arce, Joaquín (1973): *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Planeta.

Archivo Histórico de Protocolos (ed.) (2004): *27 Documentos de Lope de Vega Carpio en el Archivo histórico de Protocolos de Madrid*, Madrid, Comunidad.

11. Según la estudiosa, estos poemas recorren caminos inusitados pues su belleza mana de un campo semántico negativo, el que se asocia a la enfermedad, la oscuridad y el color negro. En ellos se nota cómo en Lope "una nueva concepción de lo bello en los ojos surge así a través de semas que convencionalmente estarían marcados por el rechazo" (Torres, 2000: 252). En efecto, se percibe la variación poética entre las muestras lopianas estudiadas que parten del tópico amoroso de los ojos como vehículo a través del cual el amor afecta al poeta.

12. El primer soneto pertenece a la colección de poesías escritas para Laura Peperara y principia *I begli occhi ove prima Amor m'apparse* (Tasso, 1995: nº 173). Le sigue un conjunto de obras líricas (sonetos y madrigales) de las *Rime d'occasione e d'encomio* dedicados a la enfermedad de la duquesa de Ferrara: *Deh! qual pietade umana o qual celeste, La castità volar al ciel volea, Non è sì bello il rinverdir d'un faggio, Languidetta beltà vinceva Amore, Dinanzi al vostro languir parea sospesa* (Tasso, 1995: nº 993-997), que se completa con cuatro textos, también ocasionales, dedicados a la enfermedad de ojos que tuvo la duquesa de Urbino: *Giace l'alta Lucrezia, e 'nsieme Amore, Se 'l nobil corpo, ove 'n soavi tempre, I ministri di morte erano intenti, Roche son già le cetre e muti i cigni* (Tasso, 1995: nº 1043-1046).

13. Cabe señalar, además, que estos textos suelen a menudo imprimirse conjuntamente en las varias partes de *Rimas* de Tasso y que en algunos impresos del XVII, como es el caso (aunque fuera de los límites cronológicos estudiados) del florilegio *Rime del Sig. Torquato Tasso divise in Amorose Imenei Lugubri Boscherezze Heroiche Sacre Maritime Morali e Varie*, publicado en Venecia por Evangelista Deuchino en 1620-1621, dentro de una eventual partición genérica, las líricas se distribuyen por temas: la palidez de la dama, el rubor, la mejilla besada, la picadura de la abeja, el espejo, el amor constante, el pensamiento importuno, el disfraz y la máscaras, los celos, ...

14. Pero podría recordarse también la elaboración poética del motivo del espejo presente tanto en Lope (1993-1994: I, 499) como en Tasso (1995: nº 43, 44, 169, 1004, 422, 562).

Barnett, Timothy (2005): "Lope and Tasso: The presence of Torquato Tasso in three of Lope de Vegas's mithological Plays", *Bulletin of the Comediantes*, Chapell Hill, LVII, nº 2, pp. 283-294.
Bertini, Giovanni Maria (1957): *"Torquato Tasso e il rinascimento spagnolo"*, Milano, Marzorati, pp. 607-671.
Caravaggi, Giovanni (2007): "Cristóbal de Mesa", *Voz y letra. Revista de literatura*, XVIII, vol. 1, pp. 67-77.
Caretti, Lanfranco (1973): *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
Casado Lobato, María Concepción (1973): "La biblioteca de un escritor del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo", *Revista de filología española*, 56, 3/4, pp. 229-328.
Casu, Agostino (2001): "Sonetti 'fratelli'. Caro, Venier, Tasso", *Italique*, nº 3, pp. 45-87.
Cayuela, Anne (2005): *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur.
Cirillo Sirri, Teresa (2000): "Appunti sul tassismo iberico: dal 'Siglo de Oro' al periodo romántico", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, Nápoles, XLII, nº 2, pp. 623-51.
Dadson, Trevor J. (1987): "Inventario de los cuadros y libros de Ruy Gómez de Silva, III Duque de Pastrana", *Revista de filología española*, 67, 3/4, pp. 245-268.
Fedi, Roberto (1997): "Torquato Tasso", en *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, *V La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, pp. 225-324.
Gariolo, Joseph (2005): *Lope de Vega's "Jerusalén conquistada" and Torquato Tasso's "Gerusalemme liberata": face to face*, Kassel, Reichemberger.
Gavazzeni, Franco – Isella, Dante (1973): "Proposte per un'edizione delle 'rime amorose' del Tasso", *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 241-343.
Grosser, Hermann (1992): *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia.
Grosser, Hermann (2004): "I fondamenti teorici dell'evoluzione stilistica tassiana", en *La felicità del comporre. Il laboratorio stilistico tassiano*, Modena-Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali-Franco Cosimo Panini, pp. 3-15.
King, Williard F. (1988): "Inventario, tasación y almoneda de los bienes de don Pedro Calderón", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 36, nº 2, pp. 1079-1082.
Lope de Vega (1985): *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*, ed. Michael D. McGaha, Kassel, Reichenberger.
Lope de Vega (1993-1994): *Rimas*, edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, Fuenlabrada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, I-II.
Martínez Comeche, Juan Antonio (1997): *Fuentes documentales manuscritas de la poesía de Lope de Vega*, Madrid, J. A. Martínez Comeche.
Medrano, Francisco de (1988): *Poesía*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Cátedra.
Morros, Bienvenido (1997a): *Las polémicas literarias del siglo XVI: a propósito de Garcilaso y Herrera*, Barcelona, Quaderns Crema.

Morros, Bienvenido (1997b): "Temas y tipos de sonetos en *Algunas obras* de Fernando de Herrera", *Ínsula*, n. 610, pp. 9-14.
Pedraza Jiménez, Felipe B. (2008): "Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega, y sus circunstancias", *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 235-245; ahora en Pedraza Jiménez, *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Universidad, pp. 55-72.
Pérez Pastor, Cristóbal (1905): *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
Pérez Pastor, Cristóbal (1907): *Bibliografía madrileña. Parte tercera (1621 al 1625)*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
Porqueras Mayo, Alberto (1989): *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill.
Proyecto Boscán (en línea): *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)*. http://www.ub.edu/boscan [consulta 19/11/2008].
Puigdomènech, Helena (1988): "Le Tasse en Espagne. Quelques considérations sur sa fortune", *Revue de littérature comparée*, 62: 4, pp. 509-520.
Raimondi, Ezio (1980): "Poesia della retorica", en *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, pp. 25-70.
Rojo Vega, Anastasio (2002): "La biblioteca del maestro Pedro Simón Abril (1595)", en P. M. Cátedra y Mª L. Lopez-Vidriero (dirs.), P. Andrés Escapa (ed.), *El libro antiguo español, IV. De libros, librerías, imprentas y lectores*, Salamanca, Universidad, pp. 365-388.
Sánchez del Peral y López, Juan Ramón (2007): "Antonio María Antonozi, ingeniero de las comedias del Buen Retiro (1657-1662). Nuevos datos para la biografía de un inventor de 'maravillosas apariencias'", *Archivo español de arte*, LXXX, 319, pp. 261-273.
Tasso, Torquato (en línea): *La lezione sopra un sonetto di monsignor della Casa*, en http://bibliotecaitaliana.it (fecha consulta: 06/07/2008).
Tasso, Torquato (1977): *Scritti sull'arte poetica*, ed. Ettore Mazzali, Torino, Einaudi (Classici Ricciardi), I-II.
Tasso, Torquato (1993): *Rime d'amore Prima parte – Tomo I (secondo il ms. Chigiano LVIII 302)*, ed. Franco Gavazzeni e Vercingetorige Martignone, Alessandria, Edizioni dell'Orso (Edizione Nazionale IV, I, 1).
Tasso, Torquato (1995): *Le rime*, ed. Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, I-II.
Tasso, Torquato (2004): *Rime. Prima Parte – Tomo I. Rime d'Amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, edizione critica a cura di Franco Gavazzeni e Vergingetorige Martignone, Alessandria, Edizioni dell'Orso (Edizione nazionale delle Opere di Torquato Tasso, IV).
Torres, Milagros (2000): "Ojos (Poética de la luz y del color en ocho sonetos de Lope", en *"otro Lope no ha de haber" Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega* (10-13 febbraio 1999), ed. Maria Grazia Profeti, I, pp. 241-256.
Vitale, Maurizio (2007): *L'officina linguistica del Tasso epico. La "Gerusalemme Liberata"*, Milano, Led, I-II.

Sobre una obra áurea que no obtuvo licencia de impresión. Noticia y edición de los sonetos perdidos de Gálvez de Montalvo, del *Libro de la pasión*, hallados en el manuscrito corsiniano 970 de la Biblioteca de la Accademia Nazionale dei Lincei

Patricia Marín Cepeda
Universidad de Valladolid[1]

> «No es poco conservar la salud, con vida tan inquieta para el spíritu y para el cuerpo, quanto a lo que toca al cuerpo aquí no podemos quejarnos, que dormimos siempre debajo de tejado. Pero prometo a V. M. que, en el spíritu, no se padesce menos que por allá, siendo la residencia propria de la inconstancia esta corte que, cada día, viento que sopla la trueca y altera».

Así evocaba la corte pontificia el duque de Sessa, Antonio Fernández de Córdoba, a la sazón embajador extraordinario en Roma, en carta dirigida a Diego de Ibarra, un 21 de diciembre de 1592[2]. La inestabilidad y la mudanza de favores, la prudencia, la discreción, el disimulo y la lisonja, eran los vientos que corrían en todas las cortes europeas de este tiempo, destino inevitable de todos los pretendientes en busca de favor. Entre ellos, los poetas, que además seguían viendo en Italia una etapa importante para la formación literaria, y una oportunidad para emprender y desarrollar una carrera cortesana, bajo la protección de un noble al que servir y rendir homenaje. Si el duque de Sessa manifestaba

1. Este trabajo ha sido posible gracias a la beca FPU del Ministerio de Educación y Ciencia.
2. Copia de carta del Duque de Sessa a don Diego de Ibarra (Roma, 21 de diciembre de 1592), AGS, E, leg. 959, s. n.

así los desvelos del espíritu, los ingenios que dejaron la península, en pos de la estela cortesana de la política hispana en Italia, padecieron las penurias que luego dejaron reflejadas en sus textos. Sabemos, por ejemplo, gracias a una carta editada por Rodríguez Marín (1927: 69-71) en sus indagaciones en torno a *La Fílida*, que Luis Gálvez de Montalvo pasó a Italia en 1586 al servicio de Ascanio Colonna –recién nombrado cardenal a instancias de Felipe II[3]. Ya en Italia, la vida de la corte romana le mereció una arriesgada confesión epistolar a un amigo íntimo de Ascanio Colonna, un joven duque de Francavila de 23 años (cuarto hijo de los príncipes de Éboli y futuro virrey de Portugal), un 13 de julio de 1587:

> La vida de Roma es, señor, de harto trabajo, do no vasta la mucha merced que el cardenal me haze, para poderla sufrir. Está todo tan estragado y malo de suyo que, sin duda, ha de ser mal hombre el que se hallare bien. La mentira, la lisonja, la poca fe, el engaño, tan avezindados, que cada uno come con ellos y duerme y, ansí, quando recuerdan algunos, se hallan donde es imposible salir. No ay un real, y ay cien mil trapaças. Las cárzeles llenas de españoles. Los ytalianos parezen moços de mulas, toda la vida causándonos ynfamias. Las calles llenas de putanas casadas y por casar. Doze mil están en lista. Dolas al diablo, y apenas ay quien las mira a la cara. Trátase la sodomía con menos recato harto menos que comer un huevo en viernes, bravo caso aquí, donde se topa a cada paso un vicario de Cristo, y tantas, y tan grandes reliquias, que se puede llamar archivo del cielo. (…) Yo estoy occupado, fuera del servicio de mi amo, en traducir la *Hierusalem* del Taso, en coplas castellanas. Sale qual jamás salió traducción en el mundo. V. S. se aperciba a ampararme este libro, que se le pienso dirigir, y no tardar mucho en acavalle[4].

Se trata de una obra perdida, igual que las *Doce elegías de Cristo* presentadas por Gálvez de Montalvo en el memorial de petición de licencia de 1585, que no superó las tramitaciones en el Consejo Real[5]. Recordemos que López Maldonado había dedicado un soneto «al libro de la passion de Luys Galuez de Montaluo», al final de su *Cancionero* (1586, f. 188v.), que no era otro que las *Elegías de Cristo* mencionadas. Quizá las razones de este fracaso administrativo no habrían tenido que ver con el supuesto disfavor de

3. La recensión bibliográfica más completa sobre Gálvez se encuentra en Alonso Gamo (1987) y en Gálvez de Montalvo (2007).

4. Rodríguez Marín (1927: 69-71). No indica la signatura del documento estudiado.

5. Transcribimos a partir del documento original el memorial elevado por Gálvez al Consejo Real para solicitar la licencia y el privilegio necesarios para la impresión de las *Elegías*: «S. C. R. M. Luis Gálvez de Montalvo presenté un libro de las Doce *elegías de Xro*. en el Consejo Real, donde fue remitido a f. Gabriel Pinelo, el qual le aprovó con gran satisfación. Concedióseme licencia para le ymprimir, y V. Mag. reparó al firmar el privilegio, y mandó que el presidente consultase sobre ello con V. Mag. La cédula está en poder de Paredes, secretario del presidente. A mí me costó seys años de estudios este libro, y fue promesa que hize a Nra. Señora de la Varga, estando en la Guerra de Granada, con dos heridas de muerte. Soy dependiente de muchos leales criados de la casa de V. Mag., y los versos que aquí se an hecho a estas felizes bodas yo los hize. Soy criado de Ascanio Colonna, y paso con él a Ytalia, y es dirigido a él este libro. Suplico a V. R. Mag. sea servido de mandar traer la cédula y firmarla, que será merced, como de tan larga mano, porque en este despacho va la honra deste humilde basallo de V. M. [Firmado] Luis Gálvez de Montalvo. [Al dorso:] S. C. R. Mag. Gálvez de Montalvo supplica. A xxviii° de enero 1585. *Al secretario Juan Vázquez. Que se oye*». AGS, CC, memoriales, leg. 591, doc. 268. V. Rodríguez Marín (1927: 95-96).

Felipe II, motivado según Rodríguez Marín (1927) por los entresijos autobiográficos de *El pastor de Fílida*, ya que, según consta en la reedición madrileña de 1589, esta novela obtuvo la renovación de la licencia y privilegio de impresión, concedido al librero Francisco Enríquez[6]. A la luz de este consentimiento renovado, la razón por la cual no fueron aprobadas las *Elegías de Cristo* de Gálvez de Montalvo parece estar relacionada con problemas de otra índole, que quizá sean iluminados cuando sepamos más de aquellas obras que tampoco superaron los trámites administrativos para la publicación durante los reinados de Felipe II y de Felipe III[7]. Con todo, el estudio del cancionero corsiniano nos permitirá afirmar que sus poemas circularon manuscritos en el país italiano. Estas páginas tratan de recobrar una parte, al menos, de las doce composiciones perdidas de Luis Gálvez de Montalvo.

El estudio del cancionero 44-A-21 del fondo Corsini (nº 970), custodiado por la Biblioteca de la Accademia Nazionale dei Lincei, en Roma, proporciona noticias históricas y literarias sobre la convivencia de un grupo de poetas españoles que coincidieron en Roma, a finales del siglo XVI[8]. El cancionero permanece inédito como conjunto. Presenta una grafía clara, con medida 205mm. x 148mm., y consta de 271 folios numerados, más 1 folio de portada, y otro final de guarda, bajo el título: *Raccolta di varie poesie in lingua spagnuola*. La colección poética finaliza en el folio 195r, ya que después recoge una *Traduction de los libros de Ovidio de arte amandi*. El manuscrito carece de indicaciones sobre la identidad del copista y la fecha exacta de redacción. Alberga composiciones de corte italianizante y popular, en torno a dos temas que también conviven en otros cancioneros, lo religioso y lo erótico.

La grafía, uniforme y cuidada, es obra de una sola mano. El cancionero fue redactado en Italia, por un personaje cuya lengua materna es el italiano (por el tipo de errores lingüísticos que contiene). Para la cuestión de la cronología, hemos tenido en cuenta tres factores: la posibilidad de fechar con exactitud ciertos textos del cancionero, la datación de los hechos históricos aludidos en sus páginas, y la biografía de los poetas presentes. La composición más tardía del cancionero que puede fecharse con seguridad es posterior a 1612. En los folios 46r-46v, se halla el poema anónimo que comienza «Aquel sangriento paño descogiendo». Está formado por 24 versos, distribuidos en tres octavas. Las dos primeras octavas corresponden a un fragmento del final del acto segundo de la comedia de Lope de Vega, *El bastardo mudarra* (Parte XXIV, Zaragoza, Pedro Verges, 1641). Se conserva el manuscrito autógrafo de esta comedia basada en la leyenda de los infantes de Lara, que, en su final, hace constar la fecha de 27 de abril de 1612. Aparece también en la

6. Gálvez de Montalvo (2007: 200).
7. En palabras de Fernando Bouza (2008: 5), «gracias a los papeles del Consejo Real es posible conocer qué se imprimía, pero también qué no llegaba a hacerlo. Y esto no porque hubiera muchas obras a las que se denegase la licencia, sino porque, a lo que parece, sus autores no reunían el dinero necesario para costear su posterior edición».
8. Este cancionero ha sido empleado en diversas ediciones parciales de poemas. Véase la edición del texto que abre el cancionero, "La vida de los pícaros" de Liñán, realizada por Bonilla y San Martín (1902). Los trabajos de Caravaggi (1978, 1982) editan algunos poemas y son de sumo interés para trazar la historia del cancionero. Para el panorama histórico y literario, y para cuestiones bibliógraficas, véase también Caravaggi (1970, 1994, 1996), Labrador (2001: 472), así como la tesis doctoral sobre el cancionero, dirigida por Caravaggi, que permanece inédita, de María Casu (1997), *Il manoscritto corsini 970. Edizione critica, 1996-1997*.

lista de obras de Lope publicada en la sexta edición de *El peregrino en su patria* (1618). Además, sabemos que se representó en Madrid a principios de 1615 (aunque no se pueda asegurar que fuera su estreno), ya que en la carta nº 190 (*Epistolario*, t. III, p. 182), Lope pide al duque de Sesa el préstamo de armas para el actor que ha de representar el papel de Gonzalo Bustos, en el teatro del Príncipe[9]. Finalmente, el estudio cronológico realizado por Morley y Bruerton constata la coherencia de los moldes métricos empleados por Lope en esta comedia de 1612[10]. Por todo lo expuesto, consideramos probada la cronología de *El bastardo Mudarra*. Según estos datos, parece lógico pensar que la fecha para la copia del cancionero poético no pueda ser anterior a 1612. No obstante, esta fecha resulta llamativa, ya que buena parte de los textos se pueden fechar con toda seguridad tres décadas antes. Es el caso de tres de las cuatro composiciones de Pedro de Padilla, las cuales se hallan a su vez en su *Tesoro* (1580) y en el J*ardín espiritual* (1585). En concreto, los poemas «No fuera infierno en mí la dulce gloria» (ff. 37v-38v) y «Para que tan cruel ninfa hermosa» (ff. 54v-55r) corresponden a sendas composiciones publicadas en el *Tesoro* (ff. 376v-377v y 111v-112v). Por otro lado, el poema «De tierra soy y en tierra me resuelvo» (ff. 38v-40r) apareció en el *Jardín espiritual* (ff. 125r-1265). Por último, como veremos, entre las páginas del cancionero figura un poema anónimo que hemos identificado como obra de Luis Gálvez de Montalvo, y para cuya composición puede darse como fecha límite el 13 de julio de 1587, según la epístola que lo recoge y que fue publicada por Rodríguez Marín (1927: 69-71).

Respecto al estudio de las alusiones históricas internas, el soneto de Fernández Navarrete «al casamiento de doña Victoria Colonna» –hermana del cardenal homónimo–, data también de 1587, pues sabemos que su enlace matrimonial con Luis Enríquez de Cabrera tuvo lugar en esa fecha[11]. Una referencia a la preparación de la Armada Invencible, de 1588, subyace en el soneto «de Menandro a Lisardo» (ff. 88v-89r)[12]. *La carta de la corte de Roma* de Baltasar de Escobar (ff. 75r-80r), tan interesante para estudiar el panorama cortesano que vivieron los escritores de la Roma pontificia, presenta alusiones internas a la llegada de su señor –identificable con el conde Olivares–, a Roma como embajador hacia 1581. Los primeros versos de esta composición, «Corren señor abad los años nueve/ y la fortuna que nos trajo a Roma» (f. 75r), permiten fechar su escritura hacia 1590, entre otras alusiones posteriores que corroboran estas hipótesis.

Por otra parte, en la línea de los argumentos que sitúan buena parte de los poemas al filo de 1590, los poetas citados por el cancionero que estaban además en Italia, como Baltasar de Escobar y Pedro Fernández de Navarrete, desaparecen del horizonte pontificio en 1592. Escobar muere en esas fechas, y Fernández de Navarrete regresa a España en diciembre de ese año, nombrado canónigo de Santiago. Por último, cabe advertir que, al menos cuatro de los poetas antologados, como Pedro Laínez, el padre Tablares, el propio Escobar y Luis Barahona de Soto, mueren antes del cambio de siglo. Con todo, dada la seguridad con la que podemos fechar el poema más tardío, de 1612, y la abundancia de

9. *Apud* Vega (1975: 24).
10. Morley y Bruerton (1963: 90).
11. «Syendo en voz rabiosa destroncada / desta coluna la primer victoria», f. 86r.
12. «Yo me acuerdo, Lysardo, que solías / con dulce lyra del amor templada», f. 88v.

poemas fechables en la década de 1580, cabe pensar que el cancionero constituya una colección poética fraguada, sobre todo, en esos años tempranos.

Caravaggi (1982) advirtió de este interesante grupo de poetas españoles en Roma, así como de la desconocida faceta poética del estadista Fernández Navarrete. Para contextualizar su escritura, citaba una epístola extraída del volumen de *Rimas* de Cristóbal de Mesa, que había aparecido en 1611 dedicado al duque de Béjar, compartiendo mecenazgo literario con el *Quijote*, las *Flores* de Espinosa, y pocos años después, las *Soledades* gongorinas. Esta epístola resulta interesante por la cantidad de noticias que proporciona sobre la existencia de una «tertulia» de poetas españoles que coinciden en Roma al filo de 1590, y que gravitan en torno a poderosos cortesanos como los cardenales Ascanio Colonna y Escipión Gonzaga, y el conde Pomponio Torelli. El maestro literario y de ceremonias era Torquato Tasso[13]. Así nos lo confirmaba también Gálvez de Montalvo en la descripción de Roma que dirigió al duque de Francavila.

Si el poema de Mesa nos da los parámetros históricos fundamentales en que se desenvolvieron estas relaciones poéticas, ya corroboradas ampliamente por Caravaggi, el cancionero corsiniano esconde una de las huellas que habría dejado dicha comunidad de escritores bien relacionada con los próceres hispanoitalianos. El cancionero cuenta, en definitiva, con las composiciones de once poetas: Pedro Liñán, Gaitán, Lupercio Leonardo de Argensola, Pedro de Padilla –el poeta más popular de su tiempo–, Diego Navarrete, el padre Tablares, Baltasar de Escobar, Pedro Fernández de Navarrete, Melchor de la Serna, Luis de Soto y un misterioso L. G. –identificado por Caravaggi como Luis Gaytán. Figuran, además, un par de más que dudosas atribuciones a fray Luis de León, así como otros siete poetas no mencionados en el cancionero, a los que con diversa fortuna han sido atribuidos en otras ocasiones algunos de los poemas anónimos: Lope de Vega, Pedro Laínez, Francisco de Figueroa, Francisco de Aldana, Fernando de Acuña, el conde de Salinas (nuestro duque de Francavila en 1587) y Diego Ramírez Pagán. El cancionero alberga también, como suele ser habitual, poemas de los que no hemos logrado identificar versiones análogas en los catálogos consultados. Y por último, una nueva baza, cuya nominación al frente de algunos poemas como L. G., ya citado, parecía resuelta por Caravaggi, al identificarle con un tal Luis Gaitán, que tenía además el honor de ocupar uno de los primeros puestos en las páginas del cancionero, nominado como *Gaetán*[14]. Sin embargo, como veremos, debajo de L. G. está –y no se trata del por entonces joven y casi inédito Luis de Góngora– un poeta que en esas fechas se encuentra al servicio de Ascanio Colonna, el mismo que confesaba en tono amargo al duque de Francavila las penurias y sinsabores de la vida romana, Luis Gálvez de Montalvo. A pesar de ser un segundón de las letras hispanas, recordemos que como autor de *La Fílida* mereció ser salvado del brazo seglar del ama, por ser a juicio de Cervantes, revestido de cura, no un «pastor, sino muy discreto cortesano». La sentencia hacia el libro de su amigo es conocida: «Guárdese como joya preciosa» (Q, I, 6).

13. "Los años corren ya tres veces siete". Mesa (1611: 216v-219v). Para el comentario histórico y literario de este poema, véase Caravaggi (1982).
14. Se trata del poema satírico titulado *Carta general de amor de Gaetán*, cuyos primeros versos rezan: «Camilla porque se vea /en cuán diversos sabores (…)», ff. 16r-19v.

Creemos posible poder reconstruir una parte de las *Elegías de Cristo* o del *Libro de la pasión* de Luis Gálvez de Montalvo. Se trata de una serie de poemas inéditos que no hemos localizado en otros repertorios poéticos manuscritos. Algunos de ellos fueron atribuidos por Caravaggi a Fernández de Navarrete, debido a la confusión que suscitaba la vecindad textual de ambos poetas en las páginas del cancionero, así como el marbete «Soneto del mismo», repetido a continuación de poemas atribuidos a Fernández de Navarrete. Sin embargo, es posible demostrar que entre los poemas que siguen a los atribuidos a Navarrete, figura uno de Luis Gálvez de Montalvo. Se trata del soneto titulado *Soneto del mismo a los suspiros* (f. 94r), cuyos versos fueron el broche autógrafo a la carta de Gálvez dirigida al de Francavila, reproducida y estudiada por Rodríguez Marín (1927: 69-71)[15]. Gracias a la identificación de este soneto anónimo, pudimos sospechar la autoría de aquellos poemas atribuidos, páginas después, al poeta nominado con las inciales «L. G.». Asimismo, creemos probable que los poemas que rodean el citado soneto *A los suspiros* se deban también a la pluma de Gálvez.

A la luz de los datos expuestos, y atendiendo a la temática religiosa que presentan en concreto los poemas de «L. G.», tenemos la sospecha de estar ante sonetos pertenecientes al perdido *Libro de la pasión* o *Elegías de Cristo* de Gálvez de Montalvo. La temática religiosa en torno a la pasión de Cristo resulta la clave interpretativa de la serie de sonetos contiguos, el primero de ellos encabezado por las iniciales señaladas. Por ello, creemos oportuno pergeñar la historia de las *Elegías de Cristo* o del *Libro de la pasión*, elogiado por López Maldonado en su *Cancionero*, de 1586. En el folio 188v. de esta obra, figura el soneto «Al libro de la passion de Luys Gáluez de Montaluo», compuesto probablemente para formar parte de los preliminares de las *Elegías*. Gracias al memorial citado, sabemos que un año antes, un 28 de enero de 1585, Gálvez de Montalvo había solicitado a Felipe II, por segunda vez, la licencia necesaria para su impresión. La obra había sido encomendada para su aprobación a fray Gabriel Pinelo, quien habría despachado la obra con merecida gratitud. El manuscrito, remitido de nuevo al Consejo Real, dispuesto para la firma de la licencia y el privilegio, mediante cédula, encuentra un último obstáculo ante el ceño real. Además, en dicho memorial, Gálvez hace constar una detallada relación de los méritos que realzan su persona, en definitiva, de su carrera como escritor y soldado al servicio de nobles de la corte. El poeta aduce cinco méritos, para avalar su obra poética: los seis años de trabajo y de estudios que le llevó la composición; la promesa que hizo a la Virgen de la Varga «estando en la Guerra de Granada con dos heridas de muerte»; su servicio a criados de la casa del rey –es decir, de don Enrique de Mendoza y Aragón; los versos que compuso «a estas felices bodas», que alude al casamiento en Madrid de la infanta Catalina con el duque de Saboya; y, por último, su servicio como criado de Ascanio Colonna, con quien pasa «a Ytalia y es dirigido a él este libro». Llama la atención que no mencione *El pastor de Fílida*, publicado tres años antes en Madrid. Esto puede ser indicativo de una mala acogida en determinados círculos cortesanos que tal vez,

15. Por razones de espacio, remitimos al trabajo de Rodríguez Marín (1927: 69-71). El cotejo de este testimonio epistolar con la versión que ofrece el cancionero arroja tan solo dos variantes léxicas. En el séptimo verso, en la primera fuente, se lee *valor*, y en la carta autógrafa, *dolor*. En el verso duodécimo, donde el cancionero dice *yo*, lo elide la versión epistolar.

«después de descifrar vuestros primores, / y de llegar con vos casi a las manos» –en palabras prologales de don Lorenzo de Mendoza a la *Fílida*–, se resintieron de las veleidades amorosas del escritor.

Por todo lo expuesto, presentamos a continuación la transcripción paleográfica de los sonetos que casi con total seguridad formaron parte del *Libro de la pasión*[16]. Vuelvan, pues, a su autor, los versos que «expósitos al mundo en que perdidos, tan rotos anduvistes y trocados».

Soneto a la resurreccion de L. G.

Este es el infierno deseado
para infinita enmienda prometido
aquesta quel q' siendo el offendido
se dispuso a pagar como culpado
Este el hacedor enamorado
de su hechura y della escarnecido
aqueste el templo santo destruido
en solo un dia en tres rehedeficado
Este es el vencedor de nra. guerra
q' aprisionado el enemigo fuerte
ha despojado la infernal manida
Aqueste de quien cantan cielo y tierra
que si muriendo destruio la muerte
resusitando reparo la vida.
(ff. 99v-100r)

Soneto a la resurreccion

Dexo la carne sola fria y yerta
una alma libre vengadora altiva
quando le plugo q' la piedra biba
fuese hospedada de la piedra muerta
Su vivo raio el resplandor despierta
entre el de la teniebla esquiba
abre entra desata la cautiva
gente, dexando la prision disierta
Brama Demormogon Megera grita
por sus cavernas va Plutón huyendo
Sisifo en su peñasco se convierte
quien pudo ser q' hizo tal estruendo
solo el q' siendo muerto resucita
porq muriendo dio muerte a la muerte.
(ff. 101r-101v)

16. Otros problemas relacionados con la cuestión, así como su debida edición y estudio, se desarrollan con detalle en nuestra tesis doctoral en curso sobre «Corte y literatura en la España del siglo XVI. Estudio y edición del epistolario inédito del cardenal Ascanio Colonna con escritores españoles».

Del mismo a la resurreccion

Al tiempo que el artifice del cielo
se desnudo de la mortal corteza
vistio en su nombre manto de tristeza
el soberano avitador de Delo
Temio el abismo estremeciose el suelo
las piedras ablandaron su dureza
el mar dio sentimiento en su braveza
y el sacro templo en el rompido velo
Mas ya q' embuelto en traxe glorioso
de la pedra sellada sale agora
el mar se amansa el cielo se recrea
el sol muestra su rostro luminoso
el suelo canta el ynfierno llora
y el templo viste su meior librea
(ff. 101v-102r)

Del mismo a la resurreccion

Aquel divino amante q' pudiera
dar con un fiat general consuelo
aquel fuerte Sanson q' sin recelo
con su muerte mato la sierpe fiera
Aquel q' tienta en sangre lavandera
venero muriendo al vencendor del suelo
aquel glorioso capitan del cielo
que se cargo la iniquidad primera
Aquel q' en la batalla abrio camino
al cielo por la senda de su pecho
pagando el suio a la naturaleza
oy muestra su poder su ser divino
pues pone fin resucitando al hecho
a q' baxo de la sublime alteza
(ff. 101r-101v)

Bibliografía

Alonso Gamo, José María (1987): *Luis Gálvez de Montalvo: vida y obra de ese gran ignorado*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana".

Bouza, Fernando (2008): «El primer lector del *Quijote*», *ABCD. Las artes y las letras*, Semana del 19 al 25 de abril, pp. 4-7.

Caravaggi, Giovanni (1970): «Torquato Tasso e Cristóbal de Mesa», *Studi tassiani*, XX, Bergamo, pp. 47-85.

Caravaggi, Giovanni (1978): «Baltasar de Escobar. Mosaico storico-letterario», *Studi Ispanici*, Pisa, pp. 185-225.

Caravaggi, Giovanni (1982): «Pedro Fernández de Navarrete. Testi poetici inediti e rari», *Anales de Literatura Española*, 1, pp. 67-117.

Caravaggi, Giovanni (1994): «Scoperte e conquiste nelle dispute accademiche sul poema eroico», in T. Berchem - H. Laitenberger (coords.), *Lengua y literatura en la época de los descubrimientos*, Junta de Castilla y León, pp. 147-155.

Caravaggi, Giovanni (1996): «Modelli tassiani nell'epica ispanica del Secolo d'Oro», en *Tasso e l'Europa*, a cura di Daniele Rota (Documenta Taxiana, IV), Viareggio, Baroni, pp. 61-78.

Labrador Herraiz, José y Ralph A. Difranco, Lori A. Bernard (eds.), prólogo de José Lara Garrido (2001): *Poesías de fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Málaga, Analecta Malacitana (anejo nº 34).

Mesa, Cristóbal de (1611): *Rimas*, Madrid, Alonso Martín.

Gálvez de Montalvo, Luis (2007): *El pastor de Fílida*, Estudio y edición de Miguel Ángel Martínez San Juan, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton (1963): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

Rodríguez Marín, Francisco (1927): *La Fílida de Gálvez de Montalvo*, Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.

Vega, Lope de (1975): *Servir a señor discreto*, Frida Weber de Kurlat (ed.), Madrid, Castalia.

El ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard): índice topográfico[1]

Juan Montero
Universidad de Sevilla

El ms. Span 56 de la Houghton Library es ya un viejo conocido de los estudiosos de la poesía áurea. Está formado por una portada sin foliar más 243 folios numerados, que miden aproximadamente 210 x 155 mm. (Fichter 1960: 636). En la portada figura un medallón dibujado por el pintor Francisco Pacheco de los Ríos (1564-1644), en cuyo interior se lee: *Poesías varias. Año 1631* (reproducido en Vranich y Polišenský 1982: 164). Son varias las letras presentes en el códice, pero la de Pacheco (o la de su amanuense) es sin duda la predominante. Estamos, pues, ante un volumen –otro más– de los que el pintor y tratadista fue recopilando a lo largo de los años con materiales poéticos y eruditos que le interesaban en su doble e inseparable condición de aficionado a las letras y de artista y escritor (Bassegoda i Hugas 1990: 11-20)[2].

La primera noticia histórico-crítica del códice la ofrece Fernández de Navarrete (1819: 447), cuando dio a conocer el soneto de Cervantes a la muerte del *divino* Herrera (nº 118) copiándolo del ms., que era entonces propiedad de D. Fernando de la Serna y Santander, sobrino del gran bibliófilo D. Simón Santander (†1791; cf. Avalle-Arce 1973: 401, nº 19; y Montero Reguera 1995: 62, nº 33). Desde ese año no hay noticias del ms. hasta que en 1941 fue adquirido por la Harvard Collage Library al librero H. P. Kraus,

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D "El canon de la lírica áurea: constitución, transmisión e historiografía" (HUM2007-66123/FILO).

2. De hecho, varios poemas del ms. figuran en otras obras de Pacheco: el *Libro de retratos* recoge los núms. 84, 197 y 198; el *Arte de la Pintura*, los núms. 103,104, 134 y 135. Sobre la génesis de los núms. 197 y 198 por encargo de Pacheco, vid. Cacho Casal (2007: 64, n. 60).

poco antes instalado en Nueva York desde Viena (Laskier Martin 1985: 213-214)[3]. En 1942 quedó incorporado a la Houghton Library, creada ese mismo año con fondos de libros raros y manuscritos de Harvard. A partir de ese momento los estudiosos empiezan a tener conocimiento del volumen. Creemos que el primero que lo menciona es José M. Blecua (1957), en una nota destinada a identificar al verdadero autor del poema nº 98 valiéndose del encabezamiento que aquí presenta. Poco después, Fichter (1960) hizo la edición del poema nº 94, acompañada de una breve descripción del ms., y anunció un estudio de conjunto que nunca salió a la luz. El mismo Fichter (1968) publicó también el poema nº 123, defendiendo como verosímil la autoría de Lope de Vega para el mismo. Luego Blecua (1969-1971) colacionó tres poemas (núms. 10, 11 y 86) en su magna edición de Quevedo. Por su parte, Vranich (1975) sacó a luz un poema del maestro Francisco de Medina (nº 80) y luego tres de Alonso de Salinas (Vranich y Polišenský 1982: nº 3; Vranich 1987: núms. 2 y 4), hermano del conocido poeta Juan de Salinas. Laskier Martin (1985) aportó datos valiosos sobre la historia del ms., hizo una reproducción facsímil del soneto cervantino, volvió a editarlo y lo estudió como auténtico (vid. además Lara Garrido 1999: 115-127). Más recientemente, otro editor de Quevedo, ha vuelto a colacionar los poemas 10 y 11, al tiempo que ha dado una descripción de su contenido en 45 entradas (Rey 1992: 74-77). Finalmente, Cebrián (2002) ha editado tres poemas (núms. 84, 175 y 176) y un fragmento de otro (nº 179).

Según las atribuciones del cancionero, hay en él poemas, entre otros, de Teresa de Jesús, Cervantes, Góngora, Cristóbal de Mesa, Lope de Vega, B. Leonardo de Argensola, Pedro de Cárdenas y Angulo, Quevedo y Paravicino. Junto a ellos, el grueso del volumen lo conforma un nutrido plantel de autores sevillanos (pero no necesariamente de nacimiento) o vinculados con los círculos poéticos de Sevilla. Algunos de estos ya eran conocidos como poetas en la década de los 80 del siglo anterior, como testimonia Cervantes en el *Canto de Calíope*; la mayoría, sin embargo, se incorporaron al panorama literario después de 1580, y aun de 1600. La nómina es amplia: Juan Antonio y Melchor del Alcázar (padre e hijo respectivamente), el maestro Alfaro, Rodrigo Caro, Jerónimo Centeno de Chaves, Baltasar de Cepeda, don Nufio de Colindres, el ya citado Cueva, Baltasar de Escobar, Rodrigo Fernández de Ribera, Pedro Fernández de Salinas (hermano de los dos Salinas ya citados), Jerónimo González de Villanueva, Juan Infante de Olivares, Juan de Jáuregui, Lázaro Luis Iranzo o Liranzo, Francisco de Medina, Antonio Ortiz Melgarejo, el propio Pacheco, Miguel Páez de la Cadena, D. Francisco Ruiz de Castro y Portugal, Conde de Castro, Quijada y Riquelme, Alonso y Juan de Salinas, Constantino de Valera, Juan A. de Vera y Zúñiga[4].

3. Laskier Martin (1985: 214, n. 4) señala que el códice no figura en el *Catalogue des libres de la bibliothèque de feu don Simon de Santander* (Bruselas, 1792), elaborado por don Carlos Antonio de La Serna y Santander, otro sobrino de don Simón. Por otro lado, según se desprende de una etiqueta adosada en la guarda anterior del ms., la Universidad de Harvard hizo la adquisición con fondos del legado de la Sra. Mary P. C. Nash, esposa de "Bennett Hubbard Nash Instructor and Profesor of Italian and Spanish 1866-1894". El citado prof. falleció en 1906.

4. Las atribuciones del códice presentan, como suele ocurrir, diversos errores y omisiones. Por razones de espacio, dejaremos esta cuestión para un próximo trabajo.

Índice topográfico[5]

1. Un ombre oçioso pobre i mal contento. Beltraneja. 1r
2. Baltasar de Escobar en apartada. Cancion de Alonso de Salinas, a la muerte de Baltasar de Escobar. 18r
3. Principe, cuya gloria sobre umana. Cançion. 22r [*Precede en f. 21r una dedicatoria rotulada*: Panegirico. D. Alonso de Salinas. Al Ilustrissimo i Reverendissimo Principe, i Señor, el Cardenal de Dietrichstain ... Alomucii, Typis Georgij Handelij. Anno MDCV.
4. Sacára el marinero. Cançion del mesmo. 32r
5. Monsiur, que al Parlamento. Del Dotor Juan de Salinas al Locutorio de las Monjas. 33v
6. Alta compasion, embuelta en ira. 36r. [*Precede en f. 35r una portadilla*: De Alonso de Salinas Cancion a Venecia intitulada Lamento de Italia. Del Desengañado, a la Serenissima Republica de Venecia. Anno: MDCVI.
7. Yo quiero mi Fernando obedecerte. A Fernando de Soria Galvarro, De Bartolome Leonardo de Argensola Epistola. 47r
8. Don Juan, ya se me a puesto en el cervelo. del mismo A un caballero estudiante. 55r
9. Ô cuanto desengaño experimento. A un mostrador de pecho sin campanilla Soneto moral del Dotor Juan de Salinas. 62r
10. O corbas Almas, o facinorosos. Kerasbólos. Sermon Stoico a la desorden de los apetitos. 64r [*Precede en f. 63r una portadilla*: Κερασβόλοσ Sermon Stoico a la desorden de los apetitos. de Don Franco. de Quevedo i Villegas año 1625. [*Al final, f. 72r, una nota*: Por que se intitula este Sermon Κερασβόλοσ
11. No e de callar, por mas que con el dedo. Carta al Conde de Olivares en recomendacion de las costumbres antiguas de España, de don Franco. de Quevedo i Villegas... 73r [*Al final*: Fin del año 1625.
12. Dotor barbado i cruel. de don Luis de Gongora a un dotor. 78r [*Es el mismo que el nº 129*
13. Convocado à todo el mundo. a don Franco. de Quevedo en el viage de Caliz por noviembre del año 1625, cuando vino el ingles. 78r [*Es el mismo que el nº 130*
14. Yo soi hembra, con perdon. Egnimas [*sic*] de varios Autores. 1. 79r
15. El que de nuevas se alegra. 2. 79r
16. Tieneme con mil heridas. 3. 80r
17. Si va a dezir la verdad. 4. 81r.
18. Dos ermanos naturales. 5. 81v
19. Aquella planta que vido. 6. 82r
20. Ombres que gustos buscais. 7. 82v [*Al margen*: de Lope de Vega

5. Están en blanco los ff. 35v, 54v, 63v, 72v, 111 114v, 115, 122v, 123v, 157v, 158v, 171v, 176v, 180v, 181, 187v, 191v, 194v, 195, 200v, 205v, 239v, 240v, 243v. Por las razones de espacio ya aducidas, nos vemos obligados a abreviar algunos de los encabezamientos de los poemas.

21. Yo soi un fuerte soldado. 8. 83r
22. Soi de mil remiendos hecho. 9. 83v
23. Yo que gueco i engreido. 10. 83v
24. Yo soi cosa conocida. 11. 84r
25. Suelo a vezes disparar. 12. 84v
26. Fui mientras Dios fue servido. 13. 85r
27. Muerde al fuego, i el bocado. 14. 86r
28. Un arca sin llave soi. 15. 86r
29. En pago de buen servicio. 16. 86r.
30. Yo soi quien sera y quien fue. 17. 86v
31. Naci sin pies y sin manos. Enigmas D. S. 18. 87r
32. Ai un bello enxerto tal. De Pº Frz. De Salinas. 19. 87v
33. Aunque por fuerte destino. de Pº Frz. 20. 88r
34. Fui de gran fuerça dotado. de Pº Fernandez de Salinas. 21. 88v
35. Señores esta señora. Otra 22. 89r
36. Desde aquel infausto dia. otra 23. 89v
37. Dos hermanas y de un nombre. Las tres siguientes son del Conde de Castro 24. 90r
38. Tal soi que no se nacer. Otra 25. 90v
39. Es bien que mi nombre notes. Otra 26. 91r
40. Yo soi hembra de plazer. Otra de Pº Fernandez de Salinas. 27. 91r
41. Soy un pobre delinquente. Otra 28. 92r
42. Yo si no me acuerdo mal. Enigma del Dotor Salinas 29. 92v
43. Cuerpo umano me engendro. Enigma de D. Juan de Vera. 30. 94v
44. Naci en ancho campo raso. Otra del mismo. 31. 95r
45. Con sola una ala e nacido. Enigmas de Antº Ortiz Melgarejo.1 / 32. 95v
46. Sin dolores de preñada. 2 / 33. 95v
47. De carne naci aunque ya. 3 / 34. 96r
48. En siendo que fue vendido. 35. 96r
49. Cierta peregrina soy. 36. 96v
50. Primero que me formassen. 37. 98r
51. Este cielo o vulgo loco. 38 De Don Juan de Jauregui. 98v
52. Vn cierto alcahuete soy. 39. 99r
53. Si a compassion os provoca. 40. 100r
54. Cual es el tronco que lleva. 41. 101r
55. Cual es la Sierpe cruel. 42. 101r
56. En una infelice era. 43. 101v
57. Yo soi claro i no ai negar. 44. 102r
58. Aunque algun mi antecesor. 45. 102v
59. En una solene fiesta. 46. 103v
60. Con pico largo vivo en compañia. 47. 103v
61. Albania, si aborrecido. Quexose una Señora a don Juº de Xauregui … i don Juº salio a la defensa con estas tres Decimas. 104r

[*Tres notas exegéticas sobre el nº 62*. 105r

[*La primera estrofa del nº 62, con variantes*. 106r
62. Sangre real d'España derramada. Canto I. Tratasse la entrada de los Godos en España… 107r
63. Si vencer no pudieron el encanto. Fr. Cristoval de Mesa. 112r
64. Si como cisne por mi muerte canto. Respuesta. 112v
65. Si cuanto mas con mal concorde avena. de fr. Cristoval de Mesa. 113r
66. No ai yerua o flor tan fertil, tan amena. del mismo. 113v
67. No se me haze nuevo, ni me espanto. Respuesta. 114r
68. Es la rosa (ó Cardenio amigo) aquella. 116r
69. Antiguo labyrinto en fragil leño. Soneto de Don Pedro de Cardenas y Angulo à D. Antº de Paredes. 116r
70. No es de mortal despojo urna doliente. Soneto 4. Al tumulo de nra. Reyna doña Margarita de Austria. 116v
71. Ó tu de altos discursos eminente. Soneto 5. Al licdo. Pedro Diaz de Ribas en la defensa à las soledades, y Polifemo de D. Luis de Gongora. 117r
72. Son del curioso Calderon no agenas. Soneto 6. 117v
73. Niegas al hierro, niegas a lo grave. Soneto 7. Al licdo. Henrique Vaca de Alfaro en alabança de un tratado chirurgico, que compuso, defendiendo que las heridas de cabeça no se an de curar con taladro. 117v-118r
74. Los montes que en Arcadia el Erimanto. Fabula de Daphne y Apolo. De la qual (aunque el Poeta casi la acabò) no se pudieron hallar mas que estas estancias. 118v
75. Con que divino Genio el arte impeles? Soneto del M. Alfaro en alabança de Franco. Pacheco Por el lienzo del Juizio final que pinto. 122r
76. Huye Siringa del Pastor diverso. De Constantino de Valera veintenero de la iglesia en oposicion de los Sonetos de Juº de Arguijo. Soneto. 123r
77. Bien se Cruz que debo a vos. Decimas. 124r [*Al fina*: Del Mº Alfaro llevo por sentª 2º premio.
78. Partese mas no se va. 127r [*Mote para glosar*
79. Que no se va, i que se parte? Glosa. 127r
80. Alegrame en la noche mas sombria. del Mº Franco. de Medina. 127v
81. Mientras sobre los cielos, van del mundo. en las Exequias de Salamanca al Rei Filipo 2º. de Frai Miguel Cejudo Cancion. 128r
82. Murio el Cesar Filipo, rasgo el templo. Canciones de Ortensio Paravisino al mesmo intento. en Salamanca. 130r
83. Ya era tiempo, Señor, que el viejo Atlante. del mismo Autor al mismo intento. a Filipo 3º. 131v
84. El que al rebelde apostata detuvo. de Juan de la Cueva a la muerte del Rei Filipo Segundo. Soneto. 133
85. Cantemos a la gineta. de don Luis de Gongora a la caida de don gaspar de Aspeleta en la placa [*sic*] de Madrid 133r-133v
86. Con tres estilos alanos. de don Franco. de Quevedo. 136r
87. Al capon que quiere ser gallo. A los Açotes de Florian musico del Rei. 137v

88. A un clerigo ahorque, i glorieme dello. a Fariñas asistente de Sevilla Soneto. 139v
89. Divino Griego de tu obrar no admira. Al señor Dominico Pintor unico desta edad e insigne en todas ofrece este testimonio de gratitud un devoto suyo a quien Retrato, al mismo tiempo en que lo copiava / fr. O. F. P. 140r
90. Titiro el genio superior de Apeles. del mismo Frai Ortensio Feliz Paravicino Soneto 2º. 140r-140v
91. Ya muere el dia, aquel monte. Romance del mismo donde pinta el anochecer i amancer. 140v
92. Esta que admiras fabrica, esta prima. de Don Luis de Gongora en el certamen de toledo. epitafio al Arçobispo acabado el Sagrario. Soneto. 143v
93. Yo aquel que soleniza. Al libro de la eternidad del Rei Filipo 3º Satira. 144r
94. Quien fuera para pintar. Romance que hizo el Licenciado Baltasar de Cepeda, aviendose hallado en la boda de mi hija doña Juana Pacheco con Diego Velasquez … en 13 [*sic*] de Abril año 1618. 146r
95. Tan temerario es mi buelo. de Don Melchior del Alcaçar. Castellanas. 150r
96. De tierra vi el mar vistoso. el mesmo autor. 150v
97. Vences a Faeton en la osadia. del mismo don Melchior del Alcaçar a un Retrato Soneto. 151v
98. Ufano alegre, altivo, enamorado. Cancion de Don Josef de Saravia, Secretario del Duque de Medina Sidonia con nombre impuesto de Trevijano. 152r
99. A aquella escuela de Minerva, aquella. Al Museo del Sr. Dr. Franco. de Rioja. Ldo. Pedro de Espinosa. 155v
100. Genil que ves la sombra en tu corriente. De incierto autor Soneto. 156r
101. Como Artifice culto, cuando emplea. De don Geronimo de Villanueva a Franco. Pacheco Pintor. 156r
102. Lisonjero instrumento. Madrigal del Pe frai Benito Religioso del Carmen a un instrumento que tocava una Señora Monja. 157r
103. Buela, ô joven valiente, en la ventura. A Diego Velasquez pintor de nro. Catolico Rei Filipo 4º aviendo pintado su Retrato a Cavallo, le ofrecio su suegro Franco. Pacheco estando en Madrid este Soneto.158r
104. A tu semblante inclinan soberano. Elogio al Retrato del Rei nro. Señor a Cavallo que pintò Diego Velasquez pintor de su Magestad. Silva. De don Geronimo Gonçales de Villanueva. 159 r
105. No previene a el olvido. Al Retrato de Vicencio Carducho Pintor famosso, de Antonio Ortis Melgarejo Silva. 161v
106. Dizenme por una carta. Don Luis de Gongora a Lope de Vega. 163v
107. Dos lustros flutuando en llanto i ruego. Versos de Don Melchior del Alcaçar. Soneto 1. 164r
108. Pues ninguno [*es / hay*] tan sabio o tan valiente. Soneto 2. 164r
109. Con razon, gloria eccelsa de Velada. Soneto 3. 164v
110. La fiera voz del Austro que heria. Soneto 4. 165r
111. Sobre mi de tus juizios aparece. Soneto 5. 165v
112. Voz de aflicion i acento de gemido. Soneto 6. 165v

113. Apenas olvidava el dulce nido. Soneto 7. 166r
114. Buscad ojos la luz, qu'en sombra oscura. Soneto 8. 166v
115. A la opinion, no a la verdad sugeto. Soneto 9. 166v-167r
116. Si firme un duro escollo la brabeza. Soneto 10. 167r
117. El dia de lamento i de ira lleno. Estanças al cuadro del juizio [*de Pacheco*] que no se acabaron del mismo. 167v [*Al final*: no passò adelante.
118. El que subio por sendas nunca usadas. Miguel de Cervantes autor de don Quixote este soneto hize a la muerte de Fernando de Herrera, i para entender el primer cuarteto advierto que el celebrava en sus versos a una Señora debaxo deste nombre de Luz. creo que es de los buenos que e hecho en mi vida. Soneto. 169r
119. Los Elisios Cipreses donde suena. de Don Diego Felix Quixada, Epitafio a Fernando de Herrera. NON OBIJT SED ABIT. 169v
120. Ò Generosas Sienes laureadas. Al Retrato de Cristoval Mosquera de Figueroa. [*Al margen*: de don Gaspar de Guzman Barbera. 170r
121. Este que miras, i admiro en el mundo. A el Retrato de don Juan de Ribera Patriarca Arcobispo [sic] de Valençia. [*Al margen*: del mismo. 172 r
122. A un amago del pinzel. Al mudar semblante N. P. S. Ignacio, cuando le querian Retratar. 174r
123. Pedro, ni el alto me leuanta tanto. Soneto. De Lope de Vega Carpio a Pedro Rodriguez de Ardila estando en Granada y quejandose dho. Pedro Rodriguez que Lope de Vega no se dejaua ver sino con Caualleros. 176r

[*Desde 177r hasta 180r se copia una carta de Bartolome Leonardo de Argensola, a fray Jerónimo de San José (cuyo nombre no figura aquí), fechada en Madrid a 4 de noviembre de 1609. Incluye el soneto*:

124. Quando los Aires Parmeno diuides. 177r
125. Generoso mancebo. Al Cardenal de Guzman. D. Luis de Gongora. 182r
126. Menos solicitò veloz saeta. Sonetos de Don Luis de Gongora. 184r
127. En este ocidental en este, ô Licio. 184r
128. Aprended flores de mi. 184v
129. Dotor barbado , i cruel. De don Luis de Gongora a un Doctor. 185v [*Vid. nº 12*
130. Convocado a todo el mundo. A don Francisco de Quevedo en el viage de Caliz por nov^{e} del año 1625 quando vino el ingles. 185v [*Vid. nº 13*
131. Felipe cuarto que a España. A Sta. Teresa en la fiesta de Patrona, de don Franco. de Quevedo, del abito de Santiago. 186r [*Al final*: 1627
132. A la temeridad de la Fortuna. De don Nufio de Colindres a Franco. de Rioja. 188r
133. Sasso non è costei. A una ymagen de nuestra Señora de la Piedad de Piedra, de Michael Angelo, Madrigal, del Marino. cxlviii. 192r
134. No es piedra esta Señora. 192r [*Traducción del nº 133*
135. No es piedra aquesta figura. 192r [*Traducción del nº 133*
136. O con che grato ciglio. A una fuente de Roma que sustentan la copa della cuatro moços a quien llama el Marino en este madrigal il facchino fontana di Roma; mad. clxix. 192v

137. Con que ledo semblante. 192v. [*Traducción del nº 136*
138. Con que agradable Rostro i alegria. 193r [*Traducción del nº 136*
139. Spirti fù il [*sic*] colori. A una imagen de S. Sebastian pintura del ticiano. Madrigal del Marino clxix. 193r
140. Fueron ya los colores. 193r [*Traducción del nº 139*.
141. Si uiua è questa imago. Al mesmo sugeto. Madrigal del Marino. clxvii. 193v
142. Tan viva es esta ymagen. 193v [*Traducción del nº 141*
143. Quel Musico Thebano. A un Anfion de marmol Madrigal del Marino. clxv. 193v-194r
144. El Musico Tebano. 194r [*Traducción del nº 143. Al final*: de Geronimo Çenteno de chaues.
145. Suene mi Voz en doloroso Canto. Elegia De Juan de peña losa familiar del Santo offiº a la muerte de su Maestro Pablo de Cespedes, Raçionero de la Sta. yglesia de cordoua. 196r
146. Oy señor Capitan por la estafeta. 201r [*Precede en f. 200r una portadilla*: Tercetos. Del Bachiller Caçalegas al Capitan Don Vrsolo por las fiestas de san Andres Corsino del Carmen. Y considerando el dicho señor Bachiller Caçalegas que los Mecenas de ogaño no cumplen sus obligaciones se los dedica a si mismo, i haze bien pues le costaron su trabajo al componerlos, su dinero al imprimirlos.
147. Medeam vellet cum pingere… Ausonij epigramma in Medeae imaginem. 206r. [*Preceden unas iniciales que no hemos podido leer. Al margen*: de don Diego Felix quijada
148. Quando quiso Tinomacho el retrato. Traducion. 206r
149. Quis se pictorum simulauit... Aliud eiusdem in eamdem. 206v
150. Qual se fingio pintor, o tu que exedes Traducion. 206v
151. Pinxisti venerem, colis... Marcialis lib 5 epigramma 41. 207v
152. Con manos infieles. Cuio pensamiento despues de traducido lo dilato assi [*signo que no hemos podido descifrar*]. 207v [*Al final, rúbrica*: D. F.Q.
153. Qui giace l'Aretin, poeta Tosco. Bernia al Sepulcro del Aretino. 208r
154. Ô ciudad, que entre todas te levantas. De don Diego Felix Quixada. Sevilla Antigua i Moderna. 208r
155. Plasmò de roxo polvo una figura. De Juan Antonio del Alcaçar Sonetos. a la Redemcion de Cristo. 210v
156. Dios de Amor, assi amavais la frequencia. A la lançada de Cristo. 210v
157. Quien si no vos, venciendo la osadia. A Joseph de Arimathia. 211r
158. Este nuevo Sepulcro glorioso. al Sepulcro Santo. 211v
159. Si veo que con blando argento vivo. A nra. Señora en la Circunsicion. 211v-212r
160. Virgen, ô quien buscando, no al perdido. A la Virgen buscando a su hijo. 212r
161. Que oculta salga a luz la manifiesta. Al nacimiento de Cristo. 212v
162. A la luz amorosa del brillante. a la venida de los tres Reyes, 213r
163. Aunque tarde venero los pinzeles. Al eccelente ingenio de Francisco Pacheco Pintor i Poeta insigne, Silva. 213r-213v

164. Montani salvete lares, vacuumque cubile. Epigrama al Dotor Arias Montano, del Ldo. Roº Caro. 215r
165. Que importa, ô Tiempo tirano. Medida de el Tiempo en los Reloges, de Rº Fernadez de Ribera. Decimas. 215r
166. Vivo sin vivir en mi. Versos que hizo Santa Teresa de Jesus. 217v
167. Vame arrastrando mi contraria suerte. Sonetos de Baltasar de Escobar, a varios intentos. 218v
168. La gloria levantando en alto buelo. Del mismo al Rei Prudente Filipo Segundo. 219r
169. Inclito Rei de España tus vitorias. Al gran Capitan. 219v [*Al final, en el margen*: estos dos no los tengo por de Baltasar de escobar.
170. Que pena, que tristeza, que gran llanto? Baltasar de Escobar a la muerte del Mº Carrança. 221r
171. Quien yaze dentro de esta Sepultura? Del mismo a la Sepultura. 221r
172. Del oro sutilissimo precioso. De Liranço al mesmo intento. Soneto. 221v
173. Vandalio si la palma de amadores. Soneto a la muerte de Setina. 222r
174. La sangre de Leon esclarecida. Al muerte [*sic*] de Don Luis Ponce de Leon. 222v
175. El grande Cueva (onor de la alta fuente. De Juº Antonio del Alcaçar a Juº de la Cueva. 222v
176. Salga ya el monstruo de diversas bocas Constantino de Valera a Juan de la Cueva. 223r
177. Qui ex auro fingit sacros... De Don Miguel Paez de la Cadena traducion de Marcial. 223v
178. No aplaca la oblacion, la llama ofende. 223v [*Traducción del nº 177*
179. Mueve espiritu sacro de Cyrrheo. A la muerte de Doña Barbara de la Cueva. Elegia. 224r [*Papel impreso de cuatro hojas; vid. Cebrián (2002)*.

[*Una nota de remisión firmada por*: D. Juº Infante de oliuares, *dirigida a*: Sr. Franco. Pacheco, mi amigo. 228r

180. No as visto la segur en el villano. Annagrama. 228 v. [*La primera letra de los versos forma la frase*: Ni as de ser menos.

[*Una carta que empieza*: Sauado 18 se hizieron las onrras a mi Sra. la marquesa de tarifa... *Al final*: A Don ferdº de Riuª comendador de Guelamo en el orden de S. tiago, inuie esta carta i hymno a madrid por la muerte de su Abuela … 229r-229v

181. A aquel oriente claro. 230r
182. No deues a los pinçeles. A un Retrato que hazia un Pintor delante de mi. 230v
183. Oi conoces Fernando. A una impensada mudança del siglo, heroica accion de Don ferdº de casaus cauº moço con desempeño de su vida que yâ oi es descalso profeso de la recoleçion serafica. 231r
184. Esta, que troncas yâ mano villana. A la Muerte de una D. en medio de sus años Cuyo dolor penetro hasta el alma a quantos la vimos assi. 232r.
185. Esta, que si Atalaya a Iberia admira. A la torre de la iglesia mayor de Seuilla. 233 r. [*Al margen*: Año 1630.

186. Este es el Betis, i esta su corriente. Al Rio de Seu[a], qdo. entro en el Phe 4 nro. s. n. 233v
187. Discreto el hombre, que por ser discreto. Al Silençio. 234v
188. Vna abejuela ofiçiosa. A una abeja, que se puso en la boca de una dama dormida. 235r
189. Purpurea, i fresca rosa. A una hermosura que se malogro en breue. 235r
190. Este pimpollo tierno, a quien el Hado. A la mu*er*te de un hijo que se me murio por el año 1628.235v
191. A los silençios dauan. A la mu*er*te de una dama de un amigo... 236r
192. Quien viuio con Varrabas. A la mu*er*te de çierta Sra. Muger de D. Ferd[o]. de Med[a] que llamaron barrabas. Epitaphio. 236v
193. A España fue maldiçion. Llego de m*adri*d a medina de rioseco y tierra de campo el alcalde Vlas bellon q. lo es de casa i corte a sacar trigo, por jullio el año 1630 ... estaua yo en aquella saçon alli y dije assi, con alusion del n*ombr*e. 236v
194. Que confiada que va. A una academia, que fue asunto pintar una dama en vte. coplas, i dezir mal de un poeta, que habla nra. lengua en griego, i quando se vaja de los corchos en latin, i es de m*adri*d, i alli le escreui el año 1630. 237r. [*Al final*: Las vulgaridades de este R*omance*…
195. Aspid entre flores. Apasioneme de unos ojos trauiesos, i hize … esta endechuela ... 238v-239r

[240r: *Escrito dirigido a Pacheco por:* Usque ad aras amicus. D. Ju[o] Infante de oliuares*, elogiándolo y enviándole unos versos. La fecha es*: i sept[e] de 1631 años.

196. Admirese la Fama. A la Muerte del P. Fernando de Mata, Benerable Varon perfecto i Apostolico Saçerdote insigne. Por el Afecto De Don Juan Infante de Oliuares Patrono de S. Claudio de Zamora su Hijo, i de Seuilla. 241r
197. A vn serafico inçendio se leuanta. Por la Muerte del insigne P. fr. Ju[o] de la *Cruz* de la Serafica orden de N.P.S.F. Hijo de Seuilla, i ornamento suyo. 242r
198. Tu, que del lauro, i siempre verde grama. Al P. M. F. Luis de Granada del Orden de Predicadores. Epygrama. 243r

Bibliografía

Avalle-Arce, J.-B. (1973): "Atribuciones y supercherías", en *Suma cervantina*, eds. J.-B. Avalle-Arce y E. C. Riley, Londres, Tamesis, 399-408.

Bassegoda i Hugas, B, ed. (1990): Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra.

Blecua, J. M. (1957): "El autor de la canción *Ufano, alegre, altivo, enamorado*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, pp. 64-65.

Blecua, J. M., ed. (1969-1971): Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia.

Cacho Casal, M. (2007): "*La memoria en el pincel, la fama en la pluma*: fuentes literarias en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco", *Bulletin Hispanique*, 109, pp. 47-65.

Cebrián, J. (2002): "Juan de la Cueva en el cancionero Ms. Span 56 de la Houghton Library", en *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, eds. E. Ballón Aguirre y Ó. Rivera Rodas, México, UNAM, pp. 137–50.

Fernández de Navarrete, M. (1819): *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Imprenta Real.
Fichter, W. L. (1960): "Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez", en *Varia Velazqueña*, Madrid, I, pp. 636-639.
Fichter, W. L. (1968): "An Inedited Sonnet Attributed to Lope de Vega" en *Homage to John M(cMurry) Hill*, Bloomington, Indiana University, pp. 79-84.
Lara Garrido, J. (1999): "Sonetos epicédicos en homenaje del *divino* Herrera. El rastro tenue de una fama póstuma", en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 111-148.
Laskier Martin, A. (1985): "El soneto a la muerte de Fernando de Herrera: texto y contexto", *Anales Cervantinos*, XXIII, pp. 213–222.
Montero Reguera, J. (1995): "La obra literaria de Miguel de Cervantes (Ensayo de un catálogo)", en AA. VV., *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 43-74.
Rey, Alfonso, ed. (1992): Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)* Madrid-Londres, Támesis.
Vranich, S. B. (1974-1975): "Un poema inédito del Maestro Francisco de Medina", *Revista de Filología Española*, LVII, pp. 285-87.
Vranich, S. B. (1988): "Dos poesías del poeta sevillano Alonso de Salinas (1560–1615)", *Dicenda*, 7, pp. 495–504.
Vranich, S. B. y Polišenský, J. (1982): "Un sevillano en Moravia: El poeta Alonso de Salinas (1560-1614)", *Ibero-Americana Pragensia*, 1982, pp. 161-184.

Antonio de las Infantas y Mendoza en el contexto de la polémica gongorina

María José Osuna Cabezas
Universidad de Sevilla

Introducción

Cuando allá por 1613 se difundieron de forma manuscrita los poemas mayores de Góngora, el *Polifemo* y las *Soledades*, en los círculos madrileños, se originó tal revuelo que se puede afirmar que el mundo literario se dividió en dos: aquéllos que admiraban a Góngora y su arte y aquéllos que lanzaban críticas furibundas contra el autor y sus versos. El debate originado constituye una de las más importantes polémicas de toda la historia de la crítica española, por su intensidad, extensión y la talla de los participantes.

Si tenemos en cuenta el catálogo de testimonios de la polémica gongorina que publicó Robert Jammes (1994: 607-719) como apéndice a su edición de las *Soledades* podemos determinar que fueron más de cincuenta años de polémica en los que se pueden registrar sesenta y cinco documentos, que van desde el *Parecer* de Pedro de Valencia, fechado en 30 de junio de 1613 hasta la *Lira de Melpómene* de Enrique Vaca de Alfaro Gómez, fechada en 1666. Sobra decir que a esos sesenta y cinco documentos hay que sumar los que se han perdido.

Son muchos años de polémica, marcados por diversos hitos fundamentales y por textos de muy diferente índole: cartas, pareceres, poemas satíricos, comentarios, etc. El objetivo de este trabajo es centrarnos en uno de esos textos y en su autor. Nos referimos, en concreto, a *Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza, respondiendo a la que se escribió a don Luis de Góngora en razón de las "Soledades"*.

Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza, respondiendo a la que se escribió a don Luis de Góngora en razón de las "Soledades"

Este testimonio se sitúa en lo que se ha dado en llamar correspondencia epistolar entre los círculos de Lope de Vega y Góngora. El detonante de dicha correspondencia fue una carta satírica anónima dirigida a Góngora y atribuida a Lope, que lleva el título de *Carta de un amigo de don Luis de Góngora, que le escribió acerca de sus "Soledades"*. Si hubiera que calificar de alguna manera esta carta sería con el adjetivo de irónica. La ironía se hace ya patente en el propio título, ya que lógicamente el remitente no es ningún amigo de Góngora, aunque se presente como tal. Como devoto de la poesía anterior de Góngora, duda que el poema sea suyo por dos motivos: por la poca calidad que tiene y por estar difundido por Almansa y Mendoza[1]. Así que le escribe con la buena intención de aconsejarle que no permita que Almansa y otros cómplices suyos vayan diciendo por ahí que él ha escrito semejante poema, que no se sabe en qué lengua está escrito. Además, el cordobés tiene que tener en cuenta el vicio que puede introducir entre los muchachos que intentarán imitar el lenguaje de sus versos. Termina la carta con una apelación directa a Góngora, reclamándole una respuesta en la que diga lo que su poesía tiene de útil, honroso y deleitable.

Y Góngora se lanzó a responderle mediando tan sólo diecisiete días entre esta carta y su respuesta[2] –*Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron*–, que va a tener dos objetivos fundamentalmente: defender a Almansa y Mendoza de los virulentos ataques de los que ha sido objeto y contestar punto por punto las observaciones o críticas realizadas por el supuesto amigo contra su poema.

Es posible, según Orozco (1969: 218), que Góngora no quedara satisfecho con la respuesta tan precipitada que había dado a su enemigo oculto, en la que todavía le habían quedado muchas cosas que decir y recurriera a Antonio de las Infantas para que también respondiera.

La respuesta de Antonio de las Infantas, fechada en 15 de octubre de 1613, se abre con un curioso párrafo:

> De las del señor don Luis de Góngora llegó a mis manos una que no sé si llame carta, y la raçón de dificultar si lo es reservo apuntársela a *vuesa merced* llegando la ocasión. Encargúeme de responder a ella por no coartar el tiempo al ingenio superior y que él le gaste en niñerías (1973: 200)[3].

Que el mismo Góngora le enseñara la carta satírica no nos extraña, pero sí los motivos que abduce para contestar, puesto que ya Góngora había respondido y, por tanto, había

1. Andrés de Almansa y Mendoza fue el encargado de difundir las *Soledades* por la corte, acompañándolas de sus *Advertencias para inteligencia de las "Soledades"*. Para más datos sobre este curioso personaje, véase Osuna Cabezas (2006: 489-494).
2. La carta anónima es de 13 de septiembre de 1613 y la respuesta de Góngora de 30 de septiembre de 1613. Para ver más datos sobre la cronología de estos testimonios, véase Osuna Cabezas (2008: 73-75).
3. Aunque nos guiamos por la edición que de este testimonio realizó Orozco, corregimos los errores de trascripción cometidos.

perdido su tiempo y le había dado importancia a lo que Antonio de las Infantas llama "niñerías".

Antonio Carreira (1998: 260-261) comenta, en este sentido, que estas palabras pueden ser consideradas un dato a favor de la hipótesis de Jammes, consistente en poner en duda la autoría de la carta de Góngora. Lo manifiesta de la siguiente manera el gongorista francés (1994: 614-615):

> Confieso que se me hace difícil imaginar a Góngora contestando con paciencia a la petición irónica [...] de un corresponsal anónimo: ¿cómo iba don Luis a tomar en serio la discusión escolástica que se le proponía para ponerle en ridículo? Tampoco se puede creer que, para demostrar la "utilidad" de la poesía difícil, y concretamente de su poema, contestara que podría servir para poner a prueba la perspicacia de los estudiantes, como si se tratara de un manual de ejercicios para los colegios. Añádanse algunos disparates, como la atribución al Testamento Viejo de "la gracia de Pentecostés", o la curiosa explicación de la "desdicha de Babel", o la afirmación, sorprendente por parte de un clérigo, de que "a mí me corren muchas obligaciones de saber poco dél [del Testamento Viejo] por naturaleza y por oficio", y se concluirá que esta carta no puede ser de Góngora.

No obstante, Jammes matiza que, obviando estos pasajes y otros referentes a la justificación teórica de las *Soledades*, sí hay otros fragmentos de la carta que se corresponden al estilo de Góngora, como la metáfora bancaria que encabeza el segundo párrafo[4]: "Sin duda creyó *vuesa merced* hauerse acauado el caudal de mis letras con essa *Soledad*, que suele ser la última partida de los que quiebran: pues crea que a letra vista se pagan en Parnaso, donde tengo razonable crédito". Además el investigador (1994: 615) opina que a partir del tercer párrafo hay un "bajón estilístico", puesto que de una serie de frases densas, cortantes, alusivas y graciosas se pasa sin transición a una "discusión pedante, pesada, de poco vuelo y totalmente desprovista de humor", que desaparece en gran medida en el último párrafo de la carta.

Ante estos cambios de estilo, Jammes (1994: 616) concluye que se podría admitir que Góngora escribió "los párrafos 1, 2, y quizás 9 de la *Carta en respuesta*, y que lo demás —es decir los párrafos 4, 5, 6, 7 y 8, con sus mediocridades, sus pedanterías y su confusión— fue añadido por algún admirador suyo (¿Almansa?) que juzgaría indispensable esta interpolación: son cosas que ocurren todavía en nuestros días".

La cuestión, sin embargo, no es tan sencilla y Carreira (1998: 261) plantea dudas al respecto:

> La fecha de la carta de don Antonio parece ser quince días posterior a la de Góngora. Esto favorecería la conjetura de Jammes, si se admite que el poeta guardó el borrador de su carta, aunque fechado, mientras que su amigo despachó la suya a la corte, acaso a nombre del propio Mendoza, por ignorar el del verdadero destinatario. De haberse producido así los hechos, hay que preguntarse si don Antonio escribió su réplica con o sin anuencia de Góngora: por más lógico que

4. Jammes se guía en todo momento por la estructura de la carta según la edición de Carreira (1998, 253-260), en la que aparece dividida en nueve párrafos.

> sea lo primero, la torpeza con que la lleva a cabo hace pensar en lo segundo, tanto más cuanto que [del inicio de la carta de Antonio de las Infantas] parece inferirse que según Góngora no valía la pena de perder el tiempo en contestar. En tal caso no se explica bien la forma cómo el borrador se llegaría después a difundir, y de qué manera se habría ejecutado en él la interpolación, pues no es razonable que Góngora lo conservara y dejara copiar si no quería enviarlo; menos aún si conocía la respuesta de don Antonio".

Además, hay que añadir que los pasajes que Jammes señala como los más dudosos, aquéllos en los que Góngora lleva a cabo la defensa de su poema y en último término de su estilo, han sido analizados por diversos investigadores considerándolos dignos de tener en cuenta[5]. Dámaso Alonso (1984: 134-135), por ejemplo, que cita cuatro pasajes precisamente de la parte central de la carta, dice que Góngora "contestó a la acusación de oscuro con conceptos tan netos y claros que demuestran cuán meditado tenía el asunto y cuán decidida era su posición".

Sopesando pros y contra, Carreira (1998: 266) piensa que la carta de Góngora "es no solo auténtica, sino la que Góngora nunca debería haber escrito. Si se hubiera reído del papel anónimo, como luego hizo del *Antídoto*, tendríamos unas páginas menos de dudosa teoría literaria, pero acaso estarían completas las *Soledades*".

En cualquier caso, el problema de la autoría de la carta de Góngora parece que está lejos de una solución. Si aceptamos la propuesta de Carreira quedan sin explicación las palabras de Antonio de las Infantas, porque se hace difícil admitir que éste respondiera a la carta anónima sin saber que Góngora ya había escrito una respuesta o que por lo menos la preparaba, máxime si tenemos además en cuenta que Antonio de las Infantas tuvo que hablar de la carta con el cordobés, puesto que él fue quien se la mostró y de esa conversación Antonio de las Infantas sacó la conclusión de que para Góngora no merecía la pena contestar[6]. Además, teniendo en cuenta los pocos días que distan entre la carta satírica dirigida a Góngora y la respuesta de éste, el cordobés tuvo que empezar a concebirla prácticamente de inmediato.

Por otra parte, si se acepta la hipótesis de Jammes, surgen dos preguntas. La primera es por qué Góngora o alguno de sus allegados no desmintió la autoría. Si lo hubiera hecho, imaginamos que la noticia hubiera llegado pronto a la corte, puesto que los enemigos de Góngora parece que estaban bien informados de lo que pasaba en Córdoba[7].

---

5. Baste como ejemplo el documentado trabajo de Antonio Vilanova (1983: 657-672).
6. Como estamos hablando de hipótesis y conjeturas, es posible también que Góngora en un principio decidiera no contestar y luego cambió de idea, pero ya no se lo comunicó a Antonio de las Infantas, por los motivos que fueren. En este sentido, es interesante tener también en cuenta unas palabras de *Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de don Antonio de las Infantas* (1973: 239): "Así callaba persuadido que lo que Vm. escribió era primero movimiento que tanto excusan los teólogos, y no le estaban mal a Vm. que así lo entendieran todos, pues no procediendo tal carta de tal principio los mayores amigos de Vm. la condenan por extranjera de los términos de cortesía y prudencia firmando también esta sentencia su hijo Mendoza, que se hallaba contento de poder excusarla por el camino de primer impulso, pues todos conocen la fuerza de una cólera...".
7. Esto se puede deducir, por ejemplo, de un fragmento del testimonio *Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de don Antonio de las Infantas* (1973: 242): "Muy conocido es el gran trabajo que costaron a Vm las *Soledades*".

En segundo lugar, si Góngora no la escribió, quién lo hizo. Jammes apunta a Almansa y Mendoza, pero de nuevo pensamos que si esto hubiera sido así Góngora se habría molestado con él y por lo que sabemos esto no pasó; de hecho Almansa y Mendoza fue el encargado de difundir por la corte una segunda carta firmada por Góngora, que se ha perdido, pero su contenido puede deducirse de la respuesta a la misma, que lleva el título de *Carta que se escribió echadiza a don Luis de Góngora*, fechada por Jammes (1994: 642-643) en otoño de 1615.

Hasta aquí hemos comentado las implicaciones que tienen esas primeras palabras del testimonio de Antonio de las Infantas. En cuanto al resto de la carta, es bastante pormenorizada, recogiendo hasta treinta frases de la carta satírica contra Góngora, cuyos argumentos intenta rebatir. Igualmente realizará una defensa de Almansa y Mendoza. El texto se cierra de forma contundente: si el fingido amigo había reclamado en su carta una respuesta, Antonio de las Infantas (1973: 207) no es menos cuando dice: "no osa firmar lo que da, y por si tuviere atrevimiento de replicar a esto lo firmaré yo para que sepa a quién lo ha de escribir". Para Roses Lozano (1994: 24) "el tono desafiante, despectivo y abiertamente altanero del final de la misiva tuvo que influir poderosamente en el grupo de Lope, a juzgar por la demora en la contestación de este último, consciente ya inequívocamente de que el ruido de la polémica trascendía a partir de entonces lo superficial, para entrar, progresivamente, en el terreno de las ideas poéticas".

Antonio de las Infantas y Mendoza

Independientemente de las circunstancias en las que Antonio de las Infantas escribió su carta y del contenido de la misma, merece la pena que nos detengamos en conocer más datos sobre este personaje.

Por sus apellidos piensa Orozco (1973: 194) que tal vez era pariente de Almansa y Mendoza, pero no tenemos información suficiente para afirmar rotundamente tal parentesco. Sin embargo, sí se puede afirmar otra relación familiar, pues parece que Antonio de las Infantas era primo carnal de don Francisco de Saavedra, sobrino de Góngora. Tal relación la descubrió Dámaso Alonso (1982: 117-127, 137-141) al investigar las circunstancias en las que el sobrino de Góngora fue asesinado. Recordemos que este sobrino de Góngora, hijo de su hermana doña Francisca de Argote, se vio envuelto en una pelea callejera ocurrida el 12 de noviembre de 1605 surgida por una discusión en torno a los lugares que debía recorrer un toro atado con una maroma. En un primer momento se enfrentaron don Francisco de Mesa y don Francisco de Aguayo, y cada uno de ellos recibió ayuda de sus parientes: Francisco de Mesa la recibió de Francisco de Saavedra, primo de él y sobrino de Góngora, y Francisco de Aguayo de su hermano don Pedro de Heredia. La reyerta trajo consigo que el sobrino de Góngora recibiera dos heridas en la cabeza, de las que dos semanas después murió cuando acababa de cumplir veintiún años. La familia Argote inmediatamente emprende un pleito contra los implicados. Uno de los documentos de ese pleito es un poder que doña Francisca de Argote da a seis personas para que puedan, de forma individual o conjunta, presentar la querella ante las altas justicias de la corte. Uno de los que recibieron ese poder fue un tal Lorenzo de las Infantas, hermano de nuestro Antonio de las Infantas. Parece ser que los dos habían

presenciado la pelea y participaron además como testigos en el juicio. Antonio de las Infantas, en concreto, fue el testigo número trece. Cuando le piden sus datos personales declara que es vecino de Córdoba y que vive en la casa de su hermano don Lorenzo, en la colación de San Nicolás de la Villa. Se deduce también que en este año de 1605 debía tener unos veintiún años, los mismos que el sobrino de Góngora[8].

Dámaso Alonso (1982: 122-123) estableció el árbol genealógico de los Argote y de los Saavedras. Consultando su esquema, se comprueba que tanto don Lorenzo como don Antonio además de otros hermanos eran hijos de Don Luis de las Infantas y de doña Mencía Manuel. Pues bien, esta doña Mencía Manuel era hermana de don Gonzalo de Saavedra, el marido de la hermana de Góngora y, por tanto, padre del joven muerto en la pelea. De esta forma se llega a la conclusión de que nuestro Antonio de las Infantas era primo del sobrino de Góngora. Sin embargo, Dámaso Alonso no utilizó este dato para relacionar a Antonio de las Infantas con la polémica gongorina, porque desconocía que había participado en ella con la carta que comentábamos antes. En definitiva, todo lo que venimos comentando resulta interesante en la medida en que gracias a esa relación familiar, aunque lejana, se pudo propiciar que los dos Góngora y Antonio de las Infantas se conocieran y trabaran cierta amistad.

Sea como fuere, Antonio de las Infantas formaba parte del grupo de defensores fervorosos de Góngora y de su poesía. Él mismo era poeta o aficionado a la poesía, como lo demuestra su participación en la *Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la Serenísima Reina señora nuestra doña Margarita de Austria*, Córdoba, viuda de Andrés Barrera, 1612[9]. Como se sabe, Margarita de Austria murió el 3 de octubre de 1611 a consecuencia de las complicaciones que sufrió durante el parto de su octavo hijo Alfonso de Austria. Por este motivo muchas ciudades, no sólo españolas, celebraron honras fúnebres y muchos poetas se vieron en la obligación de escribir algún poema para la ocasión[10]. En el caso de Córdoba, las honras fúnebres consistieron en la construcción de un bizarro y majestuoso túmulo, que fue construido por Blas de Marabel. Adornaban el túmulo tarjetones con poesías latinas y castellanas. Los cordobeses, o por lo menos Góngora, se tomaron muy en serio lo del túmulo, porque cuando otras ciudades vecinas hicieron lo mismo, recibieron a cambio dos sonetos satíricos del poeta cordobés (2000: 322-323): *Al túmulo de Écija, en las honras de la señora reina doña Margarita* ("Ícaro de bayeta, si de pino") y *A los túmulos que hicieron las ciudades de Jaén, Écija y Baeza en las honras de la reina doña Margarita de Austria* ("Oh bien haya Jaén, que en lienzo prieto").

8. Cuando escribió la carta en defensa de Góngora en 1613 tenía que tener, por tanto, unos veintinueve años.

9. Es curioso que esté dedicado al Duque de Lerma, valido del esposo de Margarita de Austria, puesto que ella se opuso a sus abusos e influencias y, con la ayuda del confesor real fray Luis de Aliaga, logró que se iniciara una investigación que puso en evidencia la corrupción que rodeaba al duque de Lerma y sus colaboradores. Algunos de estos, como Rodrigo Calderón, fueron declarados culpables, pero el Duque de Lerma logró quedar absuelto, aunque tuvo que abandonar la vida pública en 1618, cuando ya Margarita de Austria había muerto.

10. Se pueden citar, entre otros, a Bartolomé Leonardo, Jáuregui, López de Zárate, Soto de Rojas, Saavedra Fajardo y Villamediana.

Volviendo a la *Relación de las honras* de Córdoba y a Antonio de las Infantas, éste escribió para la ocasión un soneto:

> Esta de horror ceñida, si luciente,
> que dos mundos asombra nube obscura
> crepúsculos oculta, no luz pura,
> del mejor sol que a España ornó la frente;
>
> de cuyos rayos el Danubio Oriente,
> ocaso el Tajo fue, quien piedra dura
> de alto obelisco eternizar procura
> memorias suyas hoy gloriosamente.
>
> Nubes de llanto, bien si son centellas
> las que despide de agua en turbo día
> por las que estrecha en sí reliquias bellas,
>
> pompa de la Imperial concha que cría
> el Austria, reina cuyo pie ya centellas
> pisa en dichosa eterna monarquía.

Es importante señalar que en esta *Relación* participaron también el mismo Góngora –con tres sonetos, una octava y dos décimas[11]– y algunos de sus más allegados amigos como don Pedro de Cárdenas y Angulo, don Antonio de Paredes o el licenciado Vaca de Alfaro. Antonio de las Infantas parece entonces pertenecer al ambiente que rodeaba a don Luis y su soneto deja ver una clara influencia del estilo gongorino.

Al año siguiente, en 1613, año de la carta de Antonio de las Infantas, éste recibió un duro golpe personal cuando muere la mujer con la que iba a casarse. Góngora le dedicó entonces un soneto que lleva por título: *A don Antonio de las Infantas, en la muerte de una señora con quien estaba concertado de casar en Segura de la Sierra*:

> Ceñida, si asombrada no, la frente
> de una y de otra verde rama obscura,
> a los pinos dejando de Segura
> su urna lagrimosa, en son doliente,
>
> llora el Betis, no lejos de su fuente,
> en poca tierra ya mucha hermosura:
> tiernos rayos en una piedra dura
> de un sol antes caduco que luciente.
>
> ¡Cuán triste sobre el pórfido se mira
> casta Venus llorar su cuarta gracia,
> si lágrimas las perlas son que vierte!
>
> ¡Oh Antonio, oh tú del músico de Tracia
> prudente imitador! Tu dulce lira
> sus privilegios rompa hoy a la muerte.

11. Los sonetos son los que comienzan: "A la que España toda humilde estrado"; "No de fino diamante, o rubí ardiente"; "Máquina funeral, que desta vida". La octava: "En esta, que admiráis, de piedras graves". Las décimas: "La perla que esplendor fue"; "Ociosa toda virtud" (2000: 320-321 y 324-325 respectivamente).

Si se leen detenidamente las dos composiciones, se observa que Góngora parece que tuvo presente el soneto de Antonio de las Infantas para componer el suyo, pues utiliza semejantes motivos, e incluso en los dos primeros cuartetos repite la misma rima en –ente para los versos impares y en –ura para los pares.

Conclusiones

Algunos de los testimonios de la polémica gongorina recogen un listado de amigos y defensores de Góngora[12]. Antonio de las Infantas no aparece en ninguno de ellos. Sin embargo, por la importancia de su testimonio, situado en los primerísimos comienzos de la polémica, y por la relación que parece que tuvo con Góngora y con el ambiente cultural de la Córdoba de la época, creemos que merece ser rescatado del olvido en el que lo sumieron sus contemporáneos.

Cuando Antonio de las Infantas (1973: 204) defendía a Almansa y Mendoza en su carta decía que éste se podía dar pagado de todo lo bueno que había hecho al cordobés porque "quede eterno su nombre corriendo parejas con sus versos, los cuales se han de eternizar en la duración del tiempo; y fue cordura suya llegarse a tal ejemplar, que cuando el siglo futuro le imite conocerá quién le seguía, y será nombre de artífice puesto en el engaste de piedra preciosa". Deseamos a Antonio de las Infantas la misma suerte.

Bibliografía

Alonso, Dámaso (1982): "Góngoras, Argotes y Saavedras, unidos para una querella", en *Obras Completas VI: Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, pp. 117-151.

Alonso, Dámaso (1984): *Obras Completas VII: Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos.

Anónimo (1973): "Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de don Antonio de las Infantas", en *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, pp. 238-248.

Carreira, Antonio (1998): "La controversia en torno a las *Soledades*: Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas", en *Gongoremas*, Barcelona, Península, pp. 239-266.

Góngora, Luis de (2000): *Obras Completas I*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro.

Infantas y Mendoza, Antonio de las (1973): "Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza, respondiendo a la que se escribió a don Luis de Góngora en razón de las *Soledades*", en *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, pp. 200-207.

Jammes, Robert, ed. (1994): *Soledades*, Madrid, Castalia.

12. El más conocido e importante, por extenso, es el que aparece en el manuscrito 3893 de la B. N., que corresponde a una fecha no precisa después de 1642. Fue publicado parcialmente por Artigas, atribuyéndolo a Vázquez Siruela, y fue posteriormente editado por Ryan, que lo considera obra de dos autores. Fernández de Córdoba, hacia finales de 1617, incluye otra lista en su *Examen del "Antídoto"*. En 1635 Martín de Angulo y Pulgar ofrece una lista de admiradores y defensores de Góngora en una de sus *Epístolas satisfactorias*. En 1638 Andrés de Ustarroz da a conocer su obra *Defensa de la patria del invencible mártir San Lorenzo*, donde ofrece un listado de dieciocho nombres. Finalmente hay que mencionar a Vaca de Alfaro Gómez y su obra de 1666 *Lira de Melpómene*, que se cierra con un listado de veintidós nombres.

Orozco, Emilio (1969): *En torno a las "Soledades" de Góngora: Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada.

Orozco, Emilio (1973): *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos.

Osuna Cabezas, María José (2006): "El papel de Andrés de Almansa y Mendoza en la polémica gongorina", en *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, ed. Anthony Close, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 489-494.

Osuna Cabezas, María José (2008): *Las Soledades caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Roses Lozano, Joaquín (1994): *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis.

Vilanova, Antonio (1983): "Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético", en *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, pp. 657-672.

Martín de Angulo y Pulgar y la imitación gongorina: notas sobre una relación de las fiestas de Loja en desagravio de la Virgen (1640)

Inmaculada Osuna
Universidad Complutense[1]

Un libelo fijado en las casas consistoriales la noche del Jueves Santo de 1640 escandalizó a Granada. El escrito renegaba con palabras soeces de la virginidad de María, aunque el incidente se tiñó de adicionales connotaciones inmaculistas. A ello pudo contribuir la ambigüedad del término "pureza" allí empleado, su mención del monumento a la Inmaculada, erigido pocos años antes cerca del Hospital Real, y posiblemente una interesada asimilación por parte de representantes de la ortodoxia católica –en cierto modo, también del autor del hecho–, que hallaron nueva ocasión para atizar el contexto beligerante en favor de la Inmaculada Concepción. Surgieron, además, matices antijudíos, pues el escrito aclamaba la "ley de Moisés". La inmediata reacción originó un reguero de actos de desagravio, forma común de adhesión militante contra el hereje o el judío, como ya se había visto en distintos puntos de España ante casos tan sonados como los desacatos al Santísimo Sacramento (1635) o la quema de una Virgen (1638) en los Países Bajos, y en el mismo Madrid los azotes a un crucifijo (1632)[2]. Celebraciones de diverso carácter, grado de espontaneidad y magnitud se extendieron en Granada de abril a julio, mes en el que, para alivio general, se publicó la detención del culpable, que no resultó ser ningún judío resentido con la sociedad católica, sino el propio ermitaño del santuario de la

1. Este trabajo se inscribe en las líneas de estudio del grupo UCM-CAM "Literatura Española de los Siglos de Oro" (nº 930455).
2. Este último, de atribución judaica y con intrincado trasfondo político, ha sido estudiado por Pulido (2002).

Virgen del Triunfo. Según él, su intención no había sido sino reavivar, como de hecho sucedió, el fervor mariano[3].

La reacción ante el libelo rebasó los límites de la ciudad. Impresos relativos a Málaga, Sevilla, Écija o el Puerto de Santa María, entre otros sitios, ofrecen alguna relación breve de fiestas, sermones, poemas sueltos, alguna justa poética (Pulido, 1999: 96-97). Tampoco faltaron relaciones en verso. En pliego suelto se publicaron al menos dos de Granada[4]. No se sabe, en cambio, si se imprimió un poema de Martín de Angulo y Pulgar sobre unas fiestas en la vecina Loja, una relación en cincuenta y nueve octavas, extensión bastante adecuada para un pliego suelto, de la que se conoce una copia manuscrita[5].

Aunque la celebración partió de un colectivo específico ("los escribanos y demás oficiales de la Audiencia de la ciudad de Loja", según el título del poema), los ingredientes festivos fueron amplios: luminarias y fuegos artificiales, misa y procesión, adorno floral de calles, altares efímeros con "enigmas" o jeroglíficos, cánticos, fiestas de toros y cuadrillas caballerescas. Al describirlos, el poema refleja intereses comunes del género, como la exaltación de los valores dominantes, aquí primariamente religiosos, o el reforzamiento de la identidad ciudadana mediante su orgullosa representación como comunidad festejante, en cuyo seno el empeño organizativo y participativo de las élites urbanas se hacía especialmente visible. Pero también trasluce el poema lo que al parecer fue otro interés personal del autor: la exaltación del linaje que él compartía con uno de los héroes de la Guerra de Granada.

Dos detalles son significativos. El poema, a diferencia de otras fuentes, localiza la fijación del libelo, no en las casas del cabildo, sino a las puertas de la parroquia del Sagrario, anexa a la Catedral. O la voluble transmisión oral había generado distintas versiones o el autor se tomó alguna intencionada licencia. Tal ubicación le permitía contrastar la infamia del actual blasfemo con una hazaña de exaltación mariana protagonizada en 1490 por su ilustre antecesor Hernán Pérez del Pulgar. En esa iglesia, entonces mezquita mayor, el caballero había fijado un cartel con la leyenda "Ave María", tras penetrar en la ciudad enemiga aprovechando, como ahora el blasfemo, el reposo nocturno. Si Angulo no pierde la ocasión, aunque forzada, de evocar ese episodio del pasado heroico religioso-militar, tampoco lo hace con el presente de su linaje, en el nuevo espacio que ocupa la nobleza moderna en torno a lo religioso-devocional, ahora en

3. Hay relación de Paracuellos (2004); analizan los hechos Pulido (1999) y López-Guadalupe (Paracuellos, 2004).

4. *Relación de la grandiosa fiesta que hizo... Granada, domingo 13 de mayo de 1640. Al desagravio de la limpia y pura Concepción*, Barcelona, Jaime Romeu, 1640; [Francisco Enríquez de Jorquera], *Relación de los libelos infamatorios que pusieron en... Granada el Jueves Santo en la noche unos pérfidos judíos...*, Granada, Vicente Álvarez de Marez, [¿1640?].

5. El texto, del que preparo edición, se conserva en la Biblioteca Universitaria de Santiago, en un pequeño volumen de papeles varios, entre los que destaca un opúsculo latino de Cristóbal de Salazar Mardones (Ms. 579; descripción en Pardo, 1998: 109). Villa-Real (1999: 98) dice que los versos "se publicaron en Loja en 1640", aunque es sospechosa su alusión a una "corona poética" y no a una relación de fiestas; con todo, cita un pasaje con variantes no mecánicas con respecto al manuscrito.

forma de donaciones, mecenazgo artístico o contribución a celebraciones. Así sucede, implícitamente, al referirse a la Inmaculada que procesionó en las fiestas: aunque resulte lógico que Angulo se demore en describirla, no parece desinteresada su insistencia en el hecho de que esta había sido cedida al efecto por la villa del Salar, sede del señorío de los Pulgares. En realidad, no era la primera vez que escritura y linaje iban de la mano en este autor, a veces con Góngora por medio: al entonces sucesor del señorío, Fernando Alonso del Pulgar, tío materno de Angulo, había dedicado sus *Epístolas satisfactorias* (1635) y su *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora* (1638). O erró de plano en su estrategia o debemos entender que su tío compartía con él la afición al poeta cordobés. Más tarde, y con sospechable intención de medro en la Corte (Dámaso Alonso, 1978: 649), Angulo abordaría de modo ya exclusivo el tema familiar con una historia sobre el famoso Hernán Pérez del Pulgar, también inédita[6].

Si este orgullo aristocrático incidió en la conformación del poema a través de los detalles indicados, la otra fijación del autor, su admiración por Góngora, resulta más abarcadora y de mayores consecuencias. Tal afición no era novedad en Angulo. Estas octavas se enmarcan en el período aparentemente más intenso de su actividad pro-gongorina, tal como caracterizó estos años Dámaso Alonso (1978: 644-647). Ya había publicado sus *Epístolas satisfatorias* contra las censuras a Góngora de Cascales y de "cierto sujeto grave y docto". Y por entonces debieron de iniciarse sus contactos con Salazar Mardones, quizás no casual compañero en el manuscrito que conserva el poema. En 1638, tal vez como reacción a los homenajes literarios tras la muerte de Lope (Cruz Casado, 2007), la *Égloga fúnebre* inauguraba su poco halagüeña fama como centonista que hoy nos ha llegado[7]. De 1639 es la portada inicial, y de 1640 otra interior, del volumen que preparó Angulo con las obras del poeta cordobés, con vistas a su publicación[8]; ya parece aludir a su recopilación cuando en los preliminares de su *Égloga fúnebre* (1638: h. 10r) advierte que no cita por las obras impresas de Góngora, pues "ni están allí todas, aunque lo dice el título, ni están fieles, aunque lo presume el prólogo, antes están llenas de infinitos yerros y de notable culpa". Desde al menos 1641 elaboraba el *Antifaristarco*, contra Faría y Sousa (Alonso, 1978: 645-647). Y en 1644 el centón gongorino volvía a protagonizar su faceta "creativa", esta vez con motivo de las exequias de Loja a Isabel de Borbón (Alonso, 1978: 697-703).

La relación de la fiesta mariana no desdice de esta actividad pro-gongorina, pero se aparta de la técnica del centón de sus poemas más conocidos. Angulo desarrolla aquí variadas estrategias de imitación, con un proceder que resulta cambiante e irregular: en algunos momentos parecen estar ausentes los préstamos literales o casi literales, si se excluyen rasgos de estilo o construcción sintáctica menos específicos; otras estrofas se modelan en función de precisos recuerdos de uno o varios grupos de versos de procedencia gongorina; en otras octavas, en cambio, prima un trabajo de taracea a partir de

6. Da noticias de copias manuscritas Villa-Real (1999: 9-11)
7. Sobre la tradición del centón, véase Infantes (1990).
8. Hoy depositado en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March (B87-V3-10).

breves fragmentos de varios poemas. Por otra parte, si en ocasiones hay cierta afinidad temática o argumental entre el texto de partida y el pasaje de Angulo, en otras la disparidad es evidente. Además, no siempre la constatación del préstamo resulta clara, pues ciertas coincidencias en sintagmas, palabras en posición de rima o algún término suelto podrían ser casuales. Así, difícilmente podría sostenerse, fuera de contexto, que secuencias aisladas como "pompa recebida", "salió, al fin" o "máquina luciente" se deban a una expresa imitación; pero ¿qué puede pensarse si se hallan en un texto como el *Panegírico al Duque de Lerma*, profusamente utilizado en otros pasajes del poema?

Aparte de esta reserva, que requeriría una valoración caso por caso, otras limitaciones metodológicas pueden haber afectado a los ejemplos que expondré. Quizás la más importante sea no haber podido utilizar aquí el manuscrito Angulo de obras de Góngora para comprobar con qué lecturas operaba el autor: eventuales variantes pueden haber desdibujado citas literales o ecos; o a la inversa, lo que según otros testimonios cabe interpretar como reelaboración personal de Angulo ha podido ser en algún caso simple variante del texto gongorino que él había recibido o establecido. De esa limitación y de un rastreo basado sobre todo en las concordancias de Núñez Cáceres (1994) puede resentirse alguna identificación, pero, por provisionales que sean, los resultados resultan ya ilustrativos. Me limitaré a algunos ejemplos.

En el poema, tras el exordio a la Virgen, la entrada en materia se retrotrae a la acción blasfema. La tercera estrofa aborda la ubicación granadina de los hechos acudiendo a tópicos de la *laus urbis*, aquí contrapesados con un pasado islámico contemplado no en su esplendor, sino desde el prisma de la represión cristiana, después también rentabilizado en la hazaña de Pérez del Pulgar. El elogio alude a los muros fortificados, evocadores de la valía militar, a los campos y los dos ríos locales, símbolos de fertilidad, y, más vagamente, a los dones de Minerva. Por primera vez, la pauta gongorina no solo es visible en ciertos estilemas o algún detalle léxico, sino en dos versos casi íntegros, junto con algún posible eco más, dudoso aunque similar a los que menudean en el poema (*Apéndice*, I).

Las coincidencias más evidentes remiten a la primera de unas octavas de Góngora para una justa por la beatificación de San Francisco de Borja. Salvo una *captatio benevolentiae* final, alusiva a la competencia con los poetas valencianos locales, la estrofa discurre por similares tópicos de la *laus urbis*, en cuanto a méritos heroicos y literarios (en Góngora representados por Apolo y Marte) y a feracidad natural. Angulo reelabora casi todos estos motivos. La coincidencia casi literal del primer verso de sendas octavas es reveladora. Con ello el autor ofrece una pauta de complicidad al lector familiarizado con la obra del admirado poeta, posiblemente retándolo a un juego de reconocimiento que ya no se apoya en los códigos sistemáticos e identificados del centón, normalmente ostentados desde los propios paratextos. En realidad, los préstamos seleccionados ("Ciudad gloriosa, cuyo excelso muro" y "cuyos campos el céfiro más puro") ni siquiera son versos de especial artificiosidad "gongorina".

Las otras dos posibles reminiscencias de la octava plantean un nuevo entrecruzamiento léxico y conceptual, de identificación menos definitiva. La expresión "corona-

do... de honores" recuerda otra *laus urbis* gongorina, la de Córdoba, iniciada con otro "excelso muro" y unas torres "coronadas de honor"; ningún eco más permite confirmar la imitación, que, de ser cierta, invertiría la intencionadamente deslucida imagen de Granada del soneto de Góngora. Algo similar ocurre con lo que podría haber sido una casual confluencia con dos versos del *Panegírico al Duque de Lerma*. De nuevo hay una alusión a Valencia, ahora a propósito de las bodas de Felipe III, pero sin los tópicos laudatorios de ciudades. Las concomitancias se apoyan en tres términos de apariencia banal: el "muro" otra vez, las "arenas" y el verbo "inundar". Sería bien pobre indicio si la pauta de esporádica injerencia de fragmentos y ecos gongorinos no hubiera estado establecida, y si análoga sospecha no planeara sobre casos semejantes, a veces con el mismo *Panegírico* de fondo.

Los préstamos y reelaboraciones muestran en parte una similar proximidad argumental a propósito de los fuegos y luminarias de las fiestas (*Apéndice*, II). Angulo acude, con mayor complejidad, a varios lugares: de la primera *Soledad*, dos pasajes sobre las luminarias y fuegos en la víspera de la boda de dos labradores; de la segunda, imágenes sueltas de las escenas de cetrería, también estas consideradas a modo de espectáculo aéreo; del *Panegírico al Duque de Lerma*, otro pasaje sobre fuegos artificiales, esta vez por el nacimiento del príncipe.

Los procedimientos de elaboración y adaptación están relativamente diversificados en esas dos octavas. En la primera, los ecos de la primera *Soledad* invierten el orden original de los versos, y pasan desde la inclusión literal de uno entero hasta la ligera pero reconocible modificación de otro, para acabar con otra evocación menos lustrosa, por su entidad y por su posición interior ("cuyas lenguas"). Con todo, esta última articula la conexión con el otro pasaje imitado, que parte del mismo término "lenguas". La proximidad en ese segundo caso es menor, aunque se mantienen elementos léxicos con variaciones sintácticas (por ejemplo, el paso de forma pasiva a activa en "tanto aduló la noche el fuego"), se reflejan estructuras del original ("tanto... que") y a veces se ofrecen variantes –salvo error de copia– cuasi-sinónimas ("las luces de su manto" en vez de "las joyas de su manto"). En la segunda octava los préstamos son más fragmentarios y tienen mayor entrelazamiento entre sí. De nuevo un término común, "saeta", sirve de nexo entre dos pasajes, el de la primera *Soledad* sobre los fuegos artificiales y el de la segunda con la escena cinegética; y sin embargo, quedan al final dos reminiscencias aisladas, pero inequívocas, de sendas *Soledades*.

Las estrofas que describen el espectáculo taurino reflejan análogo proceder (*Apéndice*, III). Se trata ahora fundamentalmente de la fiesta de toros por el nacimiento de Felipe IV evocada en el *Panegírico al Duque de Lerma* y un soneto *Al Marqués de Velada, herido de un toro que mató luego a cuchilladas*. Se añaden unos versos de la segunda Soledad donde, a partir del nombre latino de la foca como "toro marino" (Góngora, 1994: 480), se equipara su reacción al ser arponeada con la de una res. Mucho más dudoso es aquí el eco de unas décimas jocosas, sustituyendo "toros" por "potros", más aún cuando "noveles" figura en uno de los pasajes citados. Por lo demás, aquí los préstamos son mucho más fragmentarios y tan solo en una ocasión se traslada un verso literal.

Estos tres ejemplos podrían sugerir un proceso de imitación más o menos nítido, que, salvo ocasionales citas o ecos aislados, se centra en los poemas mayores de Góngora, excepto el *Polifemo*, y prima, a grandes rasgos, y no sin alguna imaginativa conexión de ideas, la afinidad temática entre el texto de Góngora y el de Angulo. No obstante, la práctica es más compleja. Algunos pasajes ofrecen ejemplos de análoga entidad y similar proceso de imitación que no proceden de las *Soledades* o del *Panegírico* (*Apéndice*, IV). Así, en la estrofa 35, a propósito de los cánticos de la procesión, la mayor carga imitativa recae sobre unos versos de una silva al cardenal don Enrique de Guzmán que auguran a una eventual liga entre España, Francia y el Papado la recuperación de Tierra Santa y su anhelado franqueamiento a los peregrinos; en cambio, el no muy llamativo sintagma "regulados coros" remite de nuevo al *Panegírico*. Asimismo, en la estrofa 54 el motivo común de la cera ardiendo asocia las hachas de las cuadrillas lojeñas con la ofrenda del sujeto lírico a la Virgen de Atocha por la salud de Felipe III, en un soneto de Góngora.

Por otro lado, a veces se constata la conjunción de reminiscencias breves de varia procedencia. Así, en la estrofa 17 la descripción de la talla de la Inmaculada se vale de tres lugares, aprovechados en solo un verso. Desde el punto de vista semántico, están vagamente unidos por la écfrasis, aplicada a tres artes distintas y en diferentes planos de realidad: la contemplación de un retrato, en un soneto; la admiración ante un magnífico castillo, dentro de la acción ficticia de la segunda *Soledad*; y volviendo a la realidad histórica, pero con sentido metafórico, la evocación en otro soneto de un "bulto heroico en mármol", símbolo de la inmortalidad augurada a don Juan de Castilla por su *Perfecto regidor*.

Asimismo, en la estrofa 20 otro conjunto de reminiscencias reelabora versos de la primera *Soledad* y del *Panegírico* junto con otros de unas *Octavas* sobre San Ildefonso para una justa toledana. Esos dos últimos pasajes comparten con el de Angulo la personificación alegórica fluvial que sanciona o presencia un acontecimiento, mientras que el de las *Soledades* se enmarca en un *locus amoenus*, no desarrollado en Angulo.

Como se ha ido viendo, pues, una relación en verso de este tipo respondía primariamente a usos sociales bien documentados: la fijación mediante la escritura de lo efímero de la fiesta, como testimonio de una comunidad festejante en militante oposición a la blasfemia; aquí, además, se entrevén intereses de promoción personal a través del linaje y de la escritura. Pero de modo aún más preciso, en un presumible contexto inmediato –y remoto, por contactos personales o epistolares– de prestigio de la imitación gongorina, las diversas estrategias desplegadas en el poema permitían a Angulo y Pulgar completar su imagen social de comprometido admirador de Góngora, con una práctica poética personal ya distinta del centón, que se sumaba a las facetas de defensor, compilador y comentarista desarrolladas por los mismos años en otros escritos.

Apéndice[9]

I) *Laus urbis*.	
3	
La **ciudad gloriosa, cuyo muro** *coronado* es *de honores* más que almenas, que a la gente cristiana terror duro fueron, ya, sus mazmorras y cadenas; **cuyos campos** del **céfiro más puro** el soplo les da culto, y sus **arenas** Genil y Dauro *inundan*, que a Pomona lo que a Minerva debe, y a Belona; [...]	Ciudad gloriosa, cuyo excelso muro (399,1)[9] ¡Oh excelso muro, oh torres coronadas / de honor (50, 1-2) cuyos campos el céfiro más puro (399, 5) De Valencia inundaba las arenas España entonces, que su antiguo muro (313, 297-298)
II) *Luminarias y fuegos artificiales.*	
23	
Toda de llamas coronada ardía, **cuyas luces, del sol competidoras,** se exhalan en loores de María, si *desmienten* **la noche algunas horas**; **cuyas lenguas**, con lúcida armonía, proclaman la pureza a sus auroras: **tanto** *aduló* **la noche el fuego, tanto**, **que no** aplaudió *las luces* **de su manto**.	cuyas luces, del Sol competidoras (264 [I],682) desmintieron la noche algunas horas (264 [I], 681) Los fuegos (cuyas lenguas, ciento a ciento (264 [I], 680) mudas lenguas en fuego llovió, tanto, que adulada, la noche, deste fuego, no echó menos las joyas de su manto (313, 492-494)
24	
Luminosos **de pólvora cometas** **artificiosamente** *dieron* luego, que *despedidas* parecían **saetas** **de nervios partos** por el **aire ciego**. Buscando cada cual veloz sus metas, sólo descansa en el cenit su fuego, **que en sonoroso humo al viento absuelve** y en lagrimosas luces *se resuelve*.	Artificiosamente da, exhalada luminosas de pólvora saetas, purpúreos no cometas (264 [I], 649-651) [...] Despedida no saeta de nervios partos igualar presuma (264 [II], 844-845) purpúreos ojos dando al aire ciego (313, 491) que en sonoroso humo se resuelven (264 [I], 1083) repite su prisión y al viento absuelve (264 [II], 744)
III) *Fiesta de toros*.	
44	
Pisó el **lunado signo**, al fin, la **plaza** **que** *toros* alegraron ya **noveles**, y olvidado de Europa, **se embaraza** **absorto** no en las sedas ni **doseles**, sino en la hermosura que disfraza *tanta Dafne*, temiéndose **laureles**, por quien, si corrió Apolo hoy divertido, a **Júpiter** dejó, que *brama* herido.	lunado signo su esplendor vistiendo (386,10) que potros, tal vez, noveles (261, 7) Pisó el cenit, y absorto se embaraza, rayos dorando, el Sol, en los doseles, que visten, si no un fénix, una plaza, cuyo plumaje piedras son noveles, de Dafnes coronada mil, que abraza en mórbidos cristales, no en laureles (313,497-502) a Júpiter bramar oyó en el coso (313, 504)

9. Cito por Góngora (2000). En el texto de Angulo señalo en negrita los préstamos literales, no siempre contiguos, y en cursiva, los que muestran variaciones morfológicas o de categoría gramatical o ligeras modificaciones léxicas.

45	
Viendo el fiero animal que, **de sus venas** **la púrpura** perdiendo, el aire tiñe, *bufa* y le **mide** tan veloz que apenas los giros deja ver con que le ciñe; mas fijole una **cuerda** en las arenas los cuernos con que en vez de **espada** riñe; por la herida **extinguió**, bañando el coso **en su sangre, su espíritu fogoso**.	de la púrpura viendo de sus venas, bufando mide el campo de las ondas con la animosa cuerda, que prolija (264 [II], 429-431) Buscó tu fresno, y extinguió tu espada en su sangre su espíritu fogoso (386, 5-6)
46	
Siente **su muerte el sol**, que **disponía** venganza grave, pero sus caballos [...]	Lloró su muerte el Sol, y del segundo (386,9) a la satisfacción se disponía (386, 11)
IV) Varios.	
35	
Himnos divinos, cánticos sagrados, *devoto alterna* en **regulados coros**, que de la santa imagen, terminados, en risa vuelve los festivo[s] lloros; [...]	himnos sagrados, cánticos divinos (416, 49) los muros de Sïón, mas alternando (416, 48) tan libres podrán ya como devotos (416, 51) en regulados coros, que termina (313, 451)
54	
De la **industriosa unión** que de las flores labró la abeja en *rústica* **oficina**, que, **coronada** de los *esplendores* que *robó Prometeo*, son su **ruina** [...]	industrïosa unión, que ciento a ciento (319,2) en ruda sí confunden oficina (319, 4) del esplendor que contra sí fomenta (319, 10) Esta, pues, confusión hoy coronada (319,9) cómplice prometea en la rapina (319, 5) cuya luz su recíproca es, rüina (319, 8)
17	
[...] **de espíritu vivaz** es la hermosura del rostro y manos, sombra el sol con ellas, **la admiración que al arte** aún más se debe a este **glorioso entalle** y su **relieve**.	de espíritu vivaz el breve lino (338,3) La admiración que al arte se le debe (264 [II], 706) glorioso entalle de inmortal relieve (421, 8)
20	
A expectación de **tan** divino bulto, veloz corre Genil para *aplaudilla*; con *tantas le cantó lenguas* el culto **cuantas se oyeron ondas en su orilla**; **hojas músicas viste el** valle culto al conspecto de tanta maravilla. Si canta quien no habla y quien no siente, quien siente y habla ¿qué hará decente?	Camina, pues, de afectos aplaudido a expectación tan infalible iguales (313,193-194) En tantos la aclamó plectros dorados cuantas se oyeron ondas en su orilla (310, 21-22) Músicas hojas viste el menor ramo (264 [I], 590)

Bibliografía

Alonso, Dámaso (1978 [1927]): "Crédito atribuible a Martín de Angulo y Pulgar", *Obras completas. V*, Madrid, Gredos, pp. 615-651.

— (1978 [1927]): "Un centón de versos de Góngora", *Obras completas. V*, Madrid, Gredos, pp. 697-703.

Angulo y Pulgar, Martín de (1638): *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora de versos entresacados de sus obras*, Sevilla, Simón Fajardo.

Cruz Casado, Antonio (2007): "Fama póstuma de Góngora: la *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora* (1638) de Martín Angulo y Pulgar", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*, coord. Beatriz Mariscal, M.ª Teresa Miaja de la Peña, México, Fondo de Cultura Económica *et al*., II, pp. 113-125.

Infantes, Víctor (1990): "Poesía sobre poesía: España y Portugal entre nuevos centones gongorinos", *Claro-Escuro: Revista de Estudos Barrocos*, 4-5, pp. 115-124.

Núñez Cáceres, Javier (1994): *Concordancias lexicográficas de la obra poética de don Luis de Góngora*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

Góngora, Luis de (1994): *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia.

— (2000): *Obras completas, I*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

Paracuellos Cabeza de Vaca, Luis de (2004 [1640]): *Triunfales celebraciones*, ed. facs. de Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, Granada, Universidad.

Pardo Gómez, M.ª Virtudes (1998): *Catálogo de manuscritos da Biblioteca Xeral*, Santiago de Compostela, Universidade.

Pulido, Juan Ignacio (1999): "La fe desatada en devoción: la proyección pública de la Inquisición. Granada, 1640", *Torre de los Lujanes*, 41, pp. 95-108.

— (2002): *Injurias a Cristo. Religión, política y antisemitismo en el siglo XVII*, Alcalá, Universidad.

Villa-Real Valdivia, Francisco (1999 [1890]): *Hernán Pérez del Pulgar y las guerras de Granada*, ed. facs., Málaga, Algazara.

Hernando de Acuña, "A un buen caballero, y mal poeta": Garcilaso como modelo satírico

Marcial Rubio Árquez
Università degli Studi G. d'Annunzio di Chieti

Como si la resolución de la duda de su modelo fuera la obligada preceptiva de sus versos –"Mas ¿dónde me llevó la pluma mía? / que a sátira me voy mi poco a poco"[1]–, no son muchos, en una producción poética que se expresa en más de ciento once composiciones, los poemas que Hernando de Acuña dedicó a la musa satírica, y todavía son menos los que tal musa se expresa en metros italianos. Para ser más precisos, salvo el que ahora estudiamos, "A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha", el resto –cuatro– de las composiciones burlescas o satíricas utiliza metros y formas de la poesía tradicional castellana. En este, por lo demás, tampoco la elección del metro fue libre, pues, como ya indica el título de la composición, la técnica del *contrafactum* imponía el respeto absoluto de la poesía imitada, en este caso, la Canción V de Garcilaso, "Ode ad florem Gnidi" y, por lo tanto, la composición de Acuña debía mantener el metro adoptado por el toledano, esto es, la combinación de endecasílabos y heptasílabos que ha pasado a la historia de la literatura española con el nombre de lira[2], y, también, las "mismas consonantes", si bien en algunas ocasiones la fidelidad sobrepasa las consonantes para llegar a remedar las mismísimas palabras del modelo[3]. Todo ello hace, claro, que el subtítulo sea hasta cierto punto prescindible, pues desde los primeros compases del poema encontramos una familiaridad léxica, fónica y rítmica que lo adscriben sin duda alguna a los muchos contrafacta que del bellísimo poema del toledano se hicieron durante los Siglos de Oro.

1. Garcilaso, Elegía II, vv. Se vea, claro, el comentario que a estos versos dio Guillén (1988: 15-48).
2. López Bueno (1993) y Pérez-Abadín Barro (1995a).
3. *Vid*. Pérez-Abadín Barro (1995b) y también, aunque más alejado de lo que aquí se trata, Sánchez Martínez (1993).

En este caso, sin embargo, el contrafactum comprende, además de la componente lúdica, de juego poético, una especie de homenaje al maestro y amigo. Como se sabe, entre el vallisoletano y Garcilaso hubo, o pareció haber, multitud de contactos, que van desde un supuesto conocimiento personal en 1536 cuando ambos servían en Italia al Emperador[4], pasando por el supuesto epitafio latino que el toledano dedicara a Acuña[5], sin dejar tampoco de lado otros poemas de Acuña que remiten a composiciones bien conocidas del toledano, como es el caso de "Cuando contemplo el triste estado mío" y el soneto I de Garcilaso. En cualquier caso, y como también es archisabido, tanto Garcilaso como Acuña forman parte de la primera generación de poetas petrarquistas castellanos y, además, comparten ese marchamo de poetas-soldado que la crítica ha estudiado con gran provecho[6] y que, en el poema que nos ocupa, tiene un papel fundamental.

Esta composición establece, a mi modesto entender, toda una serie de relaciones literarias y extra literarias entre Garcilaso y Acuña que quizás no hayan sido suficientemente estudiadas. Y eso que la primera referencia crítica aparece precisamente en el comentario de la poesía de Garcilaso en fecha tan temprana como 1622. En ese año se publican los comentarios de Tamayo de Vargas quien, comentando la Canción V afirma:

> De esta canción hace una parodia, no con poca gracia, don Hernando de Acuña, fol. 141 de sus *Var. Poes*., contra un buen caballero, pero mal poeta[7].

La alusión del erudito madrileño, por más que escueta, tiene su importancia. Ante todo, rescata del olvido crítico a Acuña quien, en esa fecha, 1622, comenzaba a dormir un sueño crítico que habría de durar más de dos siglos, que son los que separan la primera edición de sus poesía (1591) de la segunda (1804), y lo hace, y esto es también importante, uniendo su nombre y su poesía a la del encumbrado Garcilaso. Además Tamayo emite un más que cualificado juicio crítico: "no con poca gracia", que hemos de entender con el doble valor de comicidad, pero también de esmero técnico. Se equivoca, creo, cuando designa el poema como "parodia", pues el intento de Acuña, como veremos a continuación, no es tanto degradar el modelo que imita, sino justamente lo contrario, ensalzarlo y configurarlo como canon que sirva para, ahora sí, parodiar a los que no alcanzan dicho nivel poético.

Más extenso, elogioso y erudito será López de Sedano quien, además de incluir cuatro composiciones de Acuña en su selecto *Parnaso Español*, da importantísimas noticias sobre el poema que estudiamos:

> Llámase la *Lira de Garcilaso* la hermosa *Oda*, que intituló: *A la flor de Gnido*, y empieza: *Si de mi baja Lira*; y ésta es la que contrahace y remeda nuestro Autor, siguiendo las huellas de su contemporáneo y amigo Garcilaso de la Vega, con tal

4. *Vid*. Alonso Cortés (1913: 39, n. 2).
5. Aparece en la traducción que Acuña hizo de *Le Chevalier Délibéré* de Olivier de la Marche, *El cavallero determinado*, publicada en Amberes en 1553, f. 116r
6. *Vid*., por citar uno de los ejemplos más recientes y fructíferos, *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia*, Luca, Mauro Baroni, 2000.
7. Cf. Gallego Morell (1972: 617). Citado por Romera Castillo (1981); después, por donde se cita, en Romera Castillo (1998: 15-33) la cita de Tamayo de Vargas en p. 18.

> puntualidad y destreza quanta era necesaria para imitar, no solamente la belleza y hermosura de estilo; sino para acomodar los pensamientos, y aun los consonantes al ridículo y burlesco, de suerte que no pueda haber por su idea composición más bien desempeñada[8].

Como se ve, el erudito antólogo describe perfectamente la voluntad de Acuña, pues a la erección de un modelo se dirigen términos como "contrahace", "remeda", "imitar", mientras que la intención figura taxativamente clara con los términos "ridículo" y "burlesco", sin que ambos términos caigan, como en el caso de Tamayo, sobre el modelo imitado.

A Sedano también le debemos la primera atribución del destinatario de la sátira:

> El sugeto contra quien se dirigió, fue D. Gerónimo de Urrea en su *Traducción del Orlando furioso, del Ariosto*: obra, en que recayó muy bien la censura, por el poco mérito que tuvo, sin embargo de que se hicieron en diversos tiempos cinco ediciones de ella[9].

Por lo tanto, según Sedano, el poeta satirizado sería Urrea y el motivo de dicha sátira la traducción que el mismo hizo del *Orlando* de Ariosto. Como se recordará, Urrea tradujo este en 1549[10] y, como señala Sedano, fue obra muy apreciada en su tiempo, con más de ocho –y no cinco– ediciones en vida de su autor.

Poco tiempo después, sin embargo, Hazañas y la Rúa, al editar a Cetina, con el que Urrea tuvo importantes lazos de amistad, declara:

> Fue Urrea autor de varias obras y traductor de otras italianas y francesas, entre ella *El Caballero determinado*, traducción de la cual se burla con singularísimo donaire Hernando de Acuña, en su parodia de La Lira, de Garcilaso, dirigida a un buen caballero y mal poeta... Hay que notar, sin embargo, que Acuña había vertido al Castellano la misma obra[11].

Para Hazañas, por lo tanto, si bien el destinatario es claramente Urrea, el motivo no es la traducción del *Orlando*, sino la del *Caballero Determinado* de Olivier de la Marche. Como se recordará, Acuña publicó la traducción del poema francés en 1553, si bien por los datos de la licencia debía haberla terminado un año antes. Urrea, por su parte, la publicó en 1555, pero por los preliminares debió tenerla terminada en 1553. Hazañas, por supuesto, sabe que Urrea ha traducido también a Ariosto, e incluso conoce las críticas que sobre dicha traducción han hecho Hurtado de Mendoza y Cervantes, pero nada dice de que sea esta el motivo de la disputa[12]. Clavería, por su parte, sostiene que no fue

8. J.J. López de Sedano, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Ibarra/Sancha, 1768-1778, 9 vols.; la cita en II (1770), pp. [V-VI] del "Índice". También en Romera Castillo (1998: 18).
9. J.J. López de Sedano, *Parnaso español, op. cit*., II (1770), pp. [V-VI] del "Índice", y Romera Castillo (1998: 18).
10. Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Edición bilingüe de Cesare Segre y Mª de las Nieves Muñiz Muñiz: Traducción de Jerónimo de Urrea (1549), Madrid, Cátedra (Letras Universales), 2002.
11. Cetina, Gutierre de, *Obras*, ed. J. Hazañas y la Rúa, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1895, 2 vols., Hay facsímil con presentación de M. Peña, México, Porrúa, 1977.
12. Por su parte Wickersham Crawford (1916), a principios del siglo pasado, retoma la hipótesis de Hazañas sin aportar nuevos datos.

la traducción francesa, sino la del *Orlando Furioso* la que provocó la sátira de Acuña[13]. Juan Menéndez Pidal había lanzado otra hipótesis: que el objetivo de la sátira fuera, sí, la traducción del *Orlando*, pero no la de Urrea, sino la que había realizado Luis Zapata, opinión esta que, años después, sería retomada por Chevalier[14]. En la actualidad, pese a todo, la inmensa mayoría de la crítica piensa que el destinatario de la sátira fue Jerónimo de Urrea y que el motivo de la misma fue la traducción que este realizó del *Orlando* de Ariosto. Fundamentalmente dos son los motivos que apoyan este aserto. El primero es la alusión que se hace en la novena estrofa del poema, vv. 41-45:

> Por vuestra cruda mano
> aquella triste traducción furiosa
> no tiene hueso sano,
> y vive sospechosa
> que aun vida le daréis mas trabajosa.

Donde "traducción furiosa" bien pudiera ser una alusión a la traducción de Ariosto.

El segundo motivo es el título del poema "A un buen caballero, y mal poeta". Urrea, en la época, era conocido por su valentía en las armas y por haber escrito el manual del perfecto capitán español del Imperio, el *Diálogo de la verdadera honra militar*[15] y, también, por sus pocas luces poéticas, como testimonian las críticas de Hurtado de Mendoza y Cervantes, entre otros.

Si el satirizado es, por tanto, Urrea, y el motivo de la sátira, como hemos visto, la traducción del *Orlando* de Ariosto, es fácil aventurar una hipotética fecha de la composición: en torno a 1549, cuando apareció la primera edición de la obra, aunque tampoco se debe excluir que Acuña hubiera tenido conocimiento manuscrito de la misma, lo que adelantaría algo la fecha, cercana, por tanto, a la primera edición de la obra de Garcilaso.

Entrando ya en el análisis de la composición, se debe comenzar recordando, si bien mínimamente, el modelo que Acuña imita, esto es, la Canción V Garcilaso, en la que el toledano intercede ante la bella dama napolitana Violante Sanseverino para que acepte los amores de su buen amigo Mario Galeota. Es, pues, más que una composición amorosa, una poesía suasoria, en la que Garcilaso apoya su petición con dos personajes mitológicos cuales son Anaxárate –utilizada como *exemplum*– y Némesis –hipotético castigo, así como clásicos son, además de otros motivos, el metro utilizado, la oda horaciana, interpretada, eso sí, a través del ejercicio poético que Bernardo Tasso había ejecutado en los *Amori*.

Garcilaso es, por tanto, un mero interlocutor, un intermediario entre la bella napolitana y su amigo. El yo del poeta, el yo subjetivo de casi toda la lírica garcilasista, ejerce aquí otra función, quedando eclipsado por el deseo de convencer a una mujer para que ame a otro hombre que no es él. Garcilaso pone su pluma, una vez más, al servicio del amor, pero ahora no intenta ganarlo, recobrarlo o recordarlo, sino convencer a alguien en principio ajeno a su sentimentalidad para que ame a quien, a la postre, él también ama,

13. *Vid*. Clavería (1950: 149 y ss.).
14. Juan Menéndez Pidal (1915: 37-38) y Chevalier (1966: 75-76).
15. Madrid, Ministerio de Defensa, 1992

su amigo Mario. Garcilaso, a fin de cuentas, pide piedad para su amigo, e implora a la napolitana que se conmueva con el sufrimiento de este. Pues bien, esa misma función de intermediario entre dos individuos es también la que ejerce Acuña en su composición. Si el toledano, como hemos visto, intercede entre la bella pero agreste dama napolitana y su amigo Galeota para que ésta lo ame, la intercesión de Acuña en su poema es casi idéntica: intenta provocar la piedad del "mal poeta" para que ame a Apolo y, haciéndolo, deje de castigarle con su mala poesía, arte que aquel como sabemos representa.

Reducida a un esquema quizá un tanto simple, la Canción V podría resumirse con una oración adversativa: "bella pero áspera", en la que el término "áspera", insertado en la semántica propia del amor cortés, sería traducido como "cruel", término que, también en la semántica en la que se mueve toda la poesía de Garcilaso, evidenciaría una clara contradicción, pues, como sabemos, si la belleza neoplatónica venía a significar la perfección absoluta, la crueldad parecía no encajar en dicho esquema. En otras palabras, a la bella dama napolitana sólo le falta la ternura, la piedad, para ser perfecta. Pues bien, el mismo esquema, pero intercambiando lo que se entiende por perfección, lo aplica Acuña en su sátira, y donde en Garcilaso se lee "hermosura", en Acuña "caballería" o "armas", siendo la "pluma" de éste la "crueldad" de aquella. Por parafrasear la fórmula anterior: al "buen caballero" sólo le falta abandonar la poesía para ser el perfecto "caballero", el perfecto "guerrero". Lo deja muy claro en una de las últimas estrofas –la 20, vv. 96-100-, que funciona literalmente como resumen de toda la composición:

> Mas digo finalmente,
> aunque decirlo es ya cosa excusada,
> que no hagáis la gente
> de vos maravillada,
> juntando mal la pluma con la espada.

Entiéndase bien: "juntando mal". No se trata, claro, de que se afirme que al caballero en general le sean vedados los primores literarios, no, sino más bien que, dado que no domina la pluma, parece una sinrazón intentar mezclar ambas, pluma y espada, cuando en esta última, como reconoce el propio Acuña, el satirizado es un consumado ejemplo de guerrero, como se testimonia ya desde el título: "A un buen caballero y mal poeta".

Si en la Canción V los efectos de la impiedad de la dama eran evidentes en Galeota, y Garcilaso se encargaba de enumerarlos con gran esmero, también en Acuña la falta de piedad del "mal poeta" causa estragos en Apolo y su séquito y también aquí la cuidada enumeración de los catastróficos efectos intenta convertirse en argumento convincente enumerando los males que su poesía causará a cada uno de los protagonistas por antonomasia de los distintos géneros poéticos. De este modo, la cuarta estrofa se encarga de advertir al "mal poeta" de su evidente incapacidad para la poesía épica:

> ¡Ay, aquellos capitanes
> en las sublimes ruedas colocados,
> aunque sean alemanes,
> si para ser loados
> fueran a vuestra musa encomendados

la quinta de su impericia con la poesía lírica:

> Mas ¡ay, señor, de aquella
> cuya beldad de vos fuera cantada!,
> que vos daréis con ella
> do verse sepultada
> tuviese por mejor que ser loada

mientras que en la sexta –y con ello no se deja ningún escape a sus malhadadas ansias poéticas– se comenta su torpe estilo bucólico:

> Que vuestra musa sola
> basta a secar del campo la verdura,
> y al lirio y la vïola,
> do hay tanta hermosura
> estragar la color y a frescura

Hay otro paralelismo entre ambas obras, relacionado con la falta de piedad del "mal poeta" que no se refiere sólo, como ya hemos visto, a su relación con la poesía, con el mitológico Apolo, sino que tiene también su manifestación en el más terrenal y concreto "amigo" al que se hace referencia varias veces en el texto y al que se le presenta de modo inequívoco en la séptima estrofa:

> Triste de aquel cautivo
> que a escucharos, señor, es condenado,
> que está muriendo vivo
> de versos enfadado,
> y a decir que son buenos es forzado.

Este amigo condenado a escuchar y a asentir, tiene, como se sabe, clarísimas reminiscencias horacianas y resultaría, de este modo, un mero recurso retórico que Acuña utiliza como *autoritas*. Sin embargo, resulta curiosa la transformación que la cita clásica sufre un poco después, en la undécima estrofa:

> A vos es vuestro amigo
> grave, si no os alaba, y enojoso,
> y si verdad os digo,
> daisme por ambicioso,
> por hombre que no entiende o sospechoso.

Como se ve, se pasa del impersonal amigo, a la identificación de tal amigo con el yo del poeta –"os", "digo", "daisme". Sin duda por el tono suasorio del modelo garcilasista, Acuña pasa de la sátira más o menos despiadada a un tono más –nunca mejor dicho– amigable. La sátira, por decirlo así, se convierte en consejo, en consejo de amigo, que desea no tanto la reprobación de vicios, sino indicar la recta vía al amigo, en este caso, apartarle del trato con las musas. Por lo demás, si en Garcilaso los efectos de la crueldad de la napolitana hacia su amigo revertían en el propio poeta, también ahora la falta de piedad del poetastro hacia Apolo revierte en Acuña, que se ve obligado no sólo a escuchar, sino también a mostrar agrado, so pena de parecer "ambicioso", ignorante o "sospechoso".

Un último paralelismo lo encontramos en la figura de la ya citada Némesis. Como se recordará, en la canción V, tras contar Garcilaso el castigo de la cruel Anaxárate, aparece este personaje mitológico con el papel de ejecutor de la venganza en el caso de que Violante no aprenda el castigo que los dioses dan a las mujeres faltas de piedad. Pues bien, el papel que Némesis tiene en la poesía del toledano, Acuña se lo encomienda a la burla, a la risa con la que todo lo creado condenará la mala poesía del caballero. El motivo aparece en la segunda estrofa, aplicado primero a los animales:

> Yo en ásperas montañas
> no dudo que tal canto endureciese
> las fieras alimañas
> o a risa las moviese
> si natura el reír les concediese.

Para, inmediatamente después, aplicarlo a Marte:

> Y cuánto habéis cantado
> es para echar las aves de su nido
> y el fiero Marte airado,
> mirándoos, se ha reído,
> de veros tras Apolo andar perdido.

A la gente:

> Señor, unos dejaron
> fama en el mundo por lo que escribieron
> y de otros se burlaron,
> que, en obras que hicieron,
> ajeno parecer nunca admitieron.

Y, por último, a los poetas, a los que dará

> […] inmortal materia
> para cantar, en verso lamentable,
> las faltas y miseria
> de estilo tan culpable
> digno que no sin risa dél se habla.

La burla, la risa que provocará sus malas composiciones, será, según Acuña, el justo castigo –la Némesis garcilasiana– que recibirá el caballero si se sigue empeñando en componer poesía, si no se apiada del sufrimiento que provoca a Apolo y a las musas. Se le pide piedad, como Garcilaso a la dama napolitana. Pero además, si el toledano esperaba que su "süave canto enterneciese" a Violante, intercambiando a la postre la ternura de sus versos por la ternura de la dama hacia su amigo, intentando, en suma, provocar el sentimiento de la dama con sus sentidos versos, del mismo modo Acuña, pero justamente con una intencionalidad inversa a la del toledano, se ríe del "buen caballero" para que de este modo otros no se rían de él. A la postre, como hemos visto, se manifiesta su horaciano amigo, y por ello espera que su sátira sirva de corrección, que no de burla.

Eligiendo un poeta y una poesía –Garcilaso y la Canción V– Acuña presentaba como modelos, como arquetipos, a ambos, al poeta y a la poesía. El poeta era justamente un modelo de lo que Acuña quería censurar, pues resonaría en las orejas de ambos, de Acuña y de Urrea, el bello verso de Garcilaso en el que este confiesa coger "ora la pluma, ora la espada". Garcilaso, lo sabemos, encarna –como Acuña– la perfecta conjunción del poeta-soldado, modelo renacentista que, si hacemos caso a Acuña, Urrea intentaba imitar sin conseguirlo. Una prueba de esta sublime fusión era que el toledano había sido capaz de componer una poesía como la Canción V en la que a la perfección temática se unía –y esto es importante– el absoluto dominio de una forma estrófica tan culta como extraña a los usos castellanos. La lira, por decirlo así, no era para aficionados. Acuña, mientras sonríe y se burla, no deja de mirar a Garcilaso y lo que quiere de Urrea no es tanto que ese se fije en su gesto, sino que ambos contemplen el modelo de poeta-soldado, de poesía.

Bibliografía

Alonso Cortés, N. (1913): *Don Hernando de Acuña. Noticias biográficas*, Valladolid, Vda. de Montero.

Chevalier, M. (1966): *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sus l'influence du "Roland furieux"*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de L'Université de Bordeaux.

Clavería, C. (1950): *Le Chevalier Délibéré de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Crawford, Wickersham (1916): *Notes on the poetry of Hernando de Acuña, The Romanic Review*, VII, pp. 314-337.

Gallego Morell, Antonio (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos.

Guillén, C. (1988): *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

López Bueno, B., ed. (1993): *La oda,* Sevilla: Universidad de Sevilla.

López de Sedano, J.J.(1768-1778): *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Ibarra/Sancha, 9 vols., pp. [V-VI] del "Índice".

Menéndez Pidal, Juan (1915): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de don Juan Menéndez Pidal*, Madrid, RAE.

Pérez-Abadín Barro, S. (1995a): *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade.

— (1995b): "Los contrafacta de la "Ode ad florem Gnidi"", *Revista de literatura*, 114, pp. 363-400.

Romera Castillo, J. (1981): "Hernando de Acuña: *La Lira de Garcilaso contrahecha*", *Castilla*, 2-3 pp. 141-161.

— (1998): *Calas en la literatura española del Siglo de Oro,* Madrid, UNED.

Sánchez Martínez, F. J. (1993): "Presta los versos tú, yo el artificio"; nuevos contrafacta espirituales de la poesía de Garcilaso", *Rilce*, 1 pp. 73-102.

La república de los poetas: la trama en los versos

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

Los primeros lectores de versos, es bien sabido, son los poetas. Los poetas se leen entre sí, pero también escriben sobre sus iguales, y también en esto son los primeros que nos dejan una imagen de su colectivo, que, como los demás grupos sociales al abandonar el orden caballeresco, pasa del linaje al gremio y de éste a una sociedad de grupos e individuos no exenta de conflicto. El primero aparecía regido por un modo de orden natural, sin cuestionamiento; las normas gremiales se hacen mucho más explícitas, pero no pierden rigidez; al avanzar a la sociedad de los individuos los grupos se hacen permeables, las reglas se relativizan y todo viene marcado por la dinámica del cambio. Al pasar a representarse en sus textos los poetas dan cuenta de estos cambios, pero también lo hacen —y de una manera más particularizada— en los distintos modos en que se retratan, como grupo y como individuos, en un desplazamiento cada vez más acentuado.

Los textos reflejan una pragmática específica, la que a lo largo del XVI y, sobre todo, a inicios del XVII despliegan los poetas para reivindicar su arte, institucionalizar su labor y conseguir el reconocimiento. Antes que aceptación, los poetas tratan de establecer su identificación, esto es, la naturalización de su práctica en el seno de un marco sociocultural inicialmente adverso a la misma, por su estructura estamental y gremial, el menosprecio de los oficios y el sentido utilitario de las prácticas artísticas. En este marco de organización y representación dominado por el sentido y el imaginario de la actividad artesanal, los poetas inician la empresa de construir una identidad colectiva, una presencia grupal que avala su propio ejercicio y lo conecta con los elementos más aceptados y prestigiados de la escritura. Las estrategias se despliegan en distintas direcciones, pero siempre en torno a una visibilidad social obtenida por la vía de una poesía pública (academias y certámenes) o publicada. Estos modelos pragmáticos desarrollan en los volúmenes impresos una textualización que recoge parte del sentido colegiado

de las agrupaciones cultas, sobre todo en la manifestación de las redes de sociabilidad amical y estrictamente poética que se ponen en escena en los preliminares. Junto a ello los propios poemas van a dar cabida a un modelo específico de esta trama dentro de sus propios límites textuales, aunando referencialidad y escritura, para convertir ésta en un ejercicio metapoético en sentido pleno.

Los elementos de este corpus suponen la manifestación de una progresiva conciencia colectiva e individual de autoría y de las consiguientes estrategias para su afirmación y proyección práctica. Nuestro trabajo se ha centrado en el reflejo particular que esta actitud adquiere en los textos poéticos, o mejor cabría decir "en verso"[1]. Muchos de ellos se encuentran lejos del latir lírico, pero todos formalizan en el cauce de las sílabas contadas una peculiar y distintiva afirmación a partir de lo que pudiéramos llamar, a lo postmoderno, una estrategia de visualización. En ella el nombre se convierte en presencia, y la nómina, en incuestionable realidad, cuyo número es un argumento más de su relevancia social y de las relaciones de "socorros mutuos" que, al menos en un primer momento, pueden establecer entre ellos, además de insertarse en una tradición de la que paulatinamente se proclaman legítimos herederos, en un juego de prestigio en el que el legado va dejando paso a la conquista. La marca del verso y la adecuación a reconocidos modelos poéticos subraya en esta serie de composiciones su carácter metapoético, que las separa de formas más estrictas, como el ensayo o la crítica literaria —por muy incipientes que se presenten—, en un rasgo esencial: quien trata del parnaso poético no es alguien ajeno al mismo o situado en su periferia, sino quien desde su condición de autor se sitúa en el seno mismo de la morada de Apolo o reclama el derecho a ser acogido en ella.

Las bases de la indagación eran, en primer lugar, la constatación de indicios evidentes, ya con unas primeras aproximaciones críticas[2], que impulsaban a la realización de un rastreo sistemático; de otro lado, un programa de investigación de amplio aliento llevaba ya un recorrido crítico apreciable en la tarea de historiar la formación del canon poético de los siglos de oro, habiendo asentado el hecho de que las raíces de este proceso se encontraban en la estricta contemporaneidad de los autores y con ellos como principales protagonistas del mismo[3]; y por último, un marco teórico en creciente desarrollo a partir de postulados de la sociología literaria y que tienen a la conciencia autorial, sus distintas manifestaciones y los modos de hacerse presente en su entorno como eje de su análisis.

La hipótesis de partida, a partir de indicios y postulados, era que debía de existir un corpus relevante de huellas textuales de esta situación, escogiendo inicialmente las de carácter voluntario y explícito, como más relevantes y de valor más directo; y la premisa era la conveniencia de recogerlas en un repertorio que, sin ser exhaustivo, resultara sistemático para ser indicativo y permitir análisis como los que aquí avanzamos[4].

---

1. Se da cuenta aquí de lo desarrollado en el proyecto I+D *La República de los poetas en los siglos de oro. Textos fundacionales* (HUM2004-02373/FILO). Sus resultados se recogen en *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada, 2010.
2. Al seminal trabajo de Montero (2000), le siguen los recogidos en *Penser la Littérature Espagnole* y *La Formation du Parnasse Espagnol XVe-XVIIIe Siècle*, monograficos del *Bulletin Hispanique*, 1 (2004) y 109, 2 (2007).
3. Han tratado de ello los trabajos recogidos en los dos volúmenes del Grupo P.A.S.O.: dir. López Bueno (2005 y 2008).
4. En *El Parnaso versificado* se repertorian 250 textos, con las nóminas que incluyen y sus variantes formales y pragmáticas.

Variedades paradigmáticas

Condicionados por las circunstancias concretas en que aparecen, la composición de las nóminas de autores citados y los marcos métricos elegidos, destacan una serie de modelos pragmáticos que se repiten:

A) *la enumeración amplia en composiciones de carácter narrativo, de fantasía onírica o alegórica, de carácter épico o directamente epidíctico, entre la celebración y la sátira, en a) poemas exentos, y b) digresiones episódicas; por su naturaleza exhiben un carácter panorámico apto para trascender los límites del* hic et nunc*, sin ser escasos los ejemplos de repertorios de poetas contemporáneos y/o locales.*

Se inicia en contextos cortesanos, aunque con predominio de autores ajenos al linaje aristocrático (Encina, Sánchez de Badajoz, bachiller Ximénez, Boscán, Silvestre, Francisco Sánchez); la épica, ya en el cauce de las octavas narrativas y el volumen impreso, supone una extensión de este carácter en el plano estrictamente literario y con poetas en camino de la profesionalización (Urrea, Nicolás de Espinosa, Mal Lara, Zapata, Vizcarra, Hernando de Soto, Mesa, Lope, Herrera Maldonado, Pérez de Montalbán). Adoptan los modelos en serie (Villalba, Claramonte) o con argumentos de viajes o asaltos propios de la materia caballeresca (Espinel, Cueva, Cervantes), siendo el eje sobre el que se reorientan a lo específicamente literario los cantos insertos en los libros de pastores (Gil Polo, Cervantes), donde el desplazamiento de la materia narrativa a un significado poético se corresponde con la variación en el público y en las prácticas de lectura y con la profesionalización a la que se dirigen a grandes pasos sus autores.

B) *las referencias escogidas en contextos epistolares, relacionadas generalmente con entornos unidos por lazos poéticos y de amistad, aunque no faltan los casos de alusiones satíricas; por estos rasgos, el repertorio suele venir marcado por la cercanía y la realidad.*

Se inicia con la introducción del italianismo, y es uno de los signos de la nueva poética, con la conciencia de sus autores de encontrarse en un nivel diferente, que conecta con un aristocratismo estético con rasgos de clasicismo, con Horacio como modelo privilegiado. El molde epistolar y la métrica de los *capitoli* acogen por igual la comunicación amistosa, la reflexión metapoética y la sátira, donde lo literario mantiene un lugar destacado. Cuando no verdaderos trataditos a la zaga de *Ad Pisones* (como el *Exemplar poético*), encontramos un entramado de misivas y respuestas que articula a los miembros de entornos poéticos bien definidos, generalmente de carácter culto y en la primera línea de la innovación poética (Boscán, Cetina, Montemayor, Barahona de Soto, Juan de la Cueva, Herrera o los Argensola). Concebidas como epístolas reales, mantienen una inicial transmisión manuscrita, pero bien pronto pasan a integrarse en la *dispositio* del corpus poético, ordenado o no por su autor para la imprenta; la inclusión desde las páginas de Boscán de los textos ajenos que motivan o dan réplica a la epístola propia pone de manifiesto el carácter social y compartido de una práctica, y sirve de justificación; la referencia a los amigos comunes cumple la función de ampliar este círculo, tendiendo un puente entre la realidad y el texto, entre un entorno social y su expresión poética. Frente a la anterior, la serie gana en eficacia por la *evidentia*, al sustituir la evocación de lo lejano por la reiterada invocación de lo próximo.

C) *los encomios, generalmente de carácter epigramático, en los preliminares de las obras, a partir de la difusión de los volúmenes impresos y la necesidad de justificaciones o defensas; en estos casos, el poeta celebrado se presenta inserto en una serie o como cul-*

minación de ella, marcada por el prestigio, por la continuidad y por una dialéctica entre antiguos y modernos.

El libro impreso supone para la poesía un ejercicio no siempre bien aceptado, por su novedad; además, mientras en la corte el verso surge para un grupo de iguales, presentes y visibles para el caballero, la multiplicación del público comprador del volumen de poesía supone el alejamiento físico y social entre los lectores y el poeta, en una comunicación que ya no es entre iguales y en la que el autor siente un vértigo de indefensión. De él arrancan los prólogos explicativos, los argumentos justificatorios y la retórica de modestia, pero a ello obedece también la búsqueda de otras defensas más agresivas, que proclamen y legitimen la autoridad del poeta. En este doble juego de defensa y exaltación se inscribe la composición laudatoria que florece en los preliminares de los impresos y se consolida como un auténtico subgénero de esta retórica. En su economía argumental la vinculación del autor celebrado con la serie de *auctores* que le preceden adquiere notable importancia, pues en definitiva se trata de sustentar una nueva dialéctica entre la autoridad y la autoría. La nómina se reduce, a través de un riguroso proceso de selección, pero su disposición en la breve y trabada arquitectura del soneto (como forma paradigmática de esta variante), gana en intensidad y refuerza la significación del canon, generalmente compuesto desde los clásicos y con referencias al círculo cercano.

D) *los ataques, entre la sátira literaria y la invectiva personal, como contrapartida del tipo anterior, en este caso generalmente circunscritos al cauce manuscrito y característicos de momentos en que se ensancha y escinde el campo literario, con fronteras internas que delimitan trincheras enfrentadas.*

Sus raíces se encuentran en las formas cancioneriles y cortesanas que dan un tono culto a la cantiga de escarnio, a modo de pruebas de ingenio en los torneos rimados de los caballeros. Con motes y juegos de ingenio que llegan a recodificarse en ejemplos académicos como el vejamen (retórico o real), la convivencia en reducidos círculos poéticos propicia estos juegos, que se transforman en verdaderos ataques (Castillo Solórzano, Velasco, anónimos) cuando los círculos se amplían, los autores se diversifican y se reconocen como opuestos, además de como competidores en la ocupación del campo literario y de su centro (Arbolanche, Pacheco, Beneito, Trillo). Su aparición en torno a los casos de innovación, como el petrarquismo o la "nueva poesía" de Lope y Góngora ratifica esta dimensión, al tiempo que explica, por la virulencia del enfrentamiento y la trascendencia sociológica de los cambios, su desplazamiento a la invectiva y el ataque personal. En este contexto las citas de autores pasan de ser una muestra de erudición a convertirse en un arma arrojadiza, bien para anatemizar series enteras de poetas, bien para marcar una exclusión por la diferencia. Quien invoca a los modelos se autoidentifica con ellos o, al menos, reclama su lugar, como heredero, para establecer sus dicterios. Con el lastre de lo dogmático o normativo, se convierte en germen de la moderna crítica literaria, de modo que estas polémicas y la función que en ellas desempeña el canon de autoridades representan uno de los elementos de conformación del campo literario y señal de su institucionalización, con sus juicios sobre la buena y la mala poesía.

E) *con distintos matices persiste una forma de juego literario, entre la corte y la academia, donde las referencias se tejen entre la muestra de erudición y la celebración del propio grupo, el cual tiene en este tipo de composiciones, como los discursos de alabanza,*

las competencias o los vejámenes, una seña de identidad, y ésta toma en ocasiones rasgos de individuación, cuando el poeta orienta esta retórica a motivar su reconocimiento.

La diferencia con el grupo anterior se encuentra en su sentido pragmático y el consiguiente uso que hace de la cita de autores. Aunque adopte la forma satírica, la marca del grupo de textos (Argote, Lope, Pacheco, "Clarinda", Mesa, Diego Manuel, Moncayo, Salazar y Torres, Montañés) es la de la convencionalidad y la ficción, sin *animus iniurandi*, confinado en los márgenes del juego y, consiguientemente, incorporado a la articulación pública de la imagen del poeta en la composición editorial de sus versos; en general, la retórica sustituye la concentración de la agudeza epigramática en la pulla por un despliegue no exento de exhibicionismo, con el consiguiente cambio en el número y naturaleza de los autores citados. Su función también cambia, pues la invocación de los modelos canónicos deja paso a las referencias al entorno, en algunos casos jugando del concepto con los nombres, en una clara muestra de la institucionalización alcanzada por las relaciones poéticas, pero también por el papel que cumplen en ellas las nóminas de poetas. También confirma tal estado de cosas el empleo *pro domo sua* de aquellos poetas que intentan acceder al parnaso desde su exclusión, sobre todo en aquellas fases tardías en que la república de los poetas alcanza visibilidad, y se consolidan en ella los medios para la subsistencia material de quienes sólo cuentan con su pluma y buscan formas renovadas de mecenazgo al margen del mercado.

Nombres en el repertorio

Una variable fundamental en el caso nacional es la condición de "modernos" de sus autores, lo que supone un principio (cambiante) de valoración, pero sobre todo una mayor incidencia de los procesos de creación y transmisión de sus textos: mientras que Petrarca y los clásicos grecolatinos eran ya una referencia (y unos textos) consolidada para los poetas españoles, no ocurre lo mismo con estos últimos, que se van incorporando en diferentes momentos y de modos variados al conocimiento de sus continuadores. Los consideramos, por ello, en bloques cronológicos separados. Entre los autores del Cuatrocientos Mena (39) marca una diferencia insalvable con el resto, posiblemente por su identificación con el elevado género épico, su inserción en el canon cordobés o, incluso, su sentido didáctico moral; también debió de influir de manera decisiva su fácil acomodo en un discurso político de exaltación nacionalista, tanto por su papel junto al trono de Juan II y su apoyo a una política antinobiliaria como la de Álvaro de Luna, como en su adecuación al argumento de la *translatio studii* que representó su estilo latinizante, recuperado en el discurso cultista a partir de las décadas finales del XVI, en coincidencia con la edición comentada del Brocense. Tras el cordobés se sitúan el muy valorado Garci Sánchez de Badajoz (14), el prestigioso Santillana (11) y en menor medida Manrique (8), Rodríguez del Padrón (6), Macías (4) o Villena (4); ésta parece ser la herencia de la poética cancioneril del XV, que penetra en el siglo siguiente en los tipos de imprenta de las sucesivas apariciones del *Cancionero General* y sus derivados, y que se ve incrementada con los poetas del cambio de siglo y una difusión impresa en volúmenes propios, como Encina (6) y Torres Naharro (7), con un impacto incrementado por su faceta dramática. En la transición de esa poética a la renovación de raíz petrarquista, y ya condicionado

por su diferencia lingüística, se encuentra Ausías March (12), que mantiene una notable presencia, en parte alimentada por el argumento de su precedencia sobre el cantor de Laura como vía de nacionalización de la nueva poética.

En la defensa y reivindicación de la novedad cobran gran fuerza la multiplicación de citas y los apoyos mutuos entre los poetas implicados, que se traduce en una notable recurrencia, aún más valorable por la concentración cronológica de su presencia; es el caso de Diego Hurtado de Mendoza (13) o Cetina (12), ampliamente sobrepasados por Boscán (33) a partir de que se consagra como innovador del nuevo estilo y se mantiene durante un tiempo emparejado (en citas como en ediciones) con Garcilaso, arrasando con la resistencia procedente de posiciones más tradicionales, también reflejadas en las citas, como Fernández de Heredia (8) y, sobre todo, Castillejo (12). Volviendo al toledano, la dimensión de su presencia (96 menciones, más de un tercio de los textos recogidos y la más amplia, con distancia y en todas las categorías, de clásicos y modernos) nos sitúa en el eje del proceso de conformación del canon y, en particular, de su linealidad, mantenida sin alteraciones desde su irrupción a finales del primer tercio del XVI; desde ese momento su referencia es inevitable, como aceptación, reivindicación o (relativo) cuestionamiento de su lugar de primacía.

El proceso de ocupación del espacio se extiende en torno a mediados del XVI, sin nombres a la altura de Garcilaso, pero con una significativa multiplicación, en la que tampoco faltan algunos nombres de referencia, como Montemayor (14) o Barahona de Soto (9), ligados, como en el primer caso, a la actividad editorial y a una activa pugna por la regularización de los escritores en el incipiente mercado, o a una intensa sociabilidad de viejo cuño, como la del lucentino; la posición viene corroborada por el protagonismo de estos poetas en la práctica de la cita de otros. Junto a ellos, los nombres se agrupan en entornos como el sevillano, en el que aparecen Mosquera (7), Mal Lara (6) o Francisco de Medina (5); y, sobre todo, en la práctica de géneros de mayor aceptación preceptiva y más impacto en el mercado, como la épica: Jerónimo Sempere (6) o Rufo (8), y, sobre todo, Ercilla (15); o el teatro, al que cabe atribuir la amplia recepción de Guillén de Castro (9), Rey de Artieda (7), Tárrega (6), Virués (7), todos ellos en el marco valenciano, y el propio Cervantes (9); e incluso la narrativa (Feliciano de Silva, 5 menciones). Al margen de Ercilla, el gran referente de estos momentos es el luso Camoens (25), sin duda por su doble dimensión como poeta en la línea petrarquista y, sobre todo, cantor épico, lo que lo sitúa en muchos casos en un lugar de preeminencia, junto a Garcilaso, en la cima del Parnaso.

En el campo de la lírica en un sentido más estricto el cambio generacional viene acompañado por una extensión en la nómina de habitantes del mítico monte, en camino de convertirse en una república literaria, marcada por la heterogeneidad y, junto a la persistencia de círculos, la creciente pugna por la distinción individual, en un camino que no siempre mantiene coherencia entre su desarrollo contemporáneo y el destino final de los autores en nuestra consideración. Sirvan como muestra de todo ello las 4 menciones de Aldana frente a las 7 de Medinilla (como muestra de una diversidad de trayectorias vitales y presencias en los entornos emergentes), pero también las 7 del activo y editado Espinel junto a las 8 del más restringido Figueroa, aunque no son estos casos los más llamativos; el relativamente explicable eco escaso de fray Luis de León (5) es menos

significativo que la igualdad de referencias (3) entre Espinosa y Jaime Esporrín, por no hablar de igualdad de menciones (7) del activo y hasta compulsivo Juan de la Cueva y su homólogo Francisco, cuya relevancia hoy es nula. Junto a ellos destaca la abundancia de citas de Liñán (14), sin duda vinculado al éxito del romancero nuevo, y de Valdivieso (11), muy reconocido por su poesía religiosa. Pero, sobre todo, se imponen dos cimas, correspondientes a un doble magisterio, de desigual recorrido en el siglo siguiente: el de Herrera (29), mantenido en el círculo sevillano y en el marco de una poética cultista, hasta su culminación por Góngora, que eclipsó su estrella; y el de los hermanos Argensola (33 menciones en total, individuales o reunidos), favorecidos (con la vida de Bartolomé hasta 1631) por su indiscutible primacía en su entorno y el auge de una poesía de orden moral en la que aparecían como referentes destacados, además de erigirse en modelos únicos de una estética aristocrática, que combinaba el retraimiento horaciano respecto de los cauces de divulgación y la claridad de un estilo clásico, a medio camino, pues, de Góngora y de Lope; con una combinación de los rasgos más aceptados de uno y de otro, ocupan un espacio propio y diferenciado en el que nunca conocieron rivales y sí un número considerable y activo de seguidores.

A tenor del resto de las cifras en el apartado de menciones en el período que se inaugura con la renovación poética de hacia 1580, podríamos concluir que el cambio de siglo trae al parnaso una estabilización de sus laderas y una tensión en su cumbre. La trama de intercambio de citas se relaja como signo de institucionalización, aunque con tendencias al hilo de los nuevos códigos sociales. Los autores destacados por su repetición en versos ajenos resultan más escasos que en el período anterior, en términos proporcionales, y sorprende su distribución respecto al canon de la historiografía literaria posterior. Llama la atención que los autores más citados pertenecen a la nobleza —como Salinas (9) y Villamediana (7)— o a los círculos de poder —como el influyente predicador Paravicino (17)—, se inscriben en la función de mecenazgo —como Arguijo (12)— o, en el otro extremo, participan de la escritura de géneros de más repercusión popular, como el teatro —con el que se relacionan de manera directa Mira de Amescua (13), Luis Vélez de Guevara (9) y Tirso (8)—; como indicio de la interferencia entre valoración poética y posición social se nos aparecen las 11 menciones recibidas por el conde de Lemos, más aún si las comparamos con la absoluta omisión de Luis Carrillo o las sólo 7 referencias alcanzadas por Jáuregui. Tal variedad denota una cierta regularización, pero también apunta el juego de tensiones sostenido entre posiciones tan distintas dentro del campo literario, según refleja Cervantes en el *Viaje del Parnaso*. En ese contexto se explican los casos de Pérez de Montalbán (5), alférez en las filas lopescas, y de Pellicer (4), abierto enemigo de Lope y protagonista de algunos ruidosos enfrentamientos.

El complemento a la situación apuntada se encuentra en la cima, consagrada por la presencia de las dos figuras que la monopolizan, pero manteniendo en su enfrentamiento en la cumbre los rasgos esenciales de la situación en el conjunto del panorama. Lope recibe en nuestro corpus más menciones (72) que Góngora (53), quizá debido al espectro más amplio de géneros que cultivó, quizá por su mayor tendencia a volcar en sus versos tanto sus intimidades como su vida pública de escritor, quizá por una más desmedida voluntad de ocupación del centro del espacio literario, tarea en la que le acompañó un séquito más numeroso, además de prolongar una década su actividad tras el silencio del

cordobés; los números de ambos, sin embargo, los sitúan en una dimensión similar y claramente destacados respecto al resto de moradores del Parnaso. El puente lo representa Quevedo (24), cuyas citas no se corresponden con su verdadero lugar en la estimación de los contemporáneos ni con sus intervenciones en las contiendas literarias del período; la posición del autor respecto a la poesía lírica y su resistencia a la publicación fuera de los casos más extremos, la poesía moral y la más grosera, podían explicar esta situación, si no lo hace el hecho de su juventud respecto a los otros dos grandes. Su indiscutible supremacía los pone en estrecho parangón con la ostentada por Garcilaso, cuyo papel canónico, entre la confirmación y el descentramiento, se consolida en este período con el doble protagonismo de Lope y Góngora, sobre todo cuando el toledano es invocado en los debates en torno a la nueva poesía.

Finalmente, de la estabilización del panorama en la segunda mitad del XVII dan cuenta los guarismos relativos a los poetas del período, cuya reducción hay que atribuir en medida similar al menor número de años en que pueden ser objeto de cita, por vidas y obras más tardías, y a una menor presión en la necesidad de poner en marcha mecanismos de afirmación, sólo patentes en el caso de Faría (7), destacando la situación de Miguel de Barrios (2), mucho más activo en el empleo de la fórmula que representado en los versos de otros autores. Del lado de los más reconocidos, se destacan los más tempranos, como el cortesano (y dramaturgo) Antonio Hurtado de Mendoza (9) o el tragediógrafo y autor de épica religiosa además de lírico López de Zárate (8), en relación con autores como Ulloa y Pereira (4) o Cáncer (5).

Si atendemos ahora a la condición de los autores de las citas, encontramos también datos reveladores, a partir de la consideración de su número: 121 autores identificados, con diversas atribuciones dudosas, y 17 composiciones sin autoría reconocida, lo que ya es de por sí un dato significativo de la extensión de esta práctica, distribuida con cierta regularidad (con núcleos destacados) a lo largo del período de dos siglos y en un corpus de 250 textos. El reparto es desigual, ya que sólo 13 autores concentran un total de 103 composiciones, lo que deja al resto con sólo 1 ó 2 textos de estas características en su haber. Es de destacar la presencia de cinco autoras ("Clarinda", Isabel de Rivadeneira, Mariana de Carvajal, María de Zayas y sor Juana), en una proporción más alta que en lo tocante a su presencia en los versos ajenos, lo que denota que hubo por parte femenina mayor voluntad de naturalizarse en la república de los poetas que éxito en sus empeños; su aparición es relativamente tardía (todos sus textos se fechan en el XVII) y, sobre todo las últimas, se caracterizan por una actividad de escritura más amplia, con acceso a la imprenta y extendida a géneros no exclusivamente líricos, como la narrativa o el teatro.

En el grupo de practicantes más asiduos encontramos reunidas en alto grado las principales circunstancias que mueven el recurso a estas composiciones. Así, en Bartolomé Leonardo de Argensola (4) destaca la inclinación metapoética de muchas de sus composiciones en ejercicio del magisterio reconocido, desde el que recurre con frecuencia al cauce de la epístola o la sátira para dar curso a sus consideraciones poéticas, en las que se distingue por la señalada ausencia de referencias a poetas romances o modernos; una posición en cierta forma parecida es la que ocupa Barahona de Soto (5), aunque en este caso más que de un magisterio indiscutido cabe hablar de una búsqueda por

parte del autor de consolidar un círculo con ciertos rasgos de escuela, lo que explica su también frecuente uso de la epístola poética. Menos teóricos y más beligerantes resultan el resto de los miembros del grupo, aunque no todos desde las mismas posiciones. Los poetas más tardíos, ya en un estadio de consolidación de la imprenta como cauce regular de los versos líricos, dialogan, sin embargo, con este medio desde su estatuto de relevancia social, como apreciamos en Juan de Moncayo (3), Rebolledo (3) y Esquilache (5), todos con títulos nobiliarios y practicantes de una poética en la que tratan de conciliar aristocratismo, sentido clásico y voluntad de comunicación poética desde los moldes de la estampa. En el otro extremo se hallan Antonio Hurtado de Mendoza (3), que orienta su estrategia en la corte con la publicación de géneros más aceptados y el cauce manuscrito para sus versos líricos, y Liñán de Riaza (3), vinculado al romancero nuevo; ambos gozaron de popularidad, al menos en sus respectivos espacios en los extremos del campo literario, y así lo ratifican sus apariciones en versos ajenos. Con un número igual de composiciones hallamos a Quevedo (3), que, si bien mostró reticencia hasta el final de su vida a inscribirse en el campo poético, fue un activo participante en las polémicas del momento, en las que hizo uso de esta modalidad de citas de autoridad junto al objeto de sus ataques.

El resto de los autores del grupo presentan un número más alto de textos y, sobre todo, unas características peculiares, sin duda relacionado con lo anterior. Son los autores más orientados a la imprenta y el mercado, ante los que muestran una actitud compulsiva traducida en un empleo del recurso tan prolífico como su escritura. En la mayoría de ellos tanto lo ocurrido en vida como su fortuna póstuma parecen demostrar la necesidad de sus empeños, ya que mantienen en la figuración canónica una posición de marginalidad similar a la que ocuparon en vida, como ya queda señalado al respecto de cada uno de ellos: Miguel de Barrios (6), Cristóbal de Mesa (7), Juan de la Cueva (9) y Faría (10) fueron más constantes en el empleo de la cita que afortunados en cuanto a la correspondencia que encontraron entre los demás poetas. No ocurrió lo mismo con Lope de Vega, en un apreciable equilibrio entre ambos extremos, haciendo corresponder a sus 73 menciones 39 ocasiones en los que él mismo se convierte en árbitro del reconocimiento y fuente de autoridad, lo que, de no ser por la relatividad derivada de la consideración de sus muchas otras estrategias de representación, vendría a confirmar el peso del recurso estudiado en los mecanismos de constitución del campo literario y su proyección en el canon.

*****

Los propios versos tejen una red de nombres, reflejo de la trama que, en el plano social y artístico, reúne a sus autores, con el sentido disémico que tiene que ver con *textus* o entramado, es decir, con un cruce de líneas que con sus nudos o vínculos dan lugar a una superficie bidimensional donde las unidades dejan de estar aisladas y se integran en un plano de nivel superior, de una complejidad más rica y consistente. Pero también tiene que ver con la urdimbre de un complot o plan compartido con un objetivo de carácter colectivo. También en este sentido actúan las nóminas de autores, tomadas de una tradición con valor encomiástico o como argumento de autoridad, para reorientarla en un sentido que los poetas administran *pro domo sua*. Un número importante y representativo de poetas retoman esta práctica y la trasladan a sus versos despojándola de un

valor argumentativo expreso, hasta dotarla de la consistencia de un tópico específico y con unos fines también particulares. Un tercer sentido se suma para caracterizar como "trama" la figura compuesta por estos textos, en tanto forman, y no sólo en su recomposición crítica, una auténtica narración, un relato extendido desde los orígenes hasta la explicación del propio lugar, en una genealogía que invierte su sentido, desde una lectura descendente, a una interpretación de ascenso y superación hasta el lugar ocupado o por ocupar por parte de los poetas que recurren a este artificio.

Entre los hilos de este tejido se perfila el agitarse de un colectivo cada vez más consciente de su existencia como tal e inmerso en lo que bien podemos considerar una campaña en pro de su visibilidad y reconocimiento. El procedimiento cobra perfiles más nítidos y verdadero sentido en el marco de un conjunto más amplio de estrategias, como parte de una agenda en cuyo espacio esta práctica se define por sus coincidencias y por sus divergencias. De manera particular en relación a la aparición de similares enumeraciones en el cauce de la prosa, más volcada a la construcción de repertorios eruditos de raíz humanista o a la construcción de cuadros satíricos, los textos en verso con repertorios autoriales insertos muestran un carácter peculiar, basado en su doble condición de referencialidad y de especial carácter metalingüístico, ya que aluden a una realidad, pero ésta corresponde a una práctica idéntica a la desarrollada en el acto de escribir estos versos. Así, los poemas se presentan como un auténtico juego de espejos, en una doble articulación que multiplica sus valores. De una parte, el poema refleja el mundo real, reconocible y cada vez más cercano a su propia escritura; de otra parte, la incorporación de otros poetas como objeto del texto levanta en éste una imagen del propio autor, que se reconoce o se mide con quienes encarnan la figura que él quiere representar y asumir. Si el número sanciona la eficacia, la cualidad de los poetas mencionados orienta su lectura, en un proceso de selección donde se operan las distinciones y los cambios de valor que permiten leer el conjunto genérico no sólo como una estructura paradigmática, sino como una construcción narrativa, una suerte de metarrelato latente bajo el entramado de los versos y sus redes de nombres cruzados, bajo la que es posible adivinar una de las caras de la construcción de la república de los poetas[5].

Bibliografía

López Bueno, Begoña, dir. (2005): *Aproximaciones y estrategias*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

— (2008): *El canon poético en el siglo XVI*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

Montero, Juan (2000): "Montemayor y sus corresponsales poéticos (con una nota sobre la epístola a mediados del XVI)" (en *La epístola*, dir. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, pp. 181-198).

Penser la Littérature Espagnole y *La Formation du Parnasse Espagnol XVe-XVIIIe Siècle,* monográficos del *Bulletin Hispanique*, 1 (2004) y 109, 2 (2007).

5. Súmense a las referencias las aparecidas tras la redacción de estas páginas: *El canon poético en el siglo XVII*, dir. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2010; y P. Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora,* Universidad de Valladolid, 2009.

Concepto de la vida en Góngora: Una orientación del desengaño barroco

Saiko Yoshida
Universidad de Seisen. Tokyo

El desengaño es el tópico del Barroco, sobre todo del Barroco español. Aun sin recordar el título de la clásica obra de Luis Rosales[1], cualquier manual de literatura española no deja de citar estas palabras en las páginas dedicadas a la época[2]. En realidad, otros tópicos relacionados con el Barroco, como el sueño, el tiempo o la fugaciadad de la vida, simbolizados por las ruinas y flores, se unen unánimemente al sentimiento del desengaño. Y, con ello, los manuales literarios enfrentan el pesimismo y la artificialidad del Barroco al vitalismo y naturalismo del Renacimiento. Pero ¿es cierta esta dicotomía?

Por otra parte, Emilio Orozco, al buscar la causa de la creación y suspensión de las *Soledades* de Góngora, la atribuyó al estado psicológico del autor, condicionado por su realidad biográfica, es decir, su actitud frente a la corte[3]. Porque, para el eminente investigador, la esencia del barroquismo reside en lo vital y real, a pesar de la artificialidad en la superficie[4] y así ocurre sobre todo en la poesía de Góngora:

> «.....la obra de Góngora no es sólo la creación de un puro esteticismo alejado de la vida que busca y se mueve exclusivamente por razón de la belleza literaria y artificio idiomático. La vida late aun bajo la más artificiosa de sus metáforas. Múltiples alusiones descubren la atracción de la realidad en sus más varias actividades y aspectos. La extraordinaria maestría técnica, la musicalidad del verso,

1. Rosales (1966).
2. Citaremos dos ejemplos: Alberto Blecua et al. (2004), p.101; Alonso Fernández et al. (1992), p.173.
3. Orozco Díaz (1969: 21-49).
4. Orozco Díaz (1947: IX).

> los efectos visuales, lo artístico, en suma, envuelve, pero no ahoga la vida en la poesía de Góngora.»[5]

El objeto de esta comunicación es observar cómo el dinamismo vital del Barroco se une al sentimiento del desengaño en Góngora, el cual, compartiendo el marco general de la época, llega a su conclusión personal. La observación nos invitará una vez más a meditar sobre el sentido de la novedad de las *Soledades*.

1. El barroco y la mirada hacia la muerte

El desengaño barroco nos incita a prestar atención a la muerte. Ello es cierto. En este sentido también Valdés Real se nos ofrece como el modelo ejemplar[6]. Su "*Finis gloriae mundi*" de la Hospital de la Caridad de Sevilla nos presenta una descripción minuciosa de la muerte real que «no sólo nos mueve, como al bueno de Murillo, a taparnos la nariz, sino también a retroceder»[7].

Encontramos imágenes parecidas en las obras de Góngora, por ejemplo, en el soneto dedicado a la muerte de la duquesa de Lerma (1603)[8].

El primer cuarteto presenta la brevedad de la vida en la yuxtaposición de "ayer" y "hoy", con la sentencia moralizadora destinada a todo ser humano:

> ¡Ayer diedad humana, hoy poca tierra;
> aras ayer, hoy túmulo, oh mortales!
> Plumas, aunque de águilas reales,
> Plumas son; quien lo ignora, mucho yerra.

Ayer, la duquesa en vida, hermosura perfecta como dios, y adorada como si estuviera en aras, hoy, muerta, es poca cantidad de tierra dentro del túmulo. La «pluma » es la pompa y magnificencia[9] de la vida y caduca por lo que pertenece a la vida aunque son pompa de los reyes. Todos los seres humanos tienen que estar desengañados de esta verdad. Este tono moralizador se repite en el último terceto con la metáfora del barco en el mar peligroso:

> Si una urca se traga el Oceano,
> ¿qué espera un bajel luces en la gabia?
> Tome tierra, que es tierra el ser humano.

Las luces de la gabia es el fuego de Santelmo que aparece después de la tempestad anunciando la bonanza[10]. Aun los barcos grandes se traga el mar. Es inútil la esperanza del

5. Orozco (1969: 48-49).
6. Sobre el barroquismo de este pintor comenta Emilio Orozco (1947: 1-13, n. 4).
7. Ibid., p.12.
8. Citamos el texto a base de Góngora (1969).
9. Según Alemany y Selfa (1930). Salcedo Coronel (1644: 743) la parafrasea más sencillamente como "grandeza".
10. El comentario de Orozco (2002: 171) sigue el de Salcedo (1644: 751) que entiende como "la estrella, que los antiguos llamaron Helena, la qual anuncia tempestad quando se ve en la gabia como notamos en la prime-

bajel que haya algo que le prometa su seguridad. Mejor estar en la tierra porque los seres humanos no son más que tierra. En realidad, esta última sentencia no tiene lógica, sino que parece más bien un chiste. Sin embargo, la repercusión del primer cuarteto la convierte en una sentencia moralizadora.

La imagen realista de la muerte aparece en el segundo cuarteto y el primer terceto:

> Los huesos que hoy este sepulcro encierra
> a no estar entre aromas orientales,
> mortales señas dieran de mortales;
> la razón abra lo que el mármol cierra.

El cadáver de la duquesa está enterrado en el sepulcro, perfumado del incienso. Si no hubiera inciensos, el cadáver podrido exhalaría el hedor, un señal despiadada de la muerte. Aunque lo oculte el suntuoso féretro de mármol, los seres humanos, como son seres razonables, tienen que saber esta realidad macabra:

> La Fénix de ayer Lerma fue su Arabia
> Es hoy entre ceniza un gusano,
> y de consciencia a la persona sabia.

La duquesa es comparada al ave Fénix. La residencia del ave Fénix es Arabia, pero la de la duquesa es Lerma. Las dos, entre sus restos, engendran un gusano. Luego la lógica de la comparación muestra una cierta discrepancia. Dice que la duquesa se convierte en un gusano. Así sería si la duquesa fuera un ave Fénix y cobrara nueva vida entre cenizas. Pero no lo es. La duquesa no es ave Fénix y no renacerá de sus cenizas. La duquesa no es un gusano sino que está cubierta de gusanos. La pomposidad aparente de la comparación con el ave Fénix, imagen adecuada a la aristócrata duquesa, nos conduce inmediatamente a la otra imagen macabra de la corrupción del cuerpo, muy parecida a la pintura "*Finis gloriae mundi*" de Valdés Real, aunque aceptamos una razón más para la comparación de la duquesa con el ave Fénix. Esto es, para la introducción de la idea del "gusano de la conciencia". La homogeneidad algo forzosa de la secuencia duquesa-ave Fénix-gusano es necesaria para que la duquesa, muerta, sirva de lección moral para vivir desengañado.

2. El contraste entre la vida y la muerte en el Barroco

La contraposición entre la vida y la muerte es un tópico del Barroco que se repite infinitamente durante la época, cuando la brevedad de la vida se refuerza ante la eternidad de la muerte.

El tema se relaciona, muchas veces, con el tema de las flores[11]. Lo vemos en el propio Góngora en la letrilla, "*Aprendez, Flores, en mí / lo que va de ayer a hoy, / que ayer*

ra Soledad". La explicación extraña, porque el pasaje que alude a las luces en la gabia serán los versos 62-64 y Salcedo las explica como los fuegos de Santelmo que anuncian la bonanza (1636, fol.27).
11. Yoshida (1976).

maravilla fui, / y hoy sombra mía aun no soy."[12] La brevedad del tiempo se intensifica por la yuxtaposición de dos términos temporales: "ayer vs hoy" en la parte de la letra arriba mencionada, y "aurora vs. noche" en la primera estrofa: "La aurora ayer me dio cuna, / la noche ataúd me dio" (p.48). La misma intensificación aparece en un soneto atribuido: "Ayer naciste, y morirás mañana. / ¿Para tan breve ser, quién te dio vida?"[13].

Sin embargo, el poeta que nos ofrece el contraste más fuerte con una insistencia singular será Quevedo, como se ve en estos dos ejemplos:

> Ayer se fué; Mañana no ha llegado;
> Hoy se está yendo sin parar un punto:
> Soy un Fué, y un será, y un Es cansado.
> En el hoy y mañana y ayer, junto
> pañales y mortaja, y he quedado
> presentes sucesiones de difunto.[14]

> ¡Fué sueño Ayer; Mañana será tierra!
> ¡Poco antes, nada;y poco después, humo!"
> […….]
> Ya no es ayer; Mañana no ha llegado;
> Hoy pasa, y es, y fué, con movimiento
> que a la muerte me lleva despeñado.[15]

Las ideas que sostienen estos dos sonetos son idénticas. Los términos temporales que se contrastan son tres; Ayer, Hoy y Mañana. Ayer es el estado de antes de nacer y Mañana, el de después de morir. La vida se encierra dentro de Hoy que apenas existe porque "se está yendo sin parar un punto". La brevedad de la vida, en el primer soneto, se intensifica con la coexistencia de los "pañales y mortaja".

La diferencia entre Góngora y Quevedo, que se nota en estas obras, es el número de los términos temporales que se contrastan. En Góngora, dos: ayer y hoy, o madrugada y noche. En Quevedo, tres: ayer, hoy y mañana. Estos tres términos corresponden a los tres estados de la vida; antes del nacimiento, la vida y después de la muerte. En el soneto segundo, a los dos términos que no corresponden a la vida, se dedican las metáforas sueño y nada, para el estado de antes de nacer y tierra y humo, para el estado de después de morir. Es de advertir que con la atención al estado de no nacer la referencia a la vida se disminuye hasta un punto en movimiento, un punto que separa dos nadas, la de antes de nacer y la de después de morir. Extrañamente, en el soneto atribuido a Góngora existe tal atención al estado anterior al nacimiento que el poeta aconseja no nacer para no morir: "No salgas, que te aguarda, algún tirano: / dilata tu nacer para tu vida, / que anticipas tu ser para tu muerte." Idea extraña, con razón, para ser de Góngora.

12. Góngora (1980: 47-50).
13. Góngora (1967: 559-560).
14. Soneto "¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?", Quevedo (1969: 149-150).
15. Soneto "¡Fué sueño Ayer; Mañana será tierra!", ibid., p.150.

3. Dos orientaciones del desengaño

El reconocimiento de la brevedad de la vida humana, sin embargo, no conduce a la gente siempre a la misma conclusión: una es el menosprecio de la vida, como ocurre en el caso de Quevedo, y otra es la evaluación de la vida fugaz como una realidad que condiciona al ser humano, caso que ocurre en Góngora.

El menosprecio de la vida misma lo muestran claramente estas palabras: "Engañaste como los necios, que dicen que todo es vida hasta la muerte, siendo muerte toda la vida , y lo que llamas muerte su último y menor instante."(*Providencia de Dios*)[16] Robert Jammes llamó la atención sobre otros pasajes de la misma obra como una muestra del antifeminismo del autor[17]:

> «Fuiste engendrado del deleite del sueño y del sudor espumoso de la sustancia humana en el vientre de tu madre, y amasado con el humor supérfluo, veneno vestido de sangre (.....) Fuiste masa de horror y asco y ponzoña, forzosos ingredientes de muerte (.....) Desta manera en la oficina de venas y arterias hierves informe embrión, aun para imaginado desapacible. Desta verdad cada día pueden informarte tus ojos en abortos o casuales o con malicia prevenidos a la madurez de la animación, donde se comete por la intención homicidio, sin hombre, anticipado el que había de serlo.»(p.1393, b)

Donde el autor, como señala el crítico francés, «ataca lo que constituye su privilegio específico (de la mujer): la maternidad, reducida a la evocación repugnante de un feto viviendo nueve meses entre líquidos inmundos.» La repugnancia de la maternidad no es sino la repugnancia de la capacidad engendradora, y la repugnancia del feto, es decir, el germen de la vida, la repugnancia de la vida misma. De ahí la justificación de los abortos que sean casuales o intencionados. Es curiosa su definición del "homicidio sin hombre" por considerar al feto un ser que todavía no llega a ser hombre[18].

Tal menosprecio o la repugnancia por la vida misma se muestra ya en su juventud (1608), en un romance burlesco, refiriéndose a su propio nacimiento: «Parióme adrede mi madre, / ¡ojalá que no pariera!»[19] y a continuación, refiriéndose a la muerte de los padres: «Murieron luego mis padres; / Dios en el cielo los tenga, / porque no vuelvan acá, / y a engendrar más hijos vuelvan.»

A Góngora, el mismo reconocimiento de la brevedad de la vida, le conduce a otra conclusión. En la letrilla citada del 1621, "Aprended, Flores, en mí", junto con la enseñanza moral del desengaño, aparece el manifiesto del poeta. «El alhelí, aunque grosero / en fragancia y en color, / más días ve que otra flor, / pues ve los de un Mayo entero: / morir maravilla quiero y no vivir alhelí» (*Letrillas*, p.49). En realidad, de cinco estrofas que componen la letrilla solo una, la primera, nos dicta la enseñanza: «La aurora ayer me dio cuna, la noche ataúd me dio; sin luz muriera si no me la prestara la Luna: pues de vosotras ninguna deja de acabar así». Las dos estrofas que continúan se refieren al clavel

16. Quevedo (1969: 1392 a-b).
17. Jammes (1987: 48).
18. Recordamos que el movimiento anti-aborto actual sostiene que el aborto, en cualquier momento, es homicidio.
19. Quevedo (1970: 298).

y al jazmín sin darnos sermones, y las dos últimas maldicen de las flores no efímeras; alhelí y girasol[20].

La idea de disfrutar de la vida a pesar de su brevedad es una convicción en Góngora desde su juventud. El romance "Que se nos va la pascua, mozas" (1582) fue criticado por el Padre Pineda, precisamente por dar consejos "no cristianos" después de señalar lo efímera que es la juventud: «Por eso, mozuelas locas, / antes que la edad avara / el rubio cabello de oro / convierta en luciente plata, / quered cuando sois queridas, / amad cuando sois amadas, / mirad , bobas, que detrás / se pinta la ocasión, calva.»[21] Curiosamente, aquí aparece también la referencia a la maravilla: «la flor de la maravilla / esta verdad nos declara, / porque le hurta la tarde / lo que le dio la mañana.» (p.239)

El soneto del mismo año (1582), "Mientras por competir con tu cabello", muestra una extraña coexistencia del consejo renacentista "Carpe diem" y la imagen macabra de la muerte:

> goza cuello, cabello, labio y frente.
> antes que lo que fue en tu edad dorada
> oro, lilio, clavel, cristal luciente,
>
> no sólo en plata o vïola troncada
> se vuelva , mas tú y ello juntamente
> en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada.[22]

El verso final nos conduce al sentimiento de desengaño, como explicó Orozco en su comentario de la obra[23]. Sin embargo, este mismo desengaño y la imagen casi cruda de la muerte nos invita a gozar la vida y la breve juventud.

El mismo contraste entre la fugacidad y el gozo de la vida lo encontraremos más adelante en el canto amebeo de Lícidas y Micón, en la *Soledad* segunda.

> Licidas (.....) Goza pues ahora
> los lilios de tu aurora,
> que a tramontar del Sol mal solicita
> abeja aun negligente flor marchita.
> (vss.601-604)[24]
>
> Micon (.....)Mira que la edad miente,
> mira que del almendro más lozano
> Parca es interior breve gusano.
> (vss.609-611)[25]

20. Robert Jammes nos recuerda la nota de Artigas (1925: 176) que informa que la obra fue hecha « en persona del Marqués de Flores, según el manuscrito que fue de don Justo Sancho" (Góngora, 1980: 47-48, nota). El trato con los Marqueses dura hasta el 14 de octubre de 1625, cuando pide don Luis a Cristóbal de Heredia buscar zamboas para la marquesa (Góngora, 1999: 200).
21. Góngora (1998: 242-243).
22. Orozco (2002: 67).
23. Ibid., pp. 67-71.
24. Góngora (1994: 503,505).
25. Ibid., p.505.

Tienes que gozar el amor ahora que estás joven, porque cuando seas vieja, ya nadie te solicitará. Tampoco debes confiar en tu juventud. Estás joven y guapa en apariencia, pero, en realidad, la muerte está preparando en la plena juventud puesto que el vivir no es sino acercarse a la muerte, o estamos muriendo cada hora que vivimos, como dice Quevedo. El consejo de Micón, por una parte nos recuerda el soneto a la duquesa de Lerma. con la palabra gusano, y por otra coincide con el soneto del 1582 por la cruda imagen de la muerte. Y con esta imagen termina el canto amebeo que solicita el amor de las hijas del pescador viejo. ¡Qué modo tan extraño de halagar a las mujeres, amenazándolas con la imagen de la vejez y la muerte! Pero es la sensibilidad barroca, y la serenata consigue su fin.

4. Del desengaño a la evaluación de la realidad

La crítica ha admitido unánimemente la relación entre los *tercetos* del 1609, "Mal haya el que en señores idolatra"[26], y las *Soledades*. Para Emilio Orozco (1969, 29), es una composición fundamental que explica el motivo de la creación de las *Soledades*. Robert Jammes, explicando el tema de la «alabanza de aldea» dice (1987, 502):"...la aparición de ese tema en un momento dado de su carrera poética coincide justamente con un cambio en su vida que determina en él una verdadera crisis moral: crisis moral de la que los *tercetos* de 1609 son la expresión directa e inmediata, y que desemboca, después de algunos años de lenta elaboración, en esta magnífica floración de las *Soledades*."

Se supone que la crisis moral del poeta fue causada por sus experiencias en la corte entre abril y octubre de 1609. Una de ellas era el proceso acerca de la muerte de su sobrino que terminó con una injusta sentencia. No sabemos, sin embargo, si esta fue la única causa de la decepción, puesto que de cuarenta estrofas que forman la composición solo dos que se refieren al proceso. Lo más impresionante de la obra, en sentido autobiográfico, son los pasajes en los que el poeta confiesa su arrepentimiento por haber gastado su pluma en lisonjear a los grandes. Estos pasajes abarcan nueve estrofas. Es posible que el objeto de tales lisonjas fuera exclusivamente ganar la influencia de los grandes sobre dicho proceso. Pero tampoco hay que excluir la probabilidad de que Góngora lisonjeara en esos momentos con un objeto más amplio, buscando la protección económica de algún grande.

La obra se divide en dos partes; la primera mitad de tono personal y la segunda mitad de tono moralizador, en sentido más general. En la primera el poeta, decepcionado, estando en la corte, recuerda su huerta (estrofas 2-11) e imagina un momento feliz en ella. La felicidad imaginada aquí es un tanto original:

> Si yo tuviera veinte mil ducados
> tiplones convocara de Castilla,
> de Portugal bajetes mermelados,

Digo original, porque en esa época Góngora tenía bastantes deudas y, aunque hubiera tenido veinte mil ducados, no los habría podido gastar de tal manera. Luego tal imagi-

26. Góngora (1967: 581-584).

nación le hace recordar la realidad decepcionada y, con ello, el poeta monologa acerca de su arrepentimiento (estrofas 12-20).

La segunda mitad está dedicada a desarrollar la idea del "menosprecio de corte y alabanza de aldea" donde se yuxtaponen alternativamente la felicidad y la virtud en el campo y la inquietud y el vicio en la corte. Se aprecia la soledad (estrofas 27-29) y la vida del sabio (estrofas 30-33) en el campo; en la vida de la corte se destacan tópicos como el pleito (estrofas 24-25), la procesión del séquito (estrofa 26), los títulos y favores (34), los ambiciosos (36) y los pretendientes (37). En estos tópicos incluso se perciben elementos autobiográficos, como el tema del pleito o la descripción del campo, es decir, la de la Huerta de Don Marcos.

He aquí una nueva orientación del sentimiento del desengaño: el tema del desengaño, enlazado con el tópico del "menosprecio de corte y alabanza de aldea", con un fondo autobiográfico. La decepción experimentada en Madrid desengaña sí al poeta de la vida cortesana, pero no de la vida misma. El sentimiento desengañado evoca la soledad, no en el mundo de la eternidad sino en este mundo terrenal, en el campo. Y mucho más:el campo evocado en estos tercetos no es uno ideal e imaginario sino el que existe en la realidad concreta, la Huerta de Don Marcos. Así, la sensibilidad barroca de Luis de Góngora, que se siente decepcionado del mundo de su contorno y lo rechaza, decide valorar la realidad en vez de menospreciar todo lo existente. El desengaño barroco no era sino el desengaño del idealismo optimista-renacentista. Góngora, nutrido de tal sentimiento de la época, llega a valorar finalmente la realidad mediocre de este mundo. Este es el descubrimiento de Góngora. Pronto veremos, en las *Soledades*, a un cortesano, desengañado de la vida y aun buscando la muerte, que peregrina en el mundo rural de la España del siglo XVII. Vemos cómo la vida mediocre del mundo rural conduce al protagonista desesperado a un nuevo vivir, rescatándole del deseo de la muerte. Este mundo, con toda su humilde realidad, está lleno de encanto y merece ser disfrutado. Esta es la respuesta y salida que encontró Góngora para el desengaño barroco que caía casi en el morbo de la época. Con ello estamos ya cerca del nuevo siglo, el siglo de las luces[27].

Bibliografía

Alemany y Selfa, Bernaldo (1930): *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Real Academia Española.

Alonso Fernández ,Santos et al (1992): *Literatura 2º*, Barcelona, Editorial Casals.

Artigas, Miguel (1925): *Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925.

Blecua, Alberto et al (2004): *Historia de la literatura*, Madrid, Santillana Edición.

Góngora y Argote, Luis de (1967): *Obras Completas*, Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez, Isabel Millé y Giménez, sexta edición, Madrid, Aguilar.

— (1980): *Letrillas*, edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia.

— (1994): *Soledades*, edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia.

27. Agradecemos a María del Mar Jorge de Sande (Universidad de Seisen) el haber colaborado amablemente revisando la redacción de este trabajo.

— (1998): *Romances, I*, edición de Antonio Carreira, Barcelona, Cuaderns Crema.
— (1999): *Epistolario completo*, edición de Antonio Carreira, concordancias de Antonio Lara, Lauzanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
Jammes, Robert (1987): *La obra poética de Don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia.
Orozco Díaz, Emilio (1947): *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, reeditado en 1989.
— (1969): "Espíritu y vida en la creación de las «Soledades» gongorinas (Por qué se escribieron y por qué no se terminaron)", *En torno a las «Soledades» de Góngora*, Granada, Universidad de Granada.
— (2002): , *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, edición de José Lara Garrido, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002.
Quevedo, Francisco de (1969): *Obra poética*, edición de José Manuel Blecua I, Madrid, Editorial Castalia.
— (1969): *Obras Completas*, edición de Felicidad Buendía, t.2, sexta edición, primera reimpresión, Madrid, Aguilar.
— (1970): *Obra poética*, edición de José Manuel Blecua II, Madrid, Editorial Castalia.
Rosales, Luis (1966): *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
Salcedo Coronel, García de (1644): Segundo tomo de las obras de D. Luis de Góngora comentadas por ..., Madrid.
Yoshida, Saiko (1976): "Tema de las flores en la poesía barroca", en *Bulletin of Seisen University*, vol. XX, pp.32-64, Tokyo.

PROSA

Grecia como espacio mitológico y heróico en el *Quijote* de Cervantes

Stavros Agoglossakis
Universidad de Barcelona

La participación en la batalla naval de Lepanto, el acontecimiento histórico más celebrado en el arte y la literatura de su tiempo, (Hasiotis, 2001: 40), representó para Cervantes el momento clave de su vida. La presencia de la armada aliada bajo el mando de Don Juan de Austria durante dos temporadas consecutivas en el territorio griego, proporcionó al autor del *Quijote* el primer y decisivo contacto con el país cuya cultura, mitos y literatura, constituían un punto de referencia en el marco estético del Siglo de Oro español. Cervantes se encuentra pues en un territorio que le resultaba familiar por sus lecturas mitológicas y caballerescas, participando activamente en la campaña militar de la armada cristiana contra los turcos en el territorio heleno. Los efectos de este hecho primordial para la vida y la obra de Cervantes creemos han sido valorados con un enfoque más histórico y biográfico que literario y deberían ser analizados más detenidamente por lo que a la obra cervantina se refiere. Los títulos de algunas de las obras perdidas de Cervantes, como *La batalla naval*[1], nos indican que la experiencia en el suelo griego desembocó en la creación de obras originales. Sin embargo, las huellas de la aventura cervantina por tierras griegas en el *corpus* existente de su obra, se encuentran en algunos textos aislados como el *Quijote* y la *Novelas Ejemplares*, donde la pluma cervantina delega a determinados personajes el papel de la representación del autor.

Tomando como guía el *Quijote* trataremos de analizar brevemente el papel de la presencia de Cervantes en el suelo heleno concentrándonos no solo en los conocidos aspectos históricos o autobiográficos de la misma sino en los que más inciden en la creación de su obra literaria. Tales son los que afectan la demostrada predilección de Cervantes por los li-

1. Según declara el mismo Cervantes en la *Adjunta* al Parnaso.

bros de caballerías, género tan vinculado con el territorio griego, y los que tocan a su última obra, el *Viaje del Parnaso*, el tercer y último viaje de Cervantes por tierras griegas, un viaje ideal esta vez, en busca de su consagración no como soldado sino como verdadero poeta.

1. Lepanto, Navarino y los dos viajes de Cervantes a Grecia

El dieciséis de septiembre de 1571 la flota aliada de la *Santa Liga* formada por España, Venecia, Malta y otros estados cristianos bajo el mando de Don Juan de Austria sale de Mesina y se dirige hacia las islas Jónicas. Diez días más tarde hace escala en Corfú, la *isla inexpugnable*, que acababa de rechazar un ataque otomano. Se trata del primer viaje griego cervantino. Desde el norte del mar Jonio Cervantes divisa los montes Acroceraunos, los montes de los rayos cantados por Góngora (Cervantes, 1973: 94, nota 282), y avista Ítaca: ha llegado a las míticas playas de Homero, como escribirá mucho mas tarde en el *Viaje del Parnaso*. El seis de octubre por la mañana la armada cristiana entra en el canal de Lepanto para enfrentarse con la armada turca. Aunque sufre de malaria insiste en tomar parte en la batalla donde luchará con valentía, será herido de un arcabuzazo y perderá el uso de la mano izquierda. Vuelve a Corfú tras el final de la batalla con el resto de la flota cristiana y pasa el invierno hospitalizado en Mesina. «Un hombre que en semejante estado, con fiebre y tres heridas, rota una mano, chorreando sangre por todo el cuerpo, no se desmaya, y alienta y combate en espera de saborear la victoria, es un héroe sin duda» apunta el biógrafo de Cervantes, L. Astrana Marín (1948-1958: 331).

Tras la gran derrota de la armada turca se decide continuar la campaña en los mares de Levante y, el mes de septiembre del año siguiente, las fuerzas aliadas vuelven al territorio griego. Las escuadras de la *Liga* salen de Mesina el 6 de julio de 1572 otra vez rumbo a Corfú, a proseguir la guerra contra los turcos. Entre el gran número de tropas que vienen transportadas en la isla se hallaba la infantería española del tercio de Moncada y dos compañías del de Don Lope de Figueroa al que pertenecía a la sazón Cervantes[2]. Durante los meses de julio y agosto del 1572 sirvió bajo el mando del veneciano Marco Antonio Colonna navegando las costas del Peloponeso, en el sur de Grecia, a la caza de la flota turca que evitaba, tras el desastre de Lepanto, entrar en combate con los aliados. Los turcos tenían sus fuerzas divididas en Navarino (la antigua Pylos de Homero) y en Modón y los aliados se dispusieron a cortarlas y batirlas. El 8 de septiembre salió la armada contra Uluch Alí, el renegado almirante de la flota otomana y uno de los mejores marineros de su tiempo. Cervantes se encontraba en una de las cincuenta galeras que comandaba el marqués de Santa Cruz. El propósito de encerrar en Navarino a toda o la mayor parte de la flota turca quedó frustrado al equivocar los pilotos de la galera *Real* de Don Juan la ruta y la armada en vez de ir a Modón torció al poniente. Los confederados perdieron así la ocasión de tomar setenta galeras que se salvaron en Modón con el resto de la flota enemiga, episodio que será luego contado en la *historia del cautivo* intercalada en el *Quijote*.

La armada aliada se presenta finalmente ante Navarino el 2 de octubre. Navarino es la antigua Pylos, patria de Néstor, el rey más anciano de los que asistieron al sitio de

2. Astrana Marín (1948-1958: II, 383). Todas las informaciones relativas a la estancia de Cervantes en Grecia provienen de esta fuente.

Troya y célebre por su sabiduría. Se dio la orden de sitiarla a Alejandro Farnesio, tercer duque de Parma. Saltaron a tierra los hombres de Farnesio y lograron plantar ocho cañones gruesos sobre la explanada. Permanecieron tres días allí con buen éxito, pero el cerco fue levantado y los atacantes reembarcaron al abrigo del fuego de la escuadra. La retirada era cubierta por el tercio de Moncada. No sabemos si Miguel saltó a tierra con Farnesio o si permaneció a bordo (Astrana Marín, 1948-1958: II, 391). Lo más probable es que estuviera embarcado con las unidades que cubrieron la retirada. Cervantes asegura en su memorial de servicio al Rey del 1590 que estuvo en las campañas de Navarino, La Goleta y Túnez.

Don Juan vuelve a Zante el 7 de octubre. Al pasar frente a Modón, el Marqués de Santa Cruz prendió la galera del nieto de Barbarroja, rescatando doscientos cautivos que iban al remo. A esta acción parece haber asistido personalmente Cervantes, quien la narra por boca del *cautivo* en el *Quijote*.

2. La Historia del cautivo

La parte más autobiográfica de todo el *Quijote* es precisamente la *Historia del cautivo*, una narración intercalada en la primera parte que detalla las vivencias de Cervantes en tierras griegas y la lucha contra los enemigos infieles. Ocupa un lugar central en la estructura de esta parte del *Quijote* puesto que le anteceden y siguen once capítulos (Gaylord, 2001: 32) y es precedida por el conocido discurso de Don Quijote sobre *las armas y las letras*. El preámbulo quijotesco adelanta el acto que será el eje de la historia a venir: el salto heroico a la galera enemiga con toda una procesión de soldados valientes y arrojados. La historia del cautivo brinda la oportunidad al autor de presentar de manera novelesca su experiencia personal derivada de la participación *en la ocasión más alta que han visto los siglos pasados* como afirmaba con orgullo Cervantes. Y efectivamente los detalles de las descripciones, los personajes históricos, los lugares y la cronología de la narración, que el biógrafo de Cervantes Jean Canavaggio considera de las más bellas páginas del *Quijote* (Canavaggio, 1992: 66), no hubieran podido estar más cerca de la realidad.

Tras haber luchado valiosamente en la batalla naval de Lepanto, el capitán Ruy Pérez de Viedma es capturado, conducido a Constantinopla, y puesto a remar en la capitana turca (la de los *tres fanales*, por los grandes faroles colocados en la popa como insignia de mando) antes de terminar en Argel, en la espera, como todos los rehenes cristianos capturados, del rescate final. Cervantes narra con precisión todos los eventos militares de la época posterior a la batalla de Lepanto: las campañas de Don Juan de Austria a Navarino, las sucesivas a Túnez y la Goleta, y la destrucción de ésta cuando los turcos retomaron el fuerte. Por boca del capitán, Cervantes nos ofrece su versión de los hechos y un comentario personal sobre la ocasión perdida que al final representó la batalla de Lepanto para la expulsión de los turcos del Mediterráneo, expresando de esta manera su decepción sobre el desenlace de aquella victoria gloriosa.

Dice el capitán:

> Halléme el segundo año, que fue el de setenta y dos, en Navarino, bogando en la capitana de los tres fanales. Vi y noté la ocasión que allí se perdió de no coger en el puerto toda la armada turquesa, porque todos los leventes y jenízaros que

> en ella venían tuvieron por cierto que les habían de embestir dentro del mesmo puerto, y tenían a punto su ropa y pasamaques, que son sus zapatos, para huirse luego por tierra sin esperar ser combatidos; tanto era el miedo que habían cobrado a nuestra armada. (Cervantes, 1990: 419)

Es de interés notar aquí que los tres capítulos que ocupa la historia del cautivo, son entre los primeros que escribió Cervantes para el *Quijote*, como apuntan Astrana Marín (1948-1958: II, 387-388) y Martín de Riquer (1990: 417-418), siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos históricos contenidos en ella. Escritos entorno al año 1589, dieciséis años antes de la publicación de la primera parte y dieciocho tras la batalla naval, recibirán sus últimos toques por los años de 1602-1603 al ser dispuestos para su inclusión en el *Quijote*.

Ha sido observado acertadamente que a partir de este punto en adelante la vida de Cervantes se identifica con la batalla de Lepanto señalando el comienzo trágico y traumático de su vida madura (Ricapito, 2001: 54). Podemos imaginarnos el estado de ánimo en el que se encontraba Cervantes cuando vuelve a su patria tras el dramático periodo del cautiverio, nueve años después de la ocasión gloriosa en la que participó. El joven soldado que fiel a sus ideales, su Dios y su Rey, combatió enfermo desafiando a la muerte, vuelve a su país mutilado y olvidado. Los problemas familiares, las deudas, el desengaño y la frustración de sus esperanzas por una carrera decente caracterizan su vuelta. Pero a pesar de ello sigue creyendo en los valores que siempre le guiaban y no pierde su fe. «Ya que la guerra no da muchas riquezas, suele dar mucho valor y mucha fama» (Cervantes (1990: 416), declara el capitán Ruy Pérez de Viedma-Cervantes en el comienzo de la historia del cautivo. El recuerdo de su carrera heroica en las armas, que terminó tempranamente a causa de su herida, le llena de orgullo. Pero sus esfuerzos por una carrera en las letras y una nueva «fama y valor», literarios esta vez, son frustrados. Intenta escribir obras teatrales y poesía sin éxito considerable. Y al mismo tiempo constata, como afirma en el *Viaje del Parnaso*, que el éxito en la literatura depende más de los favores, del poder, y de la avidez que del merito propio.

3. Las armas y las letras

Es por eso que encontramos en este punto tan autobiográfico del libro el discurso de Don Quijote sobre las armas y las letras y su apresurada defensa de la superioridad de las primeras, discurso que precede y prologa la historia del cautivo. El caballero andante siente la necesidad de hablar de este tema apenas ve el capitán, un gesto que demuestra tanto la estrecha relación que guardan los dos personajes entre sí como su vínculo con el autor. Lo que propugna don Quijote en su discurso conecta directamente con la narración del capitán. Don Quijote es el *alter ego* del capitán cautivo y los dos encarnan a su vez a Cervantes.

Evocando el viejo tema de las armas y las letras, existente desde la Edad Media, Cervantes replantea los cambios ocurridos desde el Renacimiento adaptándolos a su experiencia personal de soldado y escritor. En la vida civil el universitario, el jurista, en ocasiones el mero literato, ascienden al primer plano de la vida social (Castro (1987: 215). Sin embargo, en el discurso de Don Quijote se pronuncia el desilusionado solda-

do Cervantes, desengañado tras la vuelta a su patria y desencantado de sus primeros intentos en las letras. Este hecho acentúa la evocación favorable de las armas, de la vida militar y de sus valores: «Lléguese un día de batalla; que allí le pondrán la borla en la cabeza, hecha de hilos, para curarle algún balazo, que quizá le habrá pasado las sienes o le dejara estropeado de brazo o pierna» (Cervantes. 1990: 411). Con el recuerdo vivo de los hechos y de la Historia, el soldado Cervantes transmite su desencanto. En la batalla el soldado puede sacrificar hasta su vida, pero la respuesta a su herida mortal será la de poner la borla (o quizás deberíamos leer *burla*) de su uniforme como remedio, gesto tan ridículo e inútil como su posterior recompensa.

Ataca a los fusiles «... aquestos endemoniados instrumentos de la artillería a cuyo inventor tengo para mí que al infierno se le esta dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero» (Cervantes (1990: 413). Anticipando la narración del cautivo, Don Quijote describe las escenas de abordaje a los barcos enemigos donde «no le queda al soldado más espacio del que concede dos pies de tabla del espolón», solo frente a tantos ministros de la muerte, como llama a los cañones que no distan de su cuerpo una lanza. Y añade: «al primer descuido de los pies iría a visitar los profundos senos de Neptuno, y con todo esto, con intrépido corazón, llevado de la honra que le incita, se pone a ser blanco de tanta arcabucería y procura pasar por tan estrecho paso al bajel contrario. Y lo que más es de admirar: que apenas uno ha caído donde no se podrá levantar hasta la fin del mundo, cuando otro ocupa su mesmo lugar; y si este también cae en el mar, que como a enemigo le aguarda, otro y otro le sucede, sin dar tiempo al tiempo de sus muertes: valentía y atrevimiento el mayor que se puede hallar en todos los trances de la guerra». Y añade con intención: «en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada» (Cervantes (1990: 413).

El caballero andante describe con detenimiento las escenas de abordaje vividas por Cervantes en Lepanto como un elemento perteneciente a su condición de caballero: Lepanto y caballería andante se igualan. Gran conocedor de la mitología clásica de la que hace muestra a lo largo de su obra (López Férez, 2001: 357-378), Cervantes reelabora el tema de la Edad de Oro procedente de los *Trabajos y Días* de Hesíodo (Castro, 1987: 178-190). Reduce a dos las cuatro edades hesiódicas, confiriéndoles un contraste mayor al identificar la edad de hierro con el presente en que vive. Introduce el elemento caballeresco, declarando su frustrada e irrealizable intención de *hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada*. La ironía cervantina es perfecta: va asociada con la figura de Don Quijote que, simbólicamente, irá de fracaso en fracaso. Se deduce de estas líneas que en la percepción de Cervantes la edad caballeresca se identifica con la edad dorada, así como la Grecia mítica de la Edad de Oro con la Grecia de la acción de los héroes caballerescos y en última instancia con la Grecia de su acción personal.

Por lo que a las letras y los letrados se refiere, Cervantes declara que su premio es mayor que el de los soldados aunque su trabajo es menor: «es más fácil premiar a dos mil letrados que a treinta mil soldados, porque a aquéllos se premian con darles oficios que

por fuerza se han de dar a los de su profesión, y a estos no se pueden premiar sino con la mesma hacienda del señor a quién sirven». Y de pronto añade reflejando sus propias desilusiones en las letras: «Pero dejemos esto aparte, que es laberinto de muy dificultosa salida» (Cervantes, 1990: 411). Los comensales de Don Quijote, como el cura quien al principio del libro echaba los volúmenes de los libros de caballerías al fuego, coinciden con él sobre la supremacía de las armas. Con puntual ironía Cervantes describe la lástima que sintieron los que le escuchaban porque al parecer un hombre de tan buen discurso y entendimiento lo había perdido a causa de su *negra y pizmienta caballería*.

4. Grecia como escenario caballeresco

El elogio de la vida militar, de los ideales y valores que la sustentan, nos remite a otro elemento importante del libro cervantino: los libros de caballerías. La argumentación desplegada por Don Quijote citada arriba corresponde a las ficciones de los libros de caballerías que los «expertos» barbero y cura (espléndida muestra de la ironía cervantina) condenan como responsables de la locura del hidalgo (Di Santo, 1981: 804). La misma condena había sido impuesta durante años por parte de muchos estudiosos de Cervantes quienes siguieron al pié de la letra el dictamen «inquisitorio» del barbero y del cura. La ambigua declaración de Cervantes en el prólogo del *Quijote*, donde afirma que su libro es una invectiva contra los libros de caballerías y que miraba a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo esos libros tenían, fue acatada sin reparos. Pero el discurso de Don Quijote lleno de elementos autobiográficos y de palabras a favor de las armas, la historia del cautivo y las aventuras de su protagonista, indican lo contrario. La supuesta intención de satirizar estos libros, de criticarlos y parodiarlos, los convierte en el eje central del *Quijote*. Representan el punto de partida y el tema entorno al cual se desarrolla toda la acción de la novela (Martín Pina, 1993: 266). A pesar, pues, de su confesado (e irónico) intento, Cervantes resalta en el retrato de muchos de ellos su afición por el género. No podía ser de otra manera dado que, según él mismo declara en el capitulo 50 de la primera parte, «*con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros*» (Cervantes, 1990: 521). Afirma Mario Vargas Llosa (1991: 90) que «Cervantes no «mató» la novela de caballerías sino le rindió un soberbio homenaje, aprovechando lo mejor que había en ella y adaptando a su tiempo, de la única manera en que era posible –mediante una perspectiva irónica– su mitología, sus ritos, sus personajes, sus valores».

El hidalgo y el capitán cautivo comparten con los héroes de los libros de caballerías no solamente los mismos ideales y valores sino un elemento ulterior que reviste, en nuestra opinión, una importancia particular para la obra de Cervantes en su conjunto: la acción militar común en un espacio geográfico y mitológico determinado por la memoria colectiva y la fusión de Historia, mito y tradición literaria que es Grecia. Este es el topónimo que distingue a tantos héroes caballerescos mencionados en el Quijote desde Don Amadís de Grecia, don Belianís de Grecia y don Rugel de Grecia hasta los últimos héroes de las series que aparecen en el siglo XVII. Pertenecen en aquel universo mitológico y heroico que fue Grecia para Cervantes y para todos los lectores españoles antes del *Quijote*. Pascual de Gayangos, el primer de los filólogos modernos que se ocupó exhaustivamente de estas

obras en el siglo pasado, realizó una clasificación basándose en el contenido y el origen geográfico de los textos distinguiéndolos en tres grandes ciclos: el bretón, el carlovingio, y el greco-asiático. Los dos primeros son casi exclusivamente franceses, el tercero Ibérico[3].

La materia histórica de las primeras obras del género emana del contacto de cruzados, comerciantes y peregrinos con el imperio bizantino. Libros de viaje, como la *Historia del Gran Tamerlán* de Ruy González de Clavijo, que circulaban desde los principios del siglo XV en los círculos literarios de Madrid, contienen descripciones de Constantinopla, de Trebizonda y de otras ciudades orientales que serán copiadas casi integralmente por los autores de la época. La *Crónica* de Ramón Muntaner describe detalladamente las aventuras casi novelescas de Roger de Flor y de los mercenarios de la Compañía catalana por tierras bizantinas. Su protagonista defiende al emperador Andrónicos Paleólogos de los Turcos, es proclamado Gran Duca y Cesar del Imperio, toma como esposa la nieta del emperador, vence a los Turcos en las murallas de Constantinopla y muere al final en una emboscada de la corte (Stegnano Picchio, 1966: 99-136). Es obvio que tan heroica, casi mítica historia, no podía quedar sin imitadores. Constantinopla y su corte se convertirán en el escenario donde actuarán los personajes caballerescos transportados por el idéntico e inmutable *leitmotiv* desde el siglo XIII hasta el siglo XVI: el viejo emperador bizantino, expresión de la máxima autoridad laica y religiosa como heredero del trono de Constantino, debilitado por la vejez, se encuentra en guerra continua contra los Turcos y recibe la ayuda que le ofrece un caballero andante. Éste cumple su misión con éxito, vence a los infieles y sube al trono de Bizancio no sin haber antes contraído matrimonio con bella hija del soberano del Imperio de Oriente.

Tras la caída de Constantinopla y la expansión del imperio otomano, la capital bizantina se convierte en un *topos* mítico para los autores del Occidente. Será reconstruida libremente en la imaginación de los autores de los libros de caballerías, quienes en sus prólogos afirman con frecuencia que no escriben sino una traducción de un texto griego encontrado casualmente y por ellos rescatado. Es característico el caso de *Tirant lo Blanc*, donde en el prólogo el autor exhibe su cultura clásica con ejemplos tomados de la historia y mitología griegas, citando a Aquiles, Diomedes, Sócrates, Prometeo y Homero. En esta misma obra se reestablece la dignidad imperial con el castigo de un enemigo, los turcos, tan bárbaro que había transformado la espléndida iglesia de Santa Sofía en establo, haciendo eco de un hecho real que demuestra hasta qué punto la caída de la capital había pasado a formar parte de la tradición popular y literaria del Occidente (Stegnano Picchio,1966: 119).

5. Parnaso y el último viaje de Cervantes a Grecia

Las armas y las letras no cesarán nunca de dominar la vida y la obra del soldado-poeta Cervantes. En el Quijote tenemos la presencia intensa de las armas tanto a través de las narraciones autobiográficas como por la dominante presencia de los libros de caballerías y de su tipología. Es un hecho significativo el que Cervantes deje para el final de su vida la redacción de un libro que valore su vida literaria. Cuando Cervantes decide de escribirlo,

3. Lucía Megías, El corpus de los libros de caballerías castellanos, http://parnaseo.uv.es/Tirant/art_lucia_corpus.htm.

Lepanto y las armas serán de nuevo presentes y el poeta Cervantes vuelve a un espacio geográfico y mitológico a él muy familiar, el de Grecia (Canavaggio, 1981: 33). El tercer viaje de Cervantes por tierras helenas será esta vez un viaje ideal, el *Viaje del Parnaso*, publicado dos años antes de su muerte. Es quizá su obra más autobiográfica que nos demuestra hasta qué punto armas y letras se funden y se completan al evocar el mismo contexto geográfico. El significado simbólico de la vuelta a la tierra en la que Cervantes conoció la gloria como soldado creemos que enlaza directamente con las partes del Quijote que comentamos arriba, demostrando el papel creador de su experiencia en el espacio griego. Es de sobras conocida la predilección de Cervantes por Italia donde vivió antes y después de Lepanto (Canavaggio, 1992: 75-84). A pesar de que, como el mismo declara en el prólogo de *Viaje*, se inspiró del *Viaggio in Parnaso* de Cesare Caporali, la evaluación de su vida y obra literaria no aviene en el suelo itálico. Para este fin Cervantes vuelve a Grecia y más concretamente al espacio geográfico y heroico de Lepanto, a pocos kilómetros del monte Parnaso, donde se encierran las dos condiciones vitales del autor del *Quijote*: la de soldado y la de poeta.

El Parnaso representa la sede del dios de la poesía, Apolo, donde han de personarse todos los buenos poetas del *Viaje* para ser consagrados por él. Es también un termino que se empleaba metafóricamente para designar los círculos de las academias literarias de Madrid que con el auxilio real florecían en aquella época. Sus miembros competían en la escritura de versos encomiásticos al monarca y formaban el establecimiento literario censurado por Cervantes (Vélez-Sainz, 2003: 211-212). El éxito, la fama, la gloria que como poeta y creador verdadero cree merecer, pertenecen a la poesía que denuncia: laudatoria, falsa o embustera, interesada y pobre (Gracia García, 1990: 335). Por eso emprende este viaje, para reivindicar su lugar entre los creadores de buena, verdadera poesía.

Lepanto hace su aparición desde los primeros versos:

> Arrojóse mi vista a la campaña
> Rasa del mar, que trujo a mi memoria
> Del heroico don Juan la heroica hazaña
> Donde con alta de soldados gloria,
> Y con propio valor y airado pecho
> tuve, aunque humilde, parte en la victoria.
> (Cervantes, 1784: 6)

Saliendo de Madrid y de las academias literarias, el viaje realiza un recorrido al revés en el tiempo y la memoria, atravesando los lugares que marcaron la vida de Cervantes. Como Ulises en su viaje de regreso a Ítaca, el protagonista del *Viaje* sale de España y, recorriendo el sur de Francia y las costas Italianas, entra en el territorio de Grecia siguiendo un rumbo idéntico al de las flotas cristianas en sus campañas militares. Llega a las costas de Epiro y ahí avista de nuevo los montes Acroceraunos. Empujado su bajel por las Sirenas llega a Corfú, la isla inexpugnable que conoció hace tantos años:

> Y dando la galera a la siniestra
> Discurría de Grecia las riberas
> Adonde el cielo su hermosura muestra.
> (Cervantes, 1784: 44)

Si en el Quijote la sátira de los libros caballerescos no es sino un pretexto, en el *Viaje* se vuelve implacable cuando trata de sus adversarios: no pierde la ocasión en el V capítulo de contar una batalla naval entre buenos y malos poetas. La batalla naval de las armas en el *Quijote* no es otra que la de las letras en el *Viaje*. En la primera luchaba por su dios y su rey, y en la segunda por su amo, Apolo, el dios de la verdadera poesía. El poeta-guerrero persigue en ambos casos los mismos ideales, inmutables en el tiempo y relacionados con un espacio de valor, mito y poesía, que tanta importancia tuvo para su vida y obra, Grecia.

Bibliografía

Alvar, C. y Megías, J. M. (2004): *Libros de caballerías castellanos: una antología*, Barcelona: Debolsillo.

Astrana Marín, L. (1948–1958): V*ida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: Instituto Editorial Reus, siete vols.

Canavaggio, J. (1981): «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1, pp. 29-41.

Canavaggio, J. (1992): *Cervantes. En busca del perfil perdido*. Segunda edición. Madrid: Espasa-Calpe.

Castro, A. (1987): *El Pensamiento de Cervantes*, 2ª edición. Barcelona: Editorial Crítica.

Cervantes, M. de (1784): V*iage al Parnaso*. Madrid: Antonio de Sancha.

Cervantes, M. de (1973): *Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, Edición, introducción y notas de Vicente Gaos. Madrid: Castalia.

Cervantes, M. de (1990): *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Texto, introducción y notas de Martín de Riquer de la Real Academia Española, Décima edición. Barcelona: Planeta.

Di Santo, E. L. (1981): «Análisis de los discursos sobre la Edad Dorada y las armas y las letras», en *Cervantes, su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-G, pp. 799-808.

Gracia García, J. (1990): «*Viaje del Parnaso*: un ensayo de interpretación», en *Actas del primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares 29/30 nov.-1/2 dic. 1988*. Barcelona: Anthropos, pp. 333-348.

Hasiotis, I.K., (2001): «Hacia una re-evaluación de Lepanto», en V*olver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de octubre de 2000*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 37-46.

López Férez, J. A. (2001): «Algunos dioses de la mitología clásica en Cervantes», en *Volver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de octubre de 2000*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 357-378.

Malcolm Gaylord, M. (2001): «El Lepanto intercalado de Don Quijote», Volver a Cervantes, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de octubre de 2000*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 25-36.

Martín Pina, M. C. (1993) «Lectores y lecturas caballerescas en el *Quijote*», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la. Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares 12-16 nov. 1990*. Barcelona: Anthropos, pp. 265-274.

Megías, J. M. L., *El corpus de los libros de caballerías castellanos*, http://parnaseo.uv.es/Tirant/art_lucia_corpus.htm.

Ricapito, J. V., (2001): «Cervantes, Lepanto, el cuerpo y el sufrimiento físico», en *Volver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de octubre de 2000*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 53-66.

Rodríguez Cacho, L. (1991): «*Don Olivante de Laura* como lectura cervantina: dos datos inéditos», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares 6-9 nov. 1989*. Barcelona: Anthropos, pp. 515-526.

Stegnano Picchio, L. (1966): «Fortuna iberica di un topos letterario: La Corte di Constantinopoli del *Cligés* al *Palmerín de Olivia*», en S*tudi sul Palmerín de Olivia. III. Saggi e ricerche*. Pisa: Universitá, pp. 99-136.

Vargas Llosa, M. (1991): *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Barcelona: Seix Barral Biblioteca Breve.

Vélez-Sainz, J. (2003): «El anti Parnaso: armas, letras y socarronería en el *Viaje del Parnaso*», en *Estas Primicias del ingenio, Jóvenes Cervantistas en Chicago*. Edición de Francisco Caudet y Kerry Wilks. Madrid: Castalia, pp. 207-229.

Un estudio de la autobiografía de los siglos XVI y XVII

Jordi Aladro y David Dabaco
Universidad de California. Santa Cruz

En el capítulo XXII de la primera parte del *Quijote*, nuestro caballero andante se encuentra con el galeote Ginés de Pasamonte y le pregunta que delitos ha cometido para encontrarse encadenado y forzado a servir al rey. Ginés responde que si le interesa saber de vidas ajenas, «sepa que soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares». Don Quijote pregunta si el libro es bueno.

> – Es tan bueno –respondió Ginés–, que mal año para Lazarillo de Tormes y para todo cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata de verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen.
> – ¿Y cómo se intitula el libro? –preguntó don Quijote.
> – La vida de Ginés de Pasamonte –respondió el mismo.
> – ¿Y está acabado? –preguntó don Quijote
> – ¿Cómo puede estar acabado –respondió él–, si aun no está acabada mi vida?
> (*DQ*. I, XXII)

De este episodio nos llamó la atención dos cosas: la distinción que hace Ginés de Pasamonte entre la historia de su vida que «trata de verdades» y la del *Lazarillo de Tormes* que trata de «mentiras», junto al matiz autobiográfico de ambas.

Este trabajo pretende afrontar esencialmente no sólo los problemas del matiz autobiográfico de la novela picaresca, sino también comprender el fenómeno de un nuevo «género» de libro, que curiosamente fue adoptado por los pícaros, monjas y soldados para contarnos sus vidas. Ya señaló acertadamente Carlos Blanco Aguinaga (1957: 326) que «no cabe duda de que la forma autobiográfica es esencial a la picaresca; ello permite que la vida narrada naturalmente a *posteriori* esté concebida a *priori* como ejemplo de desengaño».

La primera intención de estas «autobiografías», como la de la novela picaresca, era de elaborar una voz y autorizar el testimonio (ficticio o no) de un ser «marginado». Lázaro, Pasamonte, y Santa Teresa escribieron para «arrimarse a los buenos» y ser tratados y juzgados, no por la religión de sus antepasados o su estamento social, sino por la fe que ellos practican y por los logros alcanzados por sus propios méritos, o según se mire, por los desméritos ajenos (el Lazarillo). El análisis de la novela picaresca nos ofrecerá un marco teórico para entender las «vidas» de soldados[1] y monjas que circularon en España durante los siglos XVI y XVII. Al mismo tiempo, es en el estudio de estas historias de «mi vida» donde encontraremos una posible respuesta al por qué la novela picaresca adopta la autobiografía como género.

Toda «autobiografía» conlleva la esquizofrenia transformación de autor a actor y con su consecuente metamorfosis; resultado de la manera en que el «individuo» ve su relación con el mundo exterior y su capacidad de poder manipularla narrándola: la «auto-representación». El acto de escribir una autobiografía permite al autor reemplazar la *realidad* por una nueva ilusión «literaria», seleccionando los detalles, los sucesos y los acontecimientos, transmitiéndonos una sensación de coherencia y unidad ficticia de su nueva vida haciéndola verosímil para el lector.

Ya en el mundo clásico encontramos «autobiografías» ficticias. Tres siglos antes de *Las Confesiones* de San Agustín, *El Asno de Oro* de Apuleyo relata la historia burlesca de una metamorfosis que termina en una conversión religiosa de su protagonista. Así pues, las dos obras *Las Confesiones* y *El Asno de Oro* se establecen como el origen de dos puntos de partida distintos para el estudio de la tradición de lo entendido por «autobiografía» en el renacimiento y barroco españoles. *Las Confesiones* de San Agustín, así como *La vida* de Santa Teresa, tratan de la hondura del «yo» espiritual de los protagonistas. Paralelamente *El Asno de Oro* –cuya primera traducción española, atribuida a Diego López de Cortesana, se publicó en Sevilla 1500 seguida de otras en 1513, 1536, 1539–, así como el *Lazarillo*, forman una corriente análoga a estas obras religiosas y son «autobiografías» ficticias y mundanas que consisten, principalmente, en relatos de aventuras y artificios de carácter folklórico.

El autor anónimo del *Lazarillo* anticipa, y establece como pretexto novelesco, ciertos recursos autobiográficos utilizados por escritores anteriores (como San Agustín en *Las Confesiones* y Petrarca en el *Secretum*) para contar la historia de un ser marginado o «desclasado». Por lo tanto, no hay que sorprenderse que la mayoría de las «autobiografías» que disponemos de esta época sean de personas de escasa relevancia para «Vuestras Mercedes». Para el desclasado, sus autobiografías relatan el pasado para responder directamente así a su presente problemático, esto es, re-definiéndose en sus propios términos sociales, políticos, religiosos, e históricos. El punto de vista de las autobiografías de los pícaros, monjas y soldados casi siempre es desde abajo e implica un reto al *status quo* de la sociedad que trata de marginarles. El caso de Santa Teresa, por ejemplo, no sólo responde a la situación social de una mujer, sino también a la posición cultural y religiosa del «cristiano nuevo».

En los siglos XVI y XVII españoles, circulaban suficientes «historias de mi vida» donde las monjas podrían utilizar como modelo para escribir sus propias vidas. Un

1. Por razones de tiempo y espacio no podemos detenernos en las vidas de los soldados. Para las muchas similitudes entre esas vidas, la picaresca y las vidas de las religiosas véase la tesis doctoral de David Dabaco, *La autobiografía y la novella picaresca en el siglo de oro: Los géneros del marginado*, UMI 2005

ejemplo popular, cuya primera difusión en el mundo español coincide con nuestro Renacimiento, es la «vida» Ángela de Foligno (1249-1309), donde se narra la historia de una conversión, de pecadora a mística. *El libro de la Vida*, de Angela Foligno, fue traducido por primera vez al castellano en 1510 por Francisco Jiménez de Cisneros, y luego, reimpreso dos veces más alrededor del año 1600. Otro ejemplo, es el *Dialogo o Tratado de la Divina Providencia* de Caterina de Siena (1347-1380). En este libro, dictado por la Santa en 1378, nos cuenta sus experiencias, meditaciones y revelaciones espirituales. No cabe duda que estas obras también ejercieron una gran influencia en nuestras monjas. Pero quizás, el libro más importante desde el punto de vista de una vida y conversión religiosa fue la primera edición en castellano de *Las Confesiones* de San Agustín cuya primera traducción al castellano está fechada en Salamanca 1554, el texto del agustino tuvon cinco ediciones en quince años. Santa Teresa, que probablemente leyó la primera edición salmantina poco después de salir de la imprenta, nos cuenta: «En este tiempo me dieron las *Confesiones* de San Agustín, que parece que el Señor lo ordena, porque yo no las procuré, ni nunca las había visto» (180). No sabemos por cuales canales llegó a las manos de la Santa el libro agustino, hasta entonces desconocido y cuya primera versión castellana acababa de aparecer. Pero, es evidente que el impacto de aquella lectura fue muy importante en la vida de la Santa. La revelación de que un pecador puede convertirse en santo parece que le impresionó de tal manera que se identificó con San Agustín: «Como comencé a leer las *Confesiones*, paréceme me veía yo allí» y «cuando llegué a su conversión y leí cómo oyó aquella voz en el huerto, no me parece sino que el Señor me la dio a mí» « (180-181). Tras este hermanamiento de espíritu en que Santa Teresa se miraba en el espejo agustino, decidió darse «del todo a Dios», no sólo imitando a su modelo en su forma de vida religiosa, sino también como autora de su propia *Vida*.

Otro elemento en común entre estas vidas y la novela picaresca es el recurso del «caso». Según Lázaro, el motivo que le obliga contarnos su vida es una carta ¬donde un «Vuestra Merced escribe se le escriba» para explicar «el *caso* muy por extenso…», no «… por el medio, sino del principio…» (10-11). El resultado de este mandato de un «Vuestra Merced» desconocido, es la creación fingida de un pretexto que permite el escritor, un humilde pregonero, relatarnos su historia. La agudeza de este truco literario consiste en que el autor anónimo nos engaña con un texto epistolar; simulando someterse a la orden de este enigmático «Vuestra Merced», el ingenioso escritor se aprovecha de la pluma para no sólo para describir su vida, sino también para lanzar un ataque crítico en contra del mismo interlocutor. Para las monjas, el motivo retórico que utilizan cuando escribieron sus autobiografías no es tan diferente de lo que empleó el autor anónimo del *Lazarillo*; es decir, una persona de autoridad (normalmente su confesor) les manda escribir su vida para explicar algún «aspecto» o «caso» contenido en ella y que sirva como modelo. Pero ya sabemos que el *caso* de Vuestra Merced no es el mismo que el de Lázaro[2], al igual ocurre en la mayoría de las Vidas de las monjas. Si el caso del confesor de Santa Teresa era el de su ejemplaridad, muy distinto era el de la Santa; así no es de extrañar que lo primero que nos dice en su *Vida* es que: «El tener padres virtuosos y temerosos de Dios me bastara … con lo que el Señor me favorecía para ser buen» (95). Américo Castro (1973: 365) ya había notado en la hija

2. Para la ambiguedad del «caso» en el Lazarillo véase Aladro (2001: 103-108).

del converso toledano «un anhelo de compensar con un linaje espiritual la carencia de uno socialmente estimable». El caso del honor será el tema central de los escritos teresianos.

«Vuestra Merced» del Lazarillo es reemplazado; nuestras religiosas escribieron para un «confesor» o «director de conciencia», quien les mandó contar sus «casos». Otra vez, nos sirve de ejemplo Teresa de Jesús, que ya en el mismo título de su autobiografía nos dice: «La vida de la madre Teresa de Jesús, y algunas de las mercedes que Dios le hizo, escritas por ella mesma por mandato de su confesor, a quiem lo embia y dirige y dize anzí». Se repita casi la misma declaración en el primer capítulo del relato de la vida de Doña María de Vela y Cueto: «Esto hago por haberme V. M. puesto obediencia expresa» (307). Sor Juana, en su carta autobiográfica «a la muy ilustre Sor Filotea,» no sólo inventa un interlocutor, como el autor anónimo del *Lazarillo*, sino también se aprovecha del estilo epistolar, respondiendo «a vuestra doctísima, discretísima, santísima y amorosísima carta» (251).

Para justificar esas «vidas» frente a los ojos vigilantes del Santo Oficio, –que nunca vio con buenos ojos a las mujeres escritoras–, los confesores de monjas buscaban la excusa de «ejemplaridad» para evitar ciertos problemas con los tribunales eclesiásticos. Cuando la religión intenta dominar o influir todos los aspectos de una sociedad, incluyendo la vida y la interioridad de todos, siempre hay disputas sobre detalles de la fe. Para los individuos que se conforman con la ortodoxia tradicional, todo está bien, no existe el debate y no se sienten observados; pero, para los que participar en la colectividad de la fe de una forma distinta, estregándose en su totalidad a Dios –siguiendo, por ejemplo el ascetismo de Fray Luis de Granada, o el misticismo de San Juan de la Cruz o Santa Teresa–, tienen que practicar sus creencias con temor y justificándose o aislarse en la oscuridad del margen como peregrinos perdidos. Si no, eran tachados como alumbrados, estigmatizados por la ortodoxia, como deformados exóticos, santeros, beatas visionarias, o legos milagreros[3]. Como consecuencia, algunas monjas se vieron forzadas a tomar la pluma para explicar y defender estos aspectos íntimos de su religiosidad. Por ejemplo, en el *Libro de mi vida* de Santa Teresa y en la *Vida* de doña Maria Vela y Cueto, nos describen sus experiencias y revelaciones de visiones espirituales e éxtasis mística (verdaderas o no). En su vida redactada por Fray Luis de Granada, María de la Visitación también nos cuenta sus experiencias como estigmatizadora, visionaria, milagrera y profeta. A veces, estas monjas nos describen sus luchas milagrosas contra enfermedades raras e inexplicables (doña María Vela y Cueto); o nos relatan la historia de su resistencia contra visiones demoníacas y diabólicas (Magdalena de la Cruz). Finalmente, llegamos al caso extremo de Luisa de Carvajal, quien nos contó su sumisión completa a su tutor espiritual –su tío, el Marqués Francisco Matías de Mendoza–, incluyendo los ejercicios espirituales de disciplina y mortificación a que era sometida. Estos fenómenos anormales y su difusión escrita, es decir su control por parte de las autógrafas, son una clara estrategia de protesta. El gran error de Vuestra Merced, así como el de algunos confesores fue darle el poder de la pluma a una voz que necesitaba ser autorizada para contarnos su vida con su caso.

Otra consideración importante es que al escribir sus «vidas» esas mujeres no sólo encontraron una manera digna, obteniendo una cierta notoriedad y fama, de salirse de su reclusión y reinstalarse en el mundo. Sabido es que la mayoría de la producción de libros entre 1500 a 1670 eran libros religiosos; muchos de estos, eran hagiografías e his-

3. Curiosamente a Jesús se le acusa de los mismo (Mt. 12, 22-31).

torias de las vidas de personas que demostraron alguna ejemplaridad espiritual. Santa Teresa no fue la única monja que gozó de gran importancia en su tiempo; otro ejemplo de un libro que trataba de la vida de una monja que recibió mucha atención fue *La mujer fuerte. Por otro título la vida de D. Maria Vela*, editado por Miguel González Vaquero con un «Prólogo al lector», en lo cual nos avisa que ha usado de modelo «lo que ella misma escribe obligada por la obediencia», es decir, un «manuscrito autobiográfico».

Lázaro, como otros autobiógrafos, tiene que empezar su cuento no «por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona» (10-11). De una manera similar, esas mujeres no sólo se limitan a contar los aspectos religiosos de sus vidas, sino también empiezan desde el principio para cumplir el deseo de sus confesores y contarnos «todo». Pero al aprovechar del poder de la pluma, también incluyen experiencias y eventos que no son espirituales ni religiosos y que les han afectado sus vidas personales y sus situaciones sociales. La mayoría de las monjas nos relataban las visiones y experiencias místicas que vivieron, fenómenos extraordinarios desde cualquier punto de vista, sin duda, pero muy revelador de una parte concreta del fervor religioso que define nuestros siglos XVI y XVII. En lo que parece un eco de las palabras de Lázaro, Luisa de Carvajal y Mendoza cuenta en el capítulo dedicado a sus «Primeros años» de su vida, que «Necesario será, hasta los doce años, tratar de niñerías, pues tan de veras manda V. M. que no deje nada de cuanto se me acuerda» (132). Santa Teresa, tan severa en su descripción de la vida conventual, nos cuenta de que cuando era más joven «era aficionada a los libros de caballerías» (123); y María Vela y Cuento nos relata que en su «camino a la perfección» empezó cuando «tenía cumplidos quince [años]» y «comenzó N[uestro] S[eñor] por su sola bondad a darme grandes deseos de perfección» (307). Estos detalles de la juventud del protagonista nos muestran la creación y evolución de una «personalidad» que nos presenta una imagen, siempre ilusoria, de una vida en su totalidad.

La narración de sus vidas no es siempre cronológica y con frecuencia se interrumpe el relato para incluir información adicional u olvidada. Sale también la impresión de que también estas obras son confesiones largas –requeridas por el Santo Oficio–, pero como en forma autobiográfica con las omisiones, exageraciones y pruebas típicas que intentan establecer su verosimilitud. No es sorprendente entonces que, como nos explica doña María Vela y Cueto, los detalles de «estas cosas» son suficiente causa «de escandalizar a quien las oyere» (211). Estos textos representan una genuina y valiosísima fuente de información de la vida femenina en el Siglo de Oro, dándonos un poco de luz sobre la dimensión psicológica de estas mujeres.

Al contrario del juego producido por el autor e interlocutor anónimo que hemos visto en el *Lazarillo*, nuestras autobiografías de monjas identifican, precisamente, quién es la autora, la narradora y el personaje del relato a través de sus apellidos, su familia, sus títulos, y su orden eclesiástico. En términos de su estructura retórica, esas autobiografías dependen de la identidad auténtica y del encargo oficial del interlocutor para justificarse frente a un público potencialmente crítico. De esta manera, el ejercicio oficial del confesor o del director de conciencia, tiene un cargo importante en las historias de «mi vida»; pues no sólo permite demostrar la «ejemplaridad» de la vida espiritual de la autora, sino que autoriza la génesis del texto. Por ejemplo, sabido es que la edición inicial de la *Vida de Santa Teresa* estuvo a cargo de fray Luis de León; en el caso de doña Luisa de Carvajal

y Mendoza, fue Miguel Valpolo quien se encargó de solicitar y editar su «vida» y, la obra de María Vela y Cueto fue escrita por obediencia y mandato del Dr. Miguel González Vaquero con la intención de una posterior beatificación.

El Guzmán de Alfarache

En esta autobiografía apócrifa –«confesión» llama Guzmán a su relato– escrita con «celo de aprovechar» (I, «Al discreto lector») donde se funden y se juntan las tradiciones paralelas de estas autobiografías, la del Asno de Oro /Lazarillo y la de San Agustín/Santa Teresa, es decir entretener con enseñar, Bien señala Francisco Rico que «la adopción de la primera persona narrativa con fines didácticos contaba con alguna tradición en el panorama intelectual a la vista de Mateo Alemán (Ovidio, Boecio)» (12), pero «el superior talento artístico de Alemán reside en buena parte, en haber sabido advertir que la forma autobiográfica era ideal para casar la enseñanza directa e inequívoca con una ficción amena» (19). Mateo Alemán fusionó la picaresca del Lazarillo con la ejemplaridad de las Vidas de las religiosas, la autobiografía con la literatura didáctica. Ahí reside la gran novedad del Guzmán. Ahí el «género» que nos habla Ginés de Pasamonte. Ahí el «caso» de Mateo Alemán, quien fracasó en su intento de crear un «genero» nuevo, que más tarde le llamaremos novela, en el que las *consejas* se uniera a los *consejos*, lo folclórico/la picaresca con la doctrina/el sermón; si fracasó pero dejó el camino abierto y le enseñó a Cervantes por donde no tenía que ir. El autor del *Quijote* tocó y mezcló todos los géneros habidos y por haber de nuestros siglos áureos: desde el género epistolar hasta los libros de caballerías, pasando por los romances, novelas pastoriles, bizantinas, etc. Todos menos dos, precisamente los utilizados por Mateo Alemán. El gusto burgés del XVIII se decantó por Cervantes, pero eso no quita ni un ápice del valor literario ni de riesgo del *Guzmán*.

Bibliografía

Aladro, J. (2001): «Lázaro, no miente», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro: Münster 1999*, ed. de Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 103-108.

Alemán, M. (1983): *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta.

Blanco Aguinaga, C. (1957): «Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo.» *Nueva Revisa de Filología Hispánica*. XI, 319-342.

Carvajal y Mendoza, L. de (1966): *Escritos Autobiográficos*, ed. Camilo M. Abad, Barcelona, Juan Flors.

Castro, A. (1973): *La realidad histórica de España*, Buenos Aires, Porrua.

Cervantes, M. de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Lazarillo de Tormes (1992), ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra.

Santa Teresa de Jesús (1979): *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Santa Teresa de Jesús (1992): *Libro de la Vida*, ed. Otger Steggink, Madrid, Castalia.

Vela y Cueto, D.ª M. (1961): *Autobiografía y Libro de las Mercedes*, ed. Olegario González Hernández, *Espirituales Españoles*, Tomo VII, Barcelona, Juan Flores.

Caos y representación en la novela cortesana: el caso de Leonor de Meneses en *El Desdeñado más firme*

Pilar Alcalde Fernández-Loza
The University of Memphis

La novela corta de Leonor de Meneses *El desdeñado mas firme* de 1655 presenta, como nos tienen acostumbrados los autores del siglo XVII, una convencional trama de cortejo en el que se engarzan unos jóvenes en busca del amor. Narrado en cuatro partes, con abundante poesía intercalada, gira alrededor de los esfuerzos de don Felipe de casar a su hija y a su sobrina, ambas de nombre Lisis, a la manera más conveniente. Un argumento trillado y progresivamente confuso, comparte muchos elementos de la novela de la época de argumento amoroso en la línea del amor cortés y el neoplatonismo, y presenta, como es de esperar, la exaltación del objeto amoroso y la purificación por medio del amor de parte del amante.

Sin embargo, observamos, la tensión entre el idealismo inicial y teórico, y la aplicación de estos fundamentos a un mundo novelístico cada vez más transido por una realidad cambiante e interesada. Así, podemos ver que oculto bajo ese disfraz teórico, se encuentra un ejemplo de cómo se puede utilizar el convencionalismo de un género predecible para destacar cómo la sorpresa conduce al caos. Otros críticos ya han elaborado acerca del carácter subversivo de esta obra[1]. Mi objetivo continúa los estudios en esta línea y presenta la novela *El desdeñado mas firme*, como un texto construido y orientado a una función específica, teniendo en cuanta en principio una categoría abstracta del amor. Con la excusa del neoplatonismo, se busca la expresión del interés y del egoísmo, de una realidad muy diferente a la presentada en el desgastado universo neoplatónico, de manera que al final se acaba ofreciendo una visión antiutópica. Las diferentes ten-

1. Así se puede ver reflejado en los estudios de Campbell y Whitenack.

siones expresadas en la novela, lo ideal frente a lo real, la apariencia frente a la esencia, la dificultad y contradicciones que implica la búsqueda de la verdad, las diferentes subversiones en los papeles que ocupan uno y otro sexo, todo ello expresa la confusión que llevará al caos final.

Aunque se trata de una obra de una escritora donde se destaca el carácter de las dos Lisis como dos vertientes de los modelos presentes en la novela cortesana de la época, el de la mujer esquiva y el de la mujer firme, no voy a centrarme en analizar la caracterización femenina de la obra sino la masculina, puesto que creo que la preponderancia otorgada a César nace de un interés específico, mostrar lo problemático encarnado en el personaje para poner en evidencia cómo el caos en el que progresivamente va entrando César implica el reflejo de una realidad que conduce a una interpretación, diferente al usualmente presentado en la novela de cortejo[2].

El episodio inicial de la novela ya resulta relevante. César, un galán en busca de una amada perfecta la encuentra fácilmente al admirar a una mujer que pasa por el Prado, pero inmediatamente se distrae para mirar a otras cuatro que pasan por delante, olvidando así a la primera. Esto, en principio situado en el tema de la inconstancia de los hombres, clásico del género cortesano, nos ayuda a demostrar las convenciones de unos comportamientos específicos y propios del noble, y nos orienta a percibir uno u otro tipo de noble. La introducción de estos comportamientos dentro del género de la novela cortesana sirve para reconocer cómo esta sociedad se auto-refleja viéndose en gestos, lugares o apariencias. Los prevalentes usos sociales son esenciales para comprender la auto-percepción de una comunidad, lo que sitúa a César en la sociedad cortesana de Madrid. Pero al mismo tiempo, la discontinuidad que encontramos en estas costumbres nos ayudará a comprender la novela desde el punto de vista de la ruptura[3]. Así es como en principio se nos presenta a César dentro de los de su clase:

> en su casa, que la tenía ostentosa, grande la posada, bien alhajadas las piezas, muchos criados cuya ostentación mostraba ser primogénito y estar recién heredado, de padres nobles por sangre y ricos de bienes de fortuna (78)[4].

Es además «mozo, bizarro de cuerpo, muchas gracias y de gentil discurso, de muchos bríos, cortés y afable» (78), César está empeñado en continuar lo que se espera de él, mediante el cortejo a una mujer, y va actuando conforme a los dictados propios de su clase. Busca asegurarse su papel en el universo cortesano. No en vano resulta necesario que un noble que busque una subida en la jerarquía social participe en el juego del cortejo y que se atenga, como juego que es, a las reglas de este particular mundo[5]. Así se confirma o se excluye conforme a los pasos que irá dando, y en ellos se notará la inseguridad de su comportamiento.

2. Campbell (2000) explica cómo las diferentes voces narrativas indican las diferentes maneras de entender el texto desde un punto de vista que no es únicamente el patriarcal.
3. Bouza (2003) destaca el papel que una economía monetarizada ocupa el fingir y el aparentar y cómo parte de la ascensión social se debe a la adopción de formas orales y visuales de los estamentos superiores para así mostrar la distinción de los demás p. 18.
4. Todas la referencias a la obra proceden de la edición de Whitenack.
5. Shifra p. 67.

Al mismo tiempo, y como parte de la inferencia a esas reglas, observamos la voz comentario del narrador como definidora del amor neoplatónico, y la inseguridad en el comportamiento de César que trata de definirse sin conseguirlo, respondiendo más bien a una categorización de mito. Así es cómo vamos percibiendo que la trayectoria idealista de la percepción del amor no favorece en absoluto a la concreción en su definición, e iremos demostrando cómo, en la mayoría de los casos, el idealismo amatorio lleva a los amantes a buscar en dónde no hay para no encontrar nada, favoreciéndose siempre la idea de la permanente construcción, la creación que alimente la búsqueda. Un breve inciso al respecto, nos hace trasladarnos a una explicación, presentada por Simone Weil en torno a la guerra en «The Power of Words», y que consideramos relevante recuperar para explicar una consabida definición de la «guerra amorosa». A propósito destaca la pensadora que el lenguaje debería servir como un medio para la exposición del pensamiento racional, sin embargo debido a causas sociales e intelectuales se tiende a utilizar palabras vacías de significado, así como abstracciones que favorecen la creación de mitos y monstruos. Así explica Weil, como en el caso de los griegos y los troyanos, ambos grupos se entablan en una guerra en donde Helena se convierte en el objetivo común de lucha, pues ninguno de los grupos ha sido capaz de definir cuáles son las causas específicas por las que libran la batalla. De esta manera se engarzan en una guerra por la que Helena se convierte en un mito tan gigantesco que ambos persiguen como una entidad no definida.

En la novela de Meneses podemos aplicar esa caracterización abstracta del amor a la que aspira César, ya que a él no parece importarle que su objeto amorosos sea uno u otro, ni si se trata de una u otra amante. Por ello, al comienzo, distrae su atención de una a otra amada «juzgando[le] objeto perfectísimamente digno de todo amor» (72-3). Tratando de conseguir el objeto de su deseo, por la misma indeterminación en la naturaleza de su amada, la transforma en un objeto de amor. La falta de concreción se magnifica igualmente por su propia inexperiencia en materias amorosas y eso le inclina a la pasividad en vez de a la acción. Así es como lo juzga el narrador cuando acata que el «Amor es mal enseñado a términos y donde no hay experiencia de semejantes riesgos, indetermínase más el ánimo» (73). De esta manera nos encontramos que César aspira a un objetivo imaginario, su amada ha sido creada en su imaginación, y ante todo a lo que aspira es a amar de manera abstracta. Pero como sigue los reglamentos del amor, como si de un manual se tratara, no maneja en absoluto los recursos propios para responder a la improvisación. Así César va encontrando una ruptura entre el manual que presenta la voz narradora y los comportamientos prácticos de la novela. Así, a la pregunta tajante y alejada del idealismo teórico por parte de una de las amadas, de cuánto durará su amor, César responde con una formulación, que se presenta en términos convencionales:

> No se alargará mi vida a meses –dijo César– mi mal no es enfermedad, ocasiónale un incendio. Ved vos el término de una llama, que pocos instantes podrá sustentarme, si bien, dejándome hoy favorecido, resistiré a lo penoso, y me eternizaré en lo sensitivo, que para penar quiero la vida, y toda la eternidad para el tormento (74).

Encontramos que la novela respeta todas las prácticas del género cortesano, y ante el desvelar de la identidad de la amada, responde con los convencionalismos de la blancura/ nieve, ojos verdes/ esperanza, dientes/perlas, cuello/ terso. César se sitúa en la posición que le exige el código del amor cortés, y por funcionar dentro de esos términos, no tiene capacidad de reacción, de esta manera «iba perdiéndose César por puntos» (75). La falta de objetivo concreto le impide avanzar hacia su amada. Veamos cómo se encuentra reflejado en el texto:

> Fue una estatua, quiso hablar y no supo, que la admiración enmudece los sentidos. Quiso irse y no pudo, que enlaza los pasos una representación divina. Tributó la cortesía el común decoro, y quedóse sin libertad, sin alma y sin acciones, que le faltó determinación hasta para seguir con los ojos el objeto de su gusto (77).

Observamos en consecuencia, que progresivamente se irán introduciendo tensiones a lo largo de la novela que servirán para revelarnos el verdadero mensaje sobre la afectación del lenguaje amoroso.

La primera de ellas se presenta en la confusión con el nombre de la amada que persiguen César y Jacinto. En realidad son dos primas, ambas de nombre Lisis. Claro que la elección de un nombre de uso tan frecuente nos remitirá irremisiblemente al juego de la confusión de la identidad, que irá favoreciendo comportamientos igualmente confusos por parte del padre y el sobrino de las Lisis, Felipe, así como a las diferentes intrigas amorosas que conducirán a César a pensar que tiene otros dos rivales. Pero también el hecho de que César no sepa verdaderamente a quién ama ni quienes son sus rivales favorecerá una manipulación por parte de las mujeres de la obra, que se personificará en un más amplio repertorio de papeles otorgados a éstas en la novela. Como ejemplo observamos que las damas escogen o no a sus amantes (Lisis de Madrid escoge a Jacinto y Lisis de Toledo es una esquiva que prefiere permanecer sola).

Asimismo encontramos que en el lógico intento de César de descubrir la identidad de su amada, recibe una carta donde le invita a encontrarse con ella en casa de su padre. Esta invitación que promete ayudarle a salir de «este laberinto… para sacarle de tan confusa prisión…» provoca justamente lo contrario «temiendo las contingencias más en su daño que en su favor» (115). Se manifiesta la habilidad de Lisis al escribir la carta llena «de escogidas razones y estudiadas sutilezas», que contrasta con la torpeza de Cesar en descifrar el mensaje, que «al compás de los instantes crecían las dudas, y entre dudoso y cobarde, temía sin ocasión. Todo lo veía llano, y todo lo juzgaba sueño» (114). De esta manera podemos inferir que la confusión acrecienta las dudas y la voluntad de César, al tiempo que Lisis y sus ayudantes femeninas adquieren cada vez más protagonismo. Lo paradójico es que con el avance en la batalla amorosa, César se va alejando de su objetivo, pues la voluntad se debilita y la confusión crece, con lo que en lugar de avance se produce un paso atrás. Por esta razón vemos que la continua duda e irresolución de César pone en evidencia ante los ojos del lector el contraste entre su falta de acción y la clara resolución de Lisis. Por supuesto, la ceguera de Cesar ante Lisis es consecuencia de ello. Nótese bien que la idea que César tiene de Lisis es muy abstracta, un producto de la

utopía neoplatónica, un concepto más que una realidad, por lo que Lisis no se presenta fácilmente a sus ojos. Cuando por fin Cesar la ve, se le aparece como «una mujer diferente de lo que él se prometía» y «Lisis su adorada [que] era una sombra suya» (116). Así llegamos al clímax de la novela donde se suceden toda una serie de escenas de máxima confusión, que sirven para ir desencadenando una atmósfera caótica. La Lisis que ve César se tropieza con su propio vestido y se cae, despertando a su padre y a toda la casa, César huye y se esconde en el jardín aunque todavía sigue «sin saber qué hacer». Los golpes, los ruidos y las caídas permiten enlazar la tensión entre el idealismo amatorio y la nueva visión, y ambas irán desencadenando el disparate, el final caótico y nada referencial a los finales felices a que nos tiene acostumbrados este tipo de novelas.

De esta forma las tensiones nos conducirán a la desconfianza que sufre César en cuanto al por qué de la continua dilación de la verdad en la identidad de la amada. Y es que las complicaciones que ilustran los juegos entre la verdad y la confusión son resultado directo del comportamiento inadecuado de César y de todos los demás pretendientes. Ahí es donde apoyamos nuestra idea de que la novela está construida aparentemente como un manual de comportamiento amoroso del perfecto noble, pero en realidad se trata de una subversión del género muy orientado hacia el fin contrario.

El comportamiento inadecuado ilustra de manera ejemplar cómo este aparente manual no funciona, empezando naturalmente en la dificultad que tienen los pretendientes en seguir el reglamento. Hemos visto cómo César continúa una trayectoria de irresolución y dudas sobre cómo comportarse, mientras las Lisis parecen tener muy clara la necesidad de tomar la iniciativa en diferentes aspectos, que van desde cómo contactar con César para aclarar el malentendido de quién es quién, hasta vengar su propio honor, atreviéndose a empujar el cuerpo de uno de ellos por la ventana.

Pero observamos que este comportamiento no es exclusivo de César sino que en el caso de los otros pretendientes, ninguno de ellos parece tener el reglamento que debe seguir para conseguir el objeto amoroso. Eso sí, se presenta en todo momento una muestra de celos excesiva (otra vez convencional de este tipo de novela), y ese exceso de parte de los pretendientes no puede llevar sino a consecuencias funestas. Jacinto, un amante despechado y alejado de todo en el monte, recibe la falsa noticia de que su amada ama a otro hombre, llevándole a un:

> tan rabioso discurso que siendo alivio el llorar, mudaron su condición de suerte que no eran lágrimas, sino centellas, no desahogos, pero vivo fuego.
> – ¿es posible –decía él– que no se miren mis finezas y que el edificio que dentro en mi fabricaron mis cuidados tan constantes, una liviandad lo arruine? ¡Ay, Lisis fementida! Pero ¿de que me quejo, si la mujer no guarda nunca veneración a la fe? ... Al fin mujer, que por ti sola dijo el poeta: «fácil viento y leve espuma» (132)

Su irracionalidad complica la trama y le causa una muerte injustificada desde el punto de vista del agravio, y ello hace que se vayan implicando los otros galanes para demostrar asimismo la inadecuación en sus comportamientos. A Luís no parece importarle que Lisis, a pesar de haber matado a Jacinto, no le dedique sus afectos. Así la justificación de Luís a la muerte de Jacinto parece orientarse a resarcir su honor y por ello le despre-

cia Lisis. De igual manera, la muerte de Jacinto parece tener más bien la intención de quitar de en medio un personaje que por su irracionalidad no merece estar en el elenco de los caballeros pretendientes. Igual de inútil resulta el duelo entre César y Luís, pues se enfrentan para no resolver nada. Parece decírsenos que ni Jacinto ni Luís merecen el máximo galardón en su batalla del amor: Jacinto por su muerte y Luís por el desprecio de Lisis. Así, ni la irresolución en las acciones ni el exceso de celos van a conseguir los resultados esperados debido a los continuos errores y decepciones por parte de los caballeros. Las reglas como están formuladas en este manual no obtienen el resultado esperado y en consecuencia la verdad continúa siendo una búsqueda. Ahora bien, podemos decir que la irracionalidad del comportamiento masculino tiene como consecuencia la falta lógica de respuesta femenina, pues cuando añadimos una excesiva muestra de celos y una indeterminación de comportamiento impropio de un amante, todo parece indicarnos que se mueven guiados por las emociones, no por la razón.

Observamos que precisamente de lo que carecen los hombres, es lo que les sobra a las mujeres: reflexión y detenimiento a la hora de analizar las acciones de sus pretendientes, una disposición a la valentía que comprende la solución de los errores de sus antagonistas, la salvación de su honor en manos propias (como el caso inusual de arrojar el cuerpo del malherido Cesar por la ventana para evitar que su padre le acuse falsamente). Todo ello, con la esquivez de Lisis de Toledo hacia todo pretendiente, nos conduce necesariamente a concluir en una voluntad de la autora de trastocar los papeles de uno y otro género con fines contrarios a los convencionales de otorgar triunfo al amor. En esta novela, además, persiste un elemento material, pues los matrimonios se pretenden arreglar por razones económicas y de clase, que sin duda ayudan para alejar la novela del paraíso ideal formulado por el neoplatonismo. Así desde estos supuestos, no hay duda que la subversión personificada en los papeles trocados de hombres y mujeres sirven para un desmoronamiento del idealismo amatorio de épocas anteriores.

El amor, que en el contexto neoplatónico debe conducir a la verdad, en esta novela no se da, al no estar en consonancia las formulaciones del narrador y las acciones de los galanes. De esta manera se da un contrapunto entre la imagen fabricada y los comentarios del narrador, produciéndose una tensión entre la retórica idealizada y el mundo de los personajes, de manera que ni la firmeza se premia, ni el amor se consigue, resultando en un final desastroso donde los pretendientes acaban muertos, huidos o en la incertidumbre, y las damas quedan atrapadas en su propia casa. Sirvan de colofón un fragmento del romance final de César antes de partir a Flandes y que corroboran el sinsentido del amor ejemplificado:

> ¿Qué va en que todo se pierda,
> pues tan perdido me veo
> que hasta la tierra me arroja,
> después de faltarme el cielo?
> […]
> No es paz la guerra en que vivo,
> otra, cuidado, busquemos,
> en que por lo menos yo
> no riña contra mí mesmo. (150)

Bibliografía

Armon, S. (2002): *Picking Wedlock: Women and the Courtship Novel in Spain*, Lanham: Rowman and Littlefield.

Bouza, F. (2003): *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada.

Campbell, G. (2000): « The Voices of Commentary in Leonor de Meneses's El desdeñado mas firme», *Revista de Estudios Hispánicos* 34, pp. 515-533.

— (2001): «Narcissus and the Shadow of Desire in Leonor de Meneses's El desdeñado mas firme», en Campbell and Whitenack, eds. Zayas and Her Sisters 2. Binghampton: Global Publications, pp.175-187.

Whitenack and Campbell, eds.(1994): *El desdeñado mas firme*. Potomac, MD, Scripta Humanistica.

Weil, S. (1963) *Selected Essays*: 1934-1943, London: Oxford University Press.

Las gramáticas dialogadas del español en el Siglo de Oro: el caso de Ambrosio de Salazar

V. Álvarez Rosa y C. Quijada Van den Berghe
Universidad de Salamanca

1. Introducción

El *Espexo general de la gramática en diálogos* –manual de español publicado en Francia en 1614– se ha estudiado habitualmente bajo la óptica de la historiografía lingüística atendiendo a su aportación doctrinal dentro de la tradición gramaticográfica española[1]. De forma menos sistemática se ha aludido a sus planteamientos metodológicos, casi siempre a través de valoraciones negativas[2], que ya surgían incluso desde el momento de aparición del manual en el ambiente de enseñanza del español del país vecino (Oudin, Marcos Fernández). El particular formato de la obra es objeto de burla de algunos de sus coetáneos:

> [...] sino me opusièra a tòdo quànto estâ escrìto, imprèso, vièndo el yèrro manifiesto còntra los mìsmos princìpios, que tòdos los diàs, se aumentàvan con las Gramàticas, tan graciosas, que ân escrìto que más càusan rìsa, que enseñan. Que dirèmos de los lìbros que â traducìdo el buèn Salaçár con sús ônce de obèja, que ni se sàbe si son Gramàticas, ô diàlogos, ô istòrias, ellos mìsmos se âcen maèstros sin esaminàrse, i sin ábér sido discìpulos...
>
> (Marcos Fernández, 1647:152)

1. Para una revisión de la cuestión véanse los trabajos de Morel-Fatio (1901), Lope Blanch (1959), Monroy Casas (1986), Vanderlynden (1986), Manzano González (1988), Sánchez Pérez (1992), Collet Sedola (1993 y 1996), Hernández Sánchez y López Martínez (2004), López Martínez (2006) y Sáez Rivera (2007).
2. Especialmente Morel-Fatio y Sánchez Pérez (*apud*. Marcos Sánchez, 2009).

Sin embargo, el trabajo de Mercedes Marcos Sánchez (en prensa b) –«La enseñanza de E/LE según Ambrosio de Salazar. [Notas para una (re)lectura del *Espexo general de la gramática en diálogos*]»– ofrece claves novedosas para su interpretación y marca la pauta sobre la que, a nuestro entender, se ha de construir el análisis.

Esta aportación pretende indagar sobre las diversas estrategias pedagógicas de la obra, desdobladas en dos vertientes: (*i*) género discursivo dialogal y (*ii*) tipología textual de la explicación; porque, si bien todos los críticos están de acuerdo en su deficiente formación gramatical, Ambrosio de Salazar tenía una amplia experiencia docente y debía de saber qué es lo que querían sus alumnos con exactitud.

2. Tradiciones metodológicas en la enseñanza de lenguas durante los Siglos de Oro

En una época en la que el aprendizaje de lenguas era de vital importancia en Europa –fuera por motivos comerciales, políticos, etc.–, prolifera la edición de material didáctico. El debate sobre cuál era el método perfecto estaba en boca de todos los maestros y teóricos de las lenguas[3]. El «enfrentamiento» metodológico venía ya del Medievo: aprendizaje *por uso* (enseñanza directa o conversacional) o *por arte* (enseñanza gramatical). Tal dicotomía hay que ponerla en relación con la finalidad y los destinatarios de las obras. De un lado, los manuales conversacionales –basados en vocabularios, coloquios que debían ser memorizados, traducidos y puestos en práctica con los maestros– constituían una herramienta eficaz para aquellos que carecían de una formación específica en lenguas clásicas y quisieran aprender rápidamente los usos reales del idioma (comerciantes en su mayor parte); de otro, las reglas gramaticales suponían el sustento teórico necesario para los que estaban familiarizados con el latín o el griego (nobles, estudiantes escolares y universitarios). No obstante, este debate se solía producir en un plano teórico, ya que en la práctica la oferta ofrecía una simbiosis de materiales, bien en el interior de un mismo manual o publicados de manera fragmentaria y complementaria. Se trataba, al fin y al cabo, de llegar al mayor público posible y no desatender ninguna competencia lingüística.

Así pues, una de las fórmulas integradoras de ambas tendencias de mayor éxito es la disposición esquemática de las reglas gramaticales seguida de coloquios «familiares»[4], vocabularios, modelos de cartas, a modo de apéndices: Stepney, Minsheu, Luna, etc.

3. Las dos maneras o sendas de Salazar: Gramática en diálogos

Reflexiones metodológicas aparte[5], el autor murciano afincado en Francia se encuentra ante la problemática de cómo integrar globalmente bajo el mismo marco ambos recur-

3. *Vid*. Breva Claramonte (1994), Caravolas (1995), Marcos Sánchez (2006 y 2008).

4. Diálogos cuya tradición se remonta a la Edad Media, con gran éxito en la enseñanza del latín. Durante la primera mitad del siglo XVI se hacen aún más populares con la aparición de los *Familiarum Colloquiorum formulae* de Erasmo (y sus traducciones en español), la *Exercitatio linguae latinae* de Luis Vives o la serie políglota inaugurada por el *Vocabulaire pour apprendre à bien lire, escrire et parler françois et flameng* de Noël de Berlaimont (Amberes, 1530).

5. En Marcos Sánchez (en prensa b) se comentan detalladamente.

sos. Encuentra una solución original, alejada del quehacer y canon de la época[6]: desarrolla los contenidos (gramaticales, culturales, pragmáticos y meramente conversacionales) por medio del diálogo entre un profesor de lenguas y su alumno. En su presentación se reconocen los ecos de las cartillas escolares (diálogo catequístico de pregunta-respuesta), los coloquios familiares (tradición conversacional de enseñanza de lenguas) y los diálogos cultos renacentistas (modelo ciceroniano).

Salazar aúna la doble metodología en su manual y así se lo aclara explícitamente al lector:

> G.
> Digame señor Antonio que orden se puede tener para hablar este Castellano con facilidad sin ayudarse de la Gramatica, porque pienso que es vna cosa muy larga para los que no tienen lugar de estudiar y que no han estudiado en latin yo creo que V.M. sabe algun secreto en esto, y si me lo dize yo serè el primero que vsarà del porque yo me desespero quando pienso entrar en las coniugaciones y verbos segun la Gramatica Latina.
>
> A.
> Yo se lo diré de la vna manera y de la otra, para que tome la senda que fuere mas à su gusto y mejor, y esto mañana porque oy es ya tarde...
>
> [Día 1.º, 53-54]

Se trata, por tanto, de presentar la doctrina gramatical de una forma amena y aparentemente ligera: el maestro da la *lección* conversando mientras pasea con su alumno. Así, aprovechará determinados pasajes para ofrecer otros datos curiosos (anécdotas, fórmulas de tratamiento, costumbres españolas, etc.) proponiendo un modelo de conversación real y cercana.

4. Elección del género dialogal

La tradición culta de los diálogos renacentistas permite a Salazar ampararse en un género mediante el que exponer su doctrina y, al mismo tiempo, reflejar el uso de la lengua. En nuestra opinión y, a pesar de que localicemos pasajes próximos a los diálogos de enseñanza de lenguas –como veremos a continuación–, el modelo que trata de seguir nuestro autor, con mayor o menor coherencia, es el recuperado por los humanistas a partir de los patrones clásicos. Por supuesto, el *Espexo* no es el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, y sus recursos literarios y retóricos son muchísimo más limitados, pero desarrolla el marco y la caracterización de los personajes con la suficiente profundidad como para adscribirlo a dicha tradición literaria.

6. En este periodo tan sólo se ha encontrado el desarrollo dialogado de la doctrina gramatical en otras dos obras: *Grammatica con reglas muy provechosas y necessarias* de Baltasar de Sotomayor (Alcalá de Henares, 1595), la primera gramática del francés para españoles (*apud*. García Bascuñana, 2000 y 2005); y la *Llave capital con la qual se abre el curioso y rico thesoro de la lengua castellana* de Juan de Sottomayor (Leipzig, 1706) (*apud*. Sáez Rivera, 2007: 960-977). Ambos manuales explican su elección de la forma dialogada –en la portada o en el aviso al lector– como clave teórica y práctica para aprender una lengua vernácula. No podemos detenernos aquí en la comparación de estos textos con el *Espexo* de Salazar, aunque resulta evidente el afán pedagógico de sus autores.

4.1. Creación del marco

A pesar de que no se produzca un pacto dialogal explícito, sí se detallan pormenorizadamente las cuestiones sobre el espacio, tiempo y circunstancias de los encuentros a través de las acotaciones[7] de los personajes que, como en los diálogos de Luciano y Erasmo, se deducen de la propia charla. Las citas entre maestro y alumno se desarrollan a lo largo de siete días[8]: habitualmente se reservan los paseos por el muelle y la alameda de Rouen para las explicaciones de gramática y las comidas (en casa de Guillermo, el alumno francés, o de Alonso, el maestro) para las anécdotas y las conversaciones triviales. Resulta curioso –y a la vez un recurso eficaz para distribuir y dosificar la exposición– que las charlas se organicen en torno a los turnos de comida y al apetito de los interlocutores: necesidad de la siesta para evitar el sopor tras el almuerzo, circunstancias idóneas para el diálogo (pp. 54, 283-284, 309, 370-371, entre otros ejemplos). Es costumbre que tras los saludos iniciales al comienzo de cada día se entre en materia y se finalice la jornada acordando el emplazamiento y la hora del siguiente encuentro, pero a veces esta rutina se modifica. Tal improvisación logra que se alcancen situaciones comunicativas más espontáneas y se rompa la rigidez ficcional pactada: el maestro se duerme el quinto día (p. 146), altercado en la calle que da lugar a la narración de anécdotas (pp. 310-313), etc.

4.2. Caracterización de los interlocutores

En contraposición a los diálogos escolares de los manuales de español, las intervenciones de los dos personajes del *Espexo* son mucho más complejas y permiten desarrollar con mayor riqueza su psicología y sus rasgos individualizadores. Observemos a continuación su funcionalidad dentro del esquema dialogal:

a) *Guillermo*

De acuerdo con la fórmula catequística básica (de origen medieval, continuada y enriquecida en el Renacimiento), el alumno es el encargado de preguntar sus dudas al maestro. No olvidemos que Guillermo ya conoce la lengua española –que ha aprendido por uso, escuchando a soldados españoles y leyendo (pp. 77-78)– aunque no a la perfección, tal y como demuestran las anécdotas sobre equívocos lingüísticos y sus propias palabras: «mas no es tiempo perdido, pues me haze merced de darme essos puntos que entre ellos ay muchos que yo no sabia» (p. 197). Es la figura del alumno la que organiza, distribuye, recuerda, anticipa la materia, pide aclaraciones o recorta y ajusta los contenidos. Tan sólo excepcionalmente hacia el final de la obra el maestro toma las riendas de la conversación:

> A.
> [...] digame que sera lo que nos harà passar el tiempo oy [...]
>
> G.
> V.M. sabe lo que se deue seguir en ella, porque ya sabe lo que yo sé, pues nunca oy tanto, como he oydo de su boca.

7. Sentido de *acotación* de Vian Herrero (1987).
8. Distribución que parece haber tomado de los diálogos de Stepney en su *Spanish schoole master* (1591).

A.
Lo que seria menester dezir agora es las coniugaciones, porque son el cimiento desta plàtica...

[Día 6.º, 244-245]

Al igual que la figura de Marcio, del *Diálogo de la lengua* de Valdés, Guillermo «se reserva casi siempre la función de impulsar los nuevos temas, zanjando, cuando ya considera suficiente o agotado el asunto anterior, o exigiendo más precisiones, explicaciones o ejemplos si lo juzga necesario» (Vian, 1987: 51-52)[9].

b) *Alonso*

El maestro español responde a las preguntas del discípulo. En él se concentra la doctrina cuando constituye la principal autoridad de la materia. Ocasionalmente se rompe este esquema y pregunta a Guillermo alguna cuestión sobre la lengua y costumbres francesas; en estos fragmentos donde ambos comparten el peso intelectual.

4.3. Modelo ciceroniano. Esquema maestro-discípulo

En los pasajes donde se explica el contenido doctrinal, Salazar desarrolla el esquema básico pregunta-respuesta característico de otros diálogos de la época: (*i*) pregunta de Guillermo, (*ii*) intervención larga de Alonso, (*iii*) aprobación del discípulo, síntesis de lo hablado y cambio de tema (prototípico en los días primero y quinto)[10].

4.4. Mímesis conversacional

Este aspecto, de gran importancia para el género dialogal, destaca llamativamente en el *Espexo*. Como venimos insistiendo, no sólo se pretende plasmar un contenido teórico, sino también reflejar lo más real y naturalmente posible la conversación. La familiaridad e inmediatez de la charla se consigue a través de la caracterización de los personajes. Alumno y maestro se conocen bien y desde el primer día se nos advierte de ello:

Alonso.
Dios le de los buenos dias señor Guillermo, digame si se sirue, como se halla de salud, porque me dixeron que estaua mal dispuesto ayer tarde.
[...]

G.
Dexemònos de essos cumplimientos pues nos conocemos como familiares amigos ...

[Día 1.º, 1-2]

Dicha cercanía permite crear charlas distendidas plagadas de anécdotas, humor, expresiones coloquiales y la recreación de situaciones «reales»: invitación a almorzar, fórmu-

9. Insistimos, no obstante, en la diferente naturaleza de ambos textos: mientras que el *Diálogo de la lengua* se inserta bajo el modelo de diálogo «dialéctico» (donde la voz del autor se reparte en varios personajes para alcanzar unas conclusiones tras un complejo sistema argumentativo), el *Espexo* se enmarca bajo la horma del diálogo «pedagógico», puesto que la doctrina de Salazar queda aglutinada en la figura del maestro.
10. Eventualmente puede ampliar la fórmula y añadir, tras la explicación del maestro, una pregunta-objeción del alumno (p. 50-53).

las de tratamiento (criados, soldados, etc.), interrupciones más o menos educadas, narración de chascarrillos (algunos de dudoso gusto), etc.

5. Carácter híbrido del *Espexo*

La manera de confeccionar diálogos en los Siglos de Oro no es única ni responde a un patrón fijo. En ellos confluyen diversas técnicas que cada autor puede combinar con mayor o menor orden. Lo argumentado por Jesús Gómez (2000: 60-61) para los catecismos encaja con lo que ocurre en el *Espexo*: «No hay una manera única de escribir catecismos dialogados en el siglo XVI, sino diversas formas dialogadas que oscilan entre el coloquio familiar erasmista, como en la doctrina cristiana de Valdés, y el formulario de preguntas y respuestas». De ahí que diversos autores hayan destacado la confluencia de estas dos tradiciones dialogadas y el «juego de equívocos» que propone Salazar ya desde el título de la obra (Marcos Sánchez, en prensa b; y Sáez Rivera, 2007).

Además, el diálogo es el vehículo para transmitir la doctrina y es en este punto donde la pericia del murciano parece flaquear en ocasiones. No son pocos los momentos en que se olvida del marco dialogado –a pesar de que trate de recuperarlo mediante breves intervenciones del alumno y aligerar así la lección– y nos encontramos ante largas y farragosas digresiones monologales (sobre gramática, listas de vocabulario, frases, anécdotas). También refleja aquí la tendencia generalizada desde fines del siglo XVI: «van apareciendo, sobre todo en el último cuarto del siglo XVI, varios diálogos librescos y enciclopédicos [...] en los que más que manifestar opiniones, se pretende recopilar lo que se ha escrito sobre una determinada materia [...] El proceso por el que el diálogo se hace progresivamente más enciclopédico y erudito implica, al mismo tiempo, que se aumenta la subordinación de la oralidad supuesta en la mímesis del diálogo al carácter libresco del impreso» (Gómez, 2000: 83-84).

Se reconocen de esta manera tres tipos de actos discursivos vinculados a una distinta funcionalidad: (*i*) diálogo mimético de una conversación real asociado a los contenidos culturales (el característico del segundo día, los principios y cierres de cada jornada, en relación directa con los diálogos escolares de Minsheu, Stepney, Oudin, etc.); (*ii*) diálogo más formal y artificioso (encuadre retórico de los aspectos doctrinales en forma de pregunta-respuesta); y, por último, (*iii*) discurso monologal (digresiones del maestro).

6. El *Espexo* visto por la Lingüística del texto

En todo acto didáctico es importante el manejo de las secuencias expositivo-explicativas[11], tal y como se confirma en el vasto listado de sólidas monografías que existe en la bibliografía especializada (Montolío, 2000; Álvarez Angulo, 2001; Vázquez, 2001; Ruiz Bikundi y Tusón, 2002). En ellas, desde el punto de vista didáctico, se recogen técnicas que facilitan tanto el reconocimiento de estos tipos de discursos como su aprendizaje.

11. A pesar del gran número de títulos que confirman la diferencia conceptual entre «explicación» y «exposición», pongamos por caso Combettes y Tomassone (1988) y Bassols y Torrent (1997), en esta comunicación serán tratados como sinónimos, e incluso podrá encontrarse el sintagma compuesto: «expositivo-explicativo».

Aunando las propuestas teóricas de éxito que se han formulado bajo el amparo de la lingüística textual a propósito de la explicación (Grize, 1981; Coltier, 1988; Adam, 1992), nos encontramos que la estructura básica de los textos expositivos-explicativos responde a la siguiente secuencia: hay un contenido complejo que a partir de una interrogación explícita o implícita, se va dilucidando a lo largo del discurso a través de demostraciones y justificaciones[12]. Así, podemos distinguir «actos explicativos globales» y «actos explicativos particulares». El primero, en el caso que nos incumbe, corresponde con dar a conocer los entresijos de la lengua hablada en la época; el segundo, con aclarar cada una de las dudas que afloran en las intervenciones de los dos personajes. El acto explicativo global del *Espexo* contempla como participantes del mismo tanto a Ambrosio de Salazar como a todos aquellos que se acercaran a este manual con fines pedagógicos y de aprendizaje; en cambio, los participantes del acto explicativo particular se reducen al maestro Alonso y al aventajado alumno Guillermo.

Para realizar este estudio desde el prisma discursivo-lingüístico, nos hemos centrado en el acto explicativo particular, más concretamente, en la fase en la que se despliegan todos esos mecanismos que caracterizan a un texto con fines didácticos. El objetivo es comprobar si un manual «dialogado» de idiomas como el *Espexo* puede ser calificado como claro y de fácil entendimiento y estudio, y por tanto de manual explicativo, o, si por el contrario, carece de estos procedimientos estratégicos y, por ende, pasa a ser uno más de esos tantos estudios que sólo recogen los conocimientos gramaticales de forma sistemática.

7. Estrategias comunicativas de la explicación: «expansión» informativa

Para dicha comprobación, vamos a partir de aquellas estrategias que los estudios de didáctica han considerado recomendables para una correcta comunicación. Entendemos por «estrategias comunicativas» aquellos mecanismos relacionados entre sí por una finalidad común; a partir de esta premisa colegimos, por tanto, que las «estrategias comunicativas de la explicación» son aquellos recursos que tienen como objeto facilitar la tarea de compresión de los conceptos y guiar el hilo conductor del discurso[13].

En esta ocasión, mostramos interés por aquellas operaciones cuya finalidad primera es la de regular la densidad informativa, reduciendo el campo a las propias de la «expansión». De esta manera, mediante definiciones, ejemplos, esto es, mediante reformulaciones parafrásticas, por un lado (Vilà i Santasusana, 2005: 52), y, por el otro, mediante comparaciones y contrastes el maestro amplía una idea que considera es nueva o compleja para el alumno.

12. Por supuesto que se trata de un esquema prototípico, y en tal sentido no hay que esperar necesariamente que se den todas y cada una de las fases, ni tampoco este orden exacto.
13. Asociada a esta tipología aparecen las subdivisiones de cada diálogo/día. Los subtítulos con los que se esquematiza el *Espexo* obedecen a una distinta motivación (aunque tipográficamente no se diferencien entre sí, lo que podría originar la confusión del lector): (*i*) introducen la voz aparte del autor (p. 199), (*ii*) separan el diálogo trivial de la gramática (pp. 181, 152, 230) y (*iii*) distribuyen las cuestiones doctrinales (p. 226, 231).

La idea esencial que subyace en el empleo de este concepto es que con la reformulación parafrástica[14] se vuelve sobre lo dicho para expresarlo de otra forma, pero manteniendo una equivalencia en el plano del contenido proposicional. Así, se suele considerar que X es paráfrasis de Y cuando X reformula el contenido de Y; en este supuesto, X actuaría como una amplificación explicativa que tiene una información equivalente a otra (Y), pero que es formulada con otras palabras o con una estructura sintáctica distinta. La finalidad de este mecanismo es la de corroborar que lo que se quiere emitir es lo que efectivamente se emite. A continuación vamos a extraer algunos fragmentos del *Espexo* que se caracterizan, precisamente, por ser ejemplo de esos modos distintos de reformular enunciados.

7.1. La definición

Un modo de ampliar la explicación de un concepto consiste en valerse de su definición *stricto sensu*. Con este procedimiento se consigue explicar la equivalencia proposicional entre dos segmentos textuales. El primero o *explanandum* (S1) es el término con el que se designa el concepto que se ha de definir, y el segundo o *explanans* (S2) es el conjunto de rasgos verbales que permiten identificar el primer segmento.

Veamos en el ejemplo siguiente como el maestro «comiença la declaracion de la Gramatica» con la exposición clara de lo que es la «gramática» en sentido preciso, si bien aprovecha para dejar entrever la finalidad de su aprendizaje:

> A.
> Avrà de saber V. M. que Gramatica es vn arte muy prouechoso para los que quieren aprender vna lengua de qualquier pays que sea, mediante que quieran tomar vn poco de trabaxo como auemos dicho el primer dia de nuestra conuersacion[15], donde por ella se saben muchas cosas de muy grande declaracion como las Declinaciones, y las nueue partes que llaman de la Oracion como las que compuso Antonio de Nebrixa en Latin.
>
> [Día 5.º, 152-153]

Donde sí encontramos auténticas definiciones «canónicas», es decir, las que consisten en incluir lo que hay que definir en una categoría más extensa semánticamente y, a continuación, expresar los rasgos particulares de la clase que se está definiendo (Vilà i Santasusana, 2005: 53) es cuando Alonso intenta aclarar las clases de palabras. Un fragmento esclarecedor es el referente al «nombre»:

> Y assi digo que Nombre se dize toda palabra que sirve à nombrar las cosas, como estas: mesa, cama, arca, y otras, y destos Nombres, ay vnos que son Substantivos y otros Adiectiuos.
>
> [Día 5.º, 153]

14. No detallamos las distintas clases de reformulación, ya que la bibliografía especializada no coincide en establecer una única taxonomía y el sólo hecho de exponer cada una de las propuestas ocuparía más tiempo del prefijado.

15. Las pistas que corroboran ese carácter interactivo, cotidiano y oral de este manual son las marcas de referencia temporales a otros días. Marcas como: «auemos dicho el primer dia de nuestra conuersacion», que dicho sea de paso, contribuyen a dotar de cohesión a la conversación en conjunto.

Otra forma de reformulación parafrástica es la basada en la relación de sinonimia que, junto con la traducción del término nuevo, favorece la correspondencia entre la lengua castellana y la francesa, idioma materno del alumno. Muestra de lo dicho se reproduce en el siguiente fragmento a propósito del concepto «ladinamente». Este, empleado por Alonso en su intervención, es explicado por él mismo, dos turnos más adelante, tras una solicitud de aclaración realizada por Guillermo:

> A.
> Creame que los que la saben cortar ladinamente que hablan con mucha grauedad.
>
> G.
> Que quiere dezir ladinamente y cortar la lengua? porque si la lengua se cortasse no se podria hablar ni de la vna manera ni de la otra.
>
> A.
> El hablar cortadamente es como el Frances *correctement*, y el dezir ladinamente es hablar sin titubear que en Frances se dize s*ans begayer*.
>
> [Día 3.º, 63-64]

7.2. El ejemplo

Con los procedimientos de ejemplificación se consigue activar la capacidad de asimilación de conocimientos de manera más rápida y accesible que si los contenidos se expusieran despojados de cualquier elemento discursivo de carácter pragmático. Este uso estratégico, en algunas ocasiones aparece por petición expresa del alumno, generalmente, cuando el turno anterior, el del maestro, ha sido dilatado. Un fragmento que bien puede dar fe de ello es el siguiente, que surge tras una larga disertación a propósito de la conjugación:

> G.
> Pues auemos hablado tanto de los verbos al ordinario, yo lo ruego me haga la merced de dezir otros que esten acompañados con otras palabras que càigan à proposito por medio de las quales yo pienso aprender muy bien.
>
> A.
> Yo soy contento pues gusta assi, y no nos auemos juntado sino para dar gusto el vno al otro.
> Del Verbo traer.
> *Indicatiuo.*
> *Tiempo presente en*
> *Singular.*
> Yo traigo el coraçon triste.
> Tu traes tus pensamientos malos.
> El trae el rostre disfigurado.
> *Plural.*
> Nosotros traemos que merendar.
> [Día 6.º, 318-319]

En otras ocasiones, el maestro de español refuerza el concepto nuevo con un ejemplo deliberado. En cierta medida, toma este mecanismo como material de apoyo para llevar a cabo el propósito de la explicación. Así sucede cuando intenta demostrar a Guillermo los diferentes «usos de las cortesías de España» –como él llama–. Esa «vuestra merced», ese «el», ese «vos» y ese «tu» no sólo van acompañados por frases que señalan su contexto pragmático del tipo «Dios guarde à V. M., à gente de calidad», «Dios os guarde, à gente de menor estado», etc., sino que además va más allá y propone como material de apoyo una serie de epístolas ejemplares de acuerdo con esta taxonomía[16]. El esquema que sigue para ello está constituido por: el encabezado que especifica el tipo de carta, seguido del ejemplo propiamente dicho para terminar con un análisis del mismo. Puesto que este es el esquema común, sólo vamos a traer hasta aquí la «carta tercera de vos»:

> He entendido el cuidado que auiades tenido en solicitar mi negocio, yo os doy las gracias, pues me emplee en vos mas que en otra ninguna persona, encomiendo os lo, de manera que pues aueis hecho lo mas, hagais lo menos, y con esta confiança no digo mas sino que quedo muy à vuestro seruicio.
>
> Por esta carta se puede ver el estilo desta manera de hablar de vos, que es muy diferente de los otros, y oyga el estilo de tu, por esta carta.
>
> [Día 5.º, 179-180]

7.3. Los recursos analógicos: la comparación y el contraste

Los recursos de comparación y, en particular, los de contraste son útiles a la hora de encuadrar el nuevo concepto con la ayuda de elementos próximos y conocidos para el destinatario. Podría decirse que estos dos recursos, cercanos entre sí por su esencia analógica, son una manera directa de apelar la experiencia del que tenemos delante. Tanto uno como otro tienen un rendimiento extraordinario en las explicaciones didácticas, pues se presupone una actitud cooperativa del emisor respecto al receptor: una analogía que no posea un conocimiento compartido puede provocar el efecto contrario. Los beneficios de este uso son útiles en la medida en que sirven de puente entre el conocimiento compartido y la nueva información abriendo, así, una vía para la integración del nuevo concepto (Vilà i Santasusana, 2005: 55).

En el caso particular que nos ocupa, el empleo del contraste es superior en número que el de la comparación. No tenemos que olvidar que el destinatario de este manual es francés, por lo que es esperable que Alonso contraste, cada vez que tiene ocasión, las particularidades de la lengua castellana con las de la lengua del país vecino. Así, en el quinto día cuando le da algunos «puntos necesarios para hablar y escribir» aprovecha para señalar la distinción existente entre las dos lenguas en cuanto a la terminación de palabras:

> A.
>
> Que nunca se escriue en Español con T, en medio de una palabra como para dezir, intencion, conversacion, donacion, administracion, diminucion, parti-

16. Materiales anexos que solían insertarse en los manuales de idiomas.

> cion, abolicion, y otras que el Frances escriue siempre con T, como el Latin. Por la segunda regla es, que el T, no se escriue nunca en la fin de vna palabra como el Frances, mas la mayor parte acaban en O, como en estas palabras, haziendo, queriendo, tomando, dando y boluiendo, esto es quanto al T.
>
> [Día 5.º, 81]

En otra ocasión, tras explicar la articulación de la letra «ñ» y antes de ofrecer el típico listado de palabras que contiene dicha letra, realiza el siguiente inciso ortográfico contrastivo: «mas el Frances las escriue, assi *Seigneur*, y el Español Señor, advirtiendo que el rasgo que está en cima sirve del *g*, como en Frances» (Día 4.º, 119).

8. Conclusiones

A través de este análisis hemos atendido a las diversas estrategias pedagógicas de un manual de español poco ortodoxo y ciertamente alejado de la trayectoria de enseñanza de lenguas. Se ha pretendido justificar su presentación formal «en diálogos» y los mecanismos explicativos utilizados para la facilitar la comprensión de la doctrina. Su carácter híbrido ha sido puesto de manifiesto mediante el desglose de las distintas tradiciones: cartillas escolares, diálogo culto renacentista y los coloquios específicos de E/LE. En nuestro estudio discursivo del *Espexo* hemos tomado como muestra tres mecanismos propios de la regulación informativa (definición, ejemplo y analogía) por resultar clarificadores, así lo hemos creído, a la hora de adaptarse al procesamiento de la información que pudieran seguir los receptores de este manual. Asimismo, el empleo de estos recursos viene a confirmar la tesis de que, si bien Salazar ha sido tachado de «mal gramático»[17], sí reúne ciertas cualidades que lo avalan de buen pedagogo. El conocimiento del programa metodológico de Vives o Erasmo y su puesta en práctica, junto con la sistematización de estrategias comunicativas propias de la explicación así lo confirman.

Bibliografía

Adam, J.M. (1992): *Les textes: types y prototypes*, Paris, Nathan.

Álvarez Angulo, T. (2001): T*extos expositivo-explicativos y argumentativos*, Barcelona, Octaedro.

Bassols, M. y Torrent, A. M. (1997): *Modelos textuales. Teoría y práctica.* Barcelona, Octaedro.

Breva Claramonte, M. (1994): *La didáctica de las lenguas en el Renacimiento*, Bilbao, Universidad de Deusto.

Caravolas, J. (1995): «Apprendre à parler une langue étrangère à la Renaissance», *Historiographia Linguistica*, XXII: 3, pp. 275-310.

Collet-Sedola, S. (1993): «L'origine de la didactique de l'espagnol en France. L'apport des grammairiens espagnols exilés (1600-1650)», *Histoire Épistémologie Langage*, 15/II, pp. 39-50.

17. Tal y como afirman Morel-Fatio (1901) y Sánchez Pérez (1992)

— (1996): «Gramáticos y gramáticas: España en Francia (1600-1650)» en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, ed. I. Arellano (*et al.*), vol. I, pp. 161-168.

Coltier, D. (1988): «Introduction le gestion de exemples dans les textes a thèse», *Pratiques*, 58, pp. 23-44.

Combettes, B. y Tomassone, R. (1988): *Le texte informatif, aspects linguistiques*, Bruselas, De Boerck Wesmael.

Fernández, M. (1647): *Instruction espagnole accentuée*, Colonia, A. Bingio.

García Bascuñana, J. (2000): «À propos de la première grammaire française publiée en Espagne (1565): histoire et contenus» en *Grammaire et enseinement du français 1500-1700*, ed. Jan de Clerqc (*et al.*), Leuven, Orbis Supplementa (Peeters), pp. 485-501.

— (2005): «Materiales para la enseñanza del francés en España: aproximación a los manuales publicados entre los siglos XVI y XX», *Revista Interuniversitaria de Formación de Profesorado*, 19, Universidad de Zaragoza, pp. 129-144.

Gómez, J. (2000): *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto.

Grize, J. B. (1981): «Logique naturelle et explication», *Revue Européenne des Sciences Sociales*, XIX, 56.

Hernández Sánchez, E. y López Martínez, M.ª I. (2004): «Planteamientos lingüísticos en el Espexo general de la gramática... de Ambrosio de Salazar» en *Nuevas aportaciones a la historiografía lingüística: actas del IV Congreso Internacional de la SEHL*, ed. C. Corrales Zumbado (*et al.*), Madrid, Arco/Libros, vol. II, pp. 795-807.

Lope-Blanch, J. M. (1959): «*La Gramática española* de Jerónimo de Texeda», NRFH, XIII, pp. 1-19.

López Martínez, M.ª I. (2006): «Aportación de Salazar a la teoría ortográfica en España» en *Caminos actuales de la Historiografía Lingüística: Actas del V Congreso Internacional de la SEHL*, ed. A. Roldán Pérez (*et al.*), Murcia, Universidad de Murcia, vol. II, pp. 941-952.

Manzano González, R. (1988): «Algunas observaciones acerca de la gramática española de A. de Salazar» en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, ed. M. Ariza (*et al.*), Madrid, Arco/Libros, pp. 1233-1242.

Marcos Sánchez, M. (2006): «Orientaciones en la enseñanza de español como lengua extranjera en la Europa del siglo XVI» en *El Castellano y su codificación gramatical. Volumen I: de 1492 (A. de Nebrija) a 1611 (John Sanford)*, dir. José J. Gómez Asencio, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua Española, pp. 481-506.

— (2008): «Orientaciones en la enseñanza del español como lengua extranjera en la Europa del siglo XVII», en *El Castellano y su codificación gramatical. Volumen II*, dir. José J. Gómez Asencio, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua Española, pp.749-782

— (2009): «La enseñanza de E/LE según Ambrosio de Salazar. [Notas para una (re) lectura del Espexo general de la gramática en diálogos]», *Actas del VI Congreso Internacional de la SEHL*, Cádiz. J. M. García Martín (dir.): *Estudios de historiografía lingüística.* Cádiz, Universidad de Cádiz, 421-436.

Monroy-Casas, R. (1986): «El método homeopático para la enseñanza del español de Ambrosio de Salazar» en *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en*

España: Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, ed. F. Fernández, Valencia, AESLA, pp. 501-515.

Montolío, E. (coord.) (2000): *Manual práctico de escritura académica*, Barcelona, Ariel Practicum, 3 vols.

Morel-Fatio, A. (1901): *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*, París-Toulouse, Picard & Privat.

Ruiz Bikundi, U. y Tusón, A. (2002): «Explicar y argumentar», en T*extos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 29, pp. 5-10.

Sáez Rivera, D. M. (2007): *La lengua de las gramáticas y métodos de español como lengua extranjera en Europa (1640-1726)*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral.

Salazar, A. (1614): *Espexo general de la gramática en diálogos, para saber la natvral y perfecta pronunciacion de la lengua Castellana. Seruira tambien de Vocabulario para aprenderla con mas facilidad, con algunas Historias graciosas y sentencias muy de notar. Todo repartido por los siete dias de la semana, donde en la séptima son contenidas las phrasis de la dicha lengua hasta agora no vista*s, Rouen, Adrien Morront.

Sánchez Pérez, A. (1992): *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*, Madrid, SGEL.

Vanderlynden, A. M. (1986): «Ambrosio de Salazar: Espexo general... émigration et linguistique appliquée», Cahiers du CRIAR, IV.

Vázquez, G. (2001): *Guía didáctica del discurso académico escrito ¿Cómo se escribe una monografía?*, Madrid, Edinumen.

Vian Herrero, A. (1987): «La mimesis conversacional en el *Diálogo de la Lengua* de Juan de Valdés», *Criticón*, 40, Toulouse, pp. 45-79.

Vilá i Santasusana, M. (coord.) (2005): *El discurso oral y formal. Contenido de aprendizaje y secuencias didácticas*, Barcelona, GRAÓ.

La traducción hebrea de la *Historia General de las Indias* de Gómara (Siglo XVI): un encuentro textual y cultural singular[1]

Assaf Ashkenazi
Universidad Hebrea de Jerusalén

El área de estudio dedicada a los judíos oriundos de la península ibérica y a sus descendientes ha recibido hasta hoy amplia atención por parte de la crítica, especialmente desde un abanico de enfoques históricos, sociales, culturales e identitarios.

Un aspecto relacionado con los frutos del bagaje cultural de los expatriados judíos y de sus descendientes se refleja en la supuestamente amplia labor de traducción al hebreo de obras literarias de la Península Ibérica, llevada a cabo por ellos a lo largo de los siglos XVI-XVII en sus nuevos asentamientos en diferentes países de Europa.

Lamentablemente, a causa de incendios, quemas y el deterioro natural de los libros y manuscritos en el transcurso de más de 400 años, el material del que disponemos hoy en día es nada más que una porción muy limitada de tal corpus, es decir, apenas escasas versiones completas y algunos fragmentos de textos.

Una de las obras más completas que forma parte de tal corpus es la adaptación hebrea del primer libro de *Amadís de Gaula* que se publicó aproximadamente en el año 1541 en Constantinopla, casi cuatro decenios después de la publicación de la versión de Montalvo. El *Amadís* fue traducido al hebreo por el médico judío Yaakov di Algaba e impreso por Eliezer bar Guershom Soncino. En la redacción fueron utilizados los caracteres del hebreo conocidos como «escritura Rashi», hoy ya en desuso.

El caso que abordaré en esta comunicación, y que posee características comunes con la traducción de *Amadís de Gaula*, trata sobre una adaptación al hebreo de una obra española muy conocida en el siglo XVI, pero perteneciente a un género completamente

1. La presentación de este trabajo ha sido posible gracias a la generosa ayuda de la AISO que me ha otorgado una beca para la asistencia al congreso de Santiago de Compostela.

distinto del *Amadís*. Me refiero a la crónica que se titula *Historia general de las Indias* escrita por el clérigo Francisco López de Gómara, y publicada por primera vez en Zaragoza en el año 1552[2].

Esta obra es considerada como una de las crónicas más amplias y citadas sobre los nuevos territorios de España, aunque también una de las más criticadas[3]. A pesar de que se imprimieron relativamente pocas ediciones de la misma en España durante 1552 y 1555, e incluso se prohibió su impresión en 1553, aparentemente por desacuerdos respecto de su contenido, esta crónica experimentó una suerte de renacimiento fuera de España, en virtud de las traducciones que se publicaron a lo largo del siglo XVI en italiano, francés e inglés[4].

La crónica de López de Gómara aparecerá nuevamente en España recién en 1749, formando parte de una antología de crónicas sobre el nuevo mundo titulada *Historiadores primitivos de las Indias Occidentales*, compilada por la iniciativa del historiador Andrés González de Barcia Carballido y Zúñiga (Roa-de-la-Carrera 2005: 60). A diferencia de las traducciones a las lenguas mencionadas anteriormente, la traducción, o más bien, la adaptación al hebreo de la *Historia general* de López de Gómara presenta un caso peculiar y digno de análisis.

Si bien se han conservado varios manuscritos de esta adaptación, la versión más completa corresponde al manuscrito de la Biblioteca de la *Alliance Israélite Universelle*, la cual contiene diversas obras escritas por Yosef Ha-Kohen, así como sus traducciones-adaptaciones. Entre estas últimas, se destacan: *Sefer Ha-India Hajadashá* –la traducción de Yosef Ha-Kohen a la crónica de Francisco López de López de Gómara, *La historia general de las Indias– y Sefer Fernando Cortés* que corresponde a *La conquista de México*, del mismo autor español[5]. Estas dos crónicas fueron adaptadas por el médico judío Yosef Ha-Kohen entre los años 1556-1557, pero recién fueron publicadas cientos de años después[6].

Aunque se puede estimar que Yosef Ha-Kohen tenía la intención de publicarlas, nunca llegó a hacerlo y durante once años (desde 1557 hasta 1568) se dedicó a copiarlas a otros ocho manuscritos corrigiendo, enmendando y añadiendo componentes a su primera versión. Según Moshe Lazar (2002), han sobrevivido hasta nuestros días cinco manuscritos con dichas obras, pero la única versión que se ha conservado íntegramente

2. De aquí en adelante la edición que utilizaré es una versión actualizada que se imprimió en 1979 en la editorial Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela. El editor, Jorge Gurria Lacroix (1979: 23), afirma haberse basado en la edición impresa de 1552 «actualizando gran parte de la ortografía pero no interviniendo para nada en lo que hace a la toponimia y demás vocablos indígenas. Además se suprimía las notas a pie de plana en los textos».

3. Entre los críticos más severos de la *Historia general* de Gómara, vale la pena mencionar a Bartolomé de Las Casas, Bernal Díaz y El Inca Garcilaso.

4. Loeb (1888) y Roa-de-la-Carrera (2005) mencionan una traducción italiana que se imprimió en Venecia en 1557 y una traducción francesa que se publicó en 1580 en París: *Histoire générale des Indes occidentales et terres nueves qui jusque present ont este descouvertes*.

5. Respecto de la división entre las dos obras, de Rojas (1987: 15) ha observado: «Parece claro que Gómara escribió una obra que, al mismo tiempo, eran dos. Aunque en las primeras ediciones apareciera como un solo libro con dos partes, la separación entre ambas era bien clara para el autor. Por ello, cada una lleva una dedicatoria distinta. La *Historia de las indias* fue dedicada al rey, Carlos I, mientras que la *Conquista de México* lo fue a don Martín Cortés, hijo y heredero del conquistador [...]».

6. Moshé Lazar, uno de los investigadores que ha abordado la investigación sobre este tema, preparó una versión actualizada convirtiendo la escritura original («Rashi») en la grafía del hebreo moderno. Lazar la publicó por primera vez en 2002. Esta es la versión hebrea que utilizo en el presente estudio.

Zoom Índice

es el último manuscrito –el noveno–, copiado por Yosef Ha-Kohen en el año 1568. La versión que utilizaré aquí es una edición actualizada por Moshé Lazar, quien la transcribió del manuscrito más completo de la obra, trasladándola, a su vez, de la escritura «rashi» original a los caracteres usados actualmente en el hebreo moderno (2002)[7]. Para esta comunicación me centraré sólo en la primera de las crónicas mencionadas, la que corresponde a la *Historia general de las Indias*.

La familia de Yosef Ha-Kohen, aparentemente de alto rango social y oriunda de Cuenca, España, tuvo que trasladarse a Huete, y luego fue obligada a abandonar el país en 1492. Yosef nació ya fuera de la Península Ibérica, más precisamente en Avignon (Francia). Su familia se mudaría luego, cuando él tenía cinco años de edad, a Italia, donde vivirá el resto de su vida. Como muchos de los judíos españoles –conocidos como *sefardíes*– también en la familia de Yosef Ha-Kohen se conservó la lengua española aun fuera de España, y ella seguía considerándose la lengua materna. Por lo tanto, no es sorprendente que cuando se interesó por la famosa *Historia general* de López de Gómara, no esperara hasta que se pudiera adquirir la traducción italiana (de 1557), sino, como él mismo lo señala explícitamente en el prólogo de su adaptación: «Había pedido de España que me enviaran este libro de la Nueva India, y me lo enviaron» (Yosef Ha-Kohen 2002: 5. La traducción es mía)[8].

Pero no fue esta traducción de Yosef Ha-Kohen la que habría de convertirle en uno de los intelectuales judíos más importantes y conocidos de su época (cuya obra tuvo, por otra parte, un sorprendente renacimiento en el mundo judío a partir de mediados del siglo XIX)[9]. Además de haber sido un eminente médico en Italia, fue traductor y autor de otros diversos textos[10], gracias a los cuales fue proclamado como el primer historiógrafo judío después de Flavio Iosefo[11]. El texto más importante que compuso, *Sefer divré hayamim lemalkhé sarfat umalkhé vet Otomán ha-Togar* («Crónica sobre los reyes de Francia y los reyes de la dinastía de Otoman el turco») se imprimió en Sabbioneta en 1554, y aborda el tópico más discutido de la época: las guerras entre los musulmanes y los cristianos. Debemos enfatizar un dato de importancia: hasta la aparición de esta obra de Ha-Kohen, la mayor parte de los textos históricos que fueron escritos por judíos preferían focalizar la historia judía o acontecimientos primordiales relativos a ella. Por consiguiente, Yosef Ha-Kohen acercó al mundo judío, tanto en este texto como en otros que había escrito o

7. Según Moshe Lazar (2002: x): «Of the nine original manuscripts, only five copies have survived, two fragmentary ones in the Leningrad library, two others incomplete [copy number 5 (1964), having belonged to Prof. Gottheil, at Columbia University; the other, copy number 8 (1567), at the Berlin Library]; all of the above manuscripts are defective».

8. De aquí en adelante todas las traducciones al español de la adaptación de Yosef Ha-Kohen son mías.

9. Este renacer de su obra se refleja, por ejemplo, en la publicación de su obra *Emek habajá*, la cual será publicada por primera vez en 1852.

10. Entre las obras creadas o traducidas por Ha-Kohen, se destacan *Emek ha-Bajá* (El valle del llanto), escrito en 1560 y publicado por primera vez en 1852. Este texto trata de todos los trabajos que había sufrido el pueblo judío durante siglos. Existe también una versión de esta obra en judeoespañol, traducida por Sem Tob Barzilai y publicada en Salónica en 1935; *Sefer Masib Gevulot Amim*, una adaptación del libro de Bohemius *Omnium gentium mores, leges et ritus*, sobre asuntos geográficos e históricos y *Mequis Nirdamim*, una guía para estudiantes de medicina.

11. Bartolucci, el hebraísta cristiano-italiano le denominó «chronographus magni nominis apud Hebraeos, ita ut à Iosiphon Sacerdote, qui de bello Iudaico scripsit, usque ad praesentem diem nullus alius apud Iudaeos diligentior, ac praestantior isto habeatur.» (ver Jacobs 2004: 68)

adaptado, un conocimiento fundamental sobre el mundo gentil, los hechos históricos y últimos descubrimientos de su tiempo. No obstante, no menos importante resulta el hecho de que en el marco de esta última empresa historiográfica, Ha-Kohen también creó dentro del horizonte de la literatura hebrea un nuevo estilo y un nuevo género.

Debe recordarse asimismo que aunque Ha-Kohen se consideraba un intelectual judío innovador y liberal, era un judío religioso, que vivía bajo estrictas normas y reglas que le impedían liberarse completamente de las obligaciones que le imponía el credo judaico. Por lo tanto, a pesar de la exhortación que López de Gómara (1979: 5) dirigió en el inicio de su obra a los traductores, *i.e.*:

> que guarden mucho la sentencia, mirando bien la propiedad de nuestro romance, que muchas veces ataja grandes razones con pocas palabras. Y que no quiten ni añaden ni muden letra a los nombres propios de indios, ni a los sobrenombres de españoles, si quieren hacer oficio de fieles traducidores, que de otra manera, es certísimo que se corromperán los apellidos de los linajes.

Yosef Ha-Kohen, como ya he señalado, no prestó demasiada atención a dicha advertencia y prefirió, en cambio, omitir capítulos enteros, añadir comentarios de su propia autoría, así como también sintetizar párrafos a su voluntad. Sin embargo, en el caso de los nombres españoles e indios, hizo un esfuerzo por mantener la pronunciación equivalente en hebreo, más aún cuando se topaba con términos y vocablos desconocidos para el público judío y carentes de equivalencias hebreas[12].

Es dable afirmar que «detrás» de esta adaptación al hebreo de Yosef Ha-Kohen, puede captarse una poética de la traducción que aparentemente parecía orientar a nuestro traductor a la hora de decidir qué partes del original de López de Gómara serían incluidas en la versión hebrea y qué partes quedarían excluidas. En los siguientes párrafos trataré de mostrar, por intermedio de algunos ejemplos de la *Historia general*, la forma adaptativa que, según mi parecer, habría utilizado Yosef Ha-Kohen.

Postulo, con tal fin en vista, tres procedimientos adaptativos fundamentales reconocibles en el texto receptor: a. omisiones /supresiones/ censuras ; b. añadidos y/o intervenciones directas e indirectas; y c. interpolaciones y utilización del lenguaje bíblico.

A través de estas categorías me interesará referirme a algunas cuestiones que considero esenciales: ¿qué partes del texto original han «desaparecido» en la versión traducida? ¿Qué partes se han insertado y por cuáles motivos? Y por último: ¿de qué manera el uso del lenguaje bíblico de la adaptación desvirtúa la *intentio operis* del original y suscita nuevos significados, los que en algunos casos son completamente diferentes respecto del texto escrito por López de Gómara?

Ciertos investigadores han mencionado ya a las omisiones y supresiones llevadas a cabo por Yosef Ha-Kohen en su adaptación de la crónica de López de Gómara. Isidore Loeb, por ejemplo, opinaba ya en el año 1888 que la disposición de los capítulos y otras variaciones podrían deberse a la utilización por parte de Ha-Kohen de las traducciones italiana y francesa (6).

12. Ver, por ejemplo, el capítulo VI, en donde translitera el término *cacique* como קאציקי; papagayo como פאפאגיוש ; patatas como **באטאטאש** y maíz como מאיז .

Al comparar la crónica de López de Gómara de 1552 con el texto posterior de Yosef Ha-Kohen, he podido comprobar que este último inició la «traducción» no en el prólogo de la obra de López de Gómara, ni siquiera en su primer capítulo, sino en el capítulo XI, convirtiéndose en lo que Borges llamaría cuatro siglos después un «traductor-traidor». ¿Cúal fue el motivo de una supresión tan significativa? Los prólogos y capítulos que inician la obra de López de Gómara ofrecen una larga introducción sobre las diversas opiniones que circulaban en la época acerca del tamaño del mundo, desde las primeras y más antiguas hasta las contemporáneas a López de Gómara. A lo largo de esta sección, López de Gómara construye una línea argumentativa que integrará la teología cristiana con el conocimiento científico sobre el universo. Estos elementos –incompatibles con la religión mosaica– habrían podido perturbar al supuesto receptor judío de la obra. Me refiero, por ejemplo, a menciones o citas recurrentes de Cristo, los Evangelios y los Padres de la Iglesia.

Considero, asimismo, que Ha-Kohen pudo haberse visto afectado ciertas expresiones que habrían podido contradecir algunas de las creencias judías; por ejemplo, en el primer capítulo de su crónica, López de Gómara (1979: 10) sostiene lo siguiente: «Poco estimáramos el dicho de estos gentiles, pues como dice San Agustín, se revolcaron por infinitos mundos con su vano pensamiento; ni el de los herejes dichos ofios, *ni el de los talmudistas, que afirman decinueve mil mundos, pues escriben contra los Evangelios* ...» (el énfasis es mío)[13]. Tal afirmación hubiera sido inaceptable en un texto destinado a un publico judío.

Otro ejemplo se refleja en el capítulo III de la versión hebrea, que corresponde al capítulo VIII de López de Gómara. Este capítulo trata de explicar la divisón del mundo según Ptolomeo, pero hace mención también a la división ofrecida por los antiguos Plinio y Strabón, mientras que acerca del método innovador de Ptolomeo, López de Gómara (1979: 18) afirma: «Es tan cierta esta cuenta y medida, que todos lo usan y alaban. Y tanto es más de loar quien la inventó, *cuanto tuvieron por dificultoso Job y el Eclesiástico que nadie hallase la medida y anchura de la tierra*» (el énfasis es mío). Es interesante notar que Yosef Ha-Kohen por lo general prefiere aquí, como en otras partes, focalizar lo novedoso y no proporcionar a su público demasiada información científica emitida por los antiguos, ni permitir la filtración de las afirmaciones de López de Gómara, preservando para el público lector el conocimiento del mundo, tal como emerge del Antiguo Testamento. Por lo tanto, en la versión hebrea quedará sólo la siguiente sentencia: «los antiguos ya opinaban que el mundo es redondo» (2002: 14), e inmediatamente despúes se presentará la división del mundo por grados, según la doctrina de Ptolomeo.

Yosef ha-Kohen, según he mencionado previamente, inicia su traducción en el capítulo XI del original de López de Gómara, ya que en este capítulo comienza la descripción sobre la nueva tierra que había sido descubierta. De este modo lo plantea López de Gómara (1979: 21): «La tierra que Indias llamamos es también isla como nuestra. Comenzaré su sitio por el norte, que es muy cierta señal. Y contaré por grados, que

13. Aunque Gómara se equivoca en la cantidad de mundos que menciona, vale la pena notar que, según la creencia judía, dicha cantidad es de dieciocho mil. Esta creencia fue comentada e interpretada por Avraham Ibn Ezra, quien en su exégesis del libro de Génesis capítulo 1 dice lo siguiente: «Y hemos encontrado en las palabras de nuestros sabios, que el bendito Dios creó dieciocho mil mundos, esto también es cierto, pero no en su sentido literal y el sabio entenderá» (2005: 157 –la traducción es mía–).

es lo mejor y usado. No mido ni costeo la Europa, Africa y Asia, por que lo han hecho muchos». Lo curioso en la versión hebrea de la crónica es que Yosef Ha-Kohen toma ya desde la primera frase, como hará a lo largo de toda la crónica, el doble rol de adaptador y editor, situando dicha frase en el título; vease la versión de Yosef Ha-Kohen (2002: 6): «Primer capítulo de la primera parte: Sobre las fronteras de la India Española; y comenzaremos por el norte por el lado del mar hasta que volvamos a él del lado opuesto». Y la primera frase del capítulo dice lo siguiente: «Alrededor de esta Nueva India están los mares, como las otras islas» (*ibid*). A mi juicio, más importante aun es poder captar que Yosef Ha-Kohen, en su propia versión, elimina no sólo términos, frases o pasajes sino también la voz narrativa de López de Gómara. Es decir que él elimina la mayoría de los pasajes en los que López de Gómara utiliza la primera persona, reemplazándola por una voz impersonal que otorga al texto hebreo un tono más objetivo, uno que se aleja del estilo historiográfico de López de Gómara y se acerca más a la voz narrativa que predomina en los libros del Antiguo Testamento.

Los casos en donde se refleja de un modo patente la intervención por parte del adaptador se dividen en dos tipos: intervención directa y explícita (e.g., casos en los que Yosef Ha-Kohen menciona expresamente que esta parte es un añadido suyo), e intervención implícita. Respecto del primer tipo de intervención, en el capítulo XVII de la versión de López de Gómara se dice que: «Puso Cristóbal Colón alrededor del escudo de arma que le concedieron esta letra: *Por Castilla y por León Nuevo Mundo halló Colón*», mientras que Yosef Ha-Kohen, en cambio, prefirió conservar los dos últimos versos en español, escritos con letras hebreas (cambiando, quizás erróneamente, solamente la palabra «Nuevo» a «Medio»), aunque añadiendo su propio aporte: «y yo, Yosef Ha-Kohen, diré de mi parte...», (2002: 20) amplificando la insignia de Colón con unos versos que evocan acontecimientos de gran importancia en el Antiguo Testamento[14].

El segundo tipo de intervención (implícita) que cambia completamente la *intentio operis* de López de Gómara, se refleja, por ejemplo, en el título del capítulo IX. En la versión de López de Gómara (capítulo XIX) el título señala lo siguiente: «La donación que hizo el Papa a los Reyes Católicos de las Indias». En este capítulo aparecerá también la bula papal en latín. El título se convertirá en el capítulo IX de la adaptación de Yosef Ha-Kohen (2002: 21) en la siguiente frase: «Cómo dio el papa Alexandro lo que *no* es suyo a los reyes de España» (el énfasis es mío), mientras que de la bula papal no quedará ningún rastro.

Este ejemplo que acabo de exponer, junto a muchos otros que aparecen en el texto de Yosef Ha-Kohen (como el epíteto recurrente que adjunta al nombre de Isabel la Católica –«la maldita»–; la denominación de Colón como «dañador»; y el tratamiento compasivo hacia los pueblos conquistados), constituyen una muestra de que Yosef Ha-Kohen distorsionó intencional y esencialmente el discurso de López de Gómara, quien por lo general describe la conquista del Nuevo Mundo como una empresa significativa, esencial y, sobre todo, justificada desde la perspectiva católica e imperial. La adaptación hebrea, en cambio, la convirtió implícita y explícitamente en una empresa cruel y explotadora que perjudicaba directamente al indio.

14. Samuel I, 17 en donde David enfrenta a los filisteos.

Este significativo alejamiento del tono y cosmovisión de la crónica de López de Gómara, se relaciona claramente con un tema recurrente en todas las obras de Yosef Ha-Kohen –la expulsión de los judíos en 1492 y los sufrimientos que éstos padecieron como consecuencia de dicho evento–. En nuestro caso ello se manifestará, por ejemplo, en el capítulo V de la primera parte de la adaptación, el cual constituye una breve síntesis de los capítulos XIII y XV de la versión de López de Gómara, en donde al mencionar el año en el que los españoles vencieron en la batalla de Granada, Yosef Ha-Kohen (2002: 16) interviene directamente y opina respecto de este año:

> que es el año de la expulsión. En aquel (inesperado) año salieron en el quinto mes de España todos los ejércitos de Dios por orden de aquellos reyes, y desde ahí se dispersaron por barcos a los cuatro lados del mundo, a África y a Asia, a Grecia y a Turquía, y hasta hoy en día se asientan ahí. El día 6 del décimo mes salieron de Cartagena dieciséis grandes barcos, llenos de gente. ¡Qué habrán hecho pues en el resto de las provincias del *rey y en las ciudades de la costa*? y pasaron muchas desgracias, infortunios y diferentes trabajos hasta que ya no podían sufrir más. Vea Dios y observe, y sálvenos para [alabar] su nombre.

Esta frase ambigua: «¡Qué habrán hecho pues en el resto de las provincias del rey y *en las ciudades de la costa*?», se relaciona con el versículo bíblico del libro de Ester [¡Qué habrán hecho pues en el resto de las provincias del rey!; Ester 9: 12], en donde el rey permite a los judíos vengar a sus enemigos y matar no más de 500 personas en la capital, mientras que en el resto de las provincias bajo su control les concede el permiso de matar sin restricciones numéricas. Esta matanza arrojará, finalmente, un saldo de 75,000 víctimas. Estimo que Yosef Ha-Kohen, a través de la referencia a este versículo bíblico, insinúa en su descripción de la época calamitosa que sufren los judíos una especie de amenaza o advertencia hacia los enemigos.

No debe sorprendernos, por lo tanto, que Yosef Ha-Kohen mostrara un gran interés en traducir fielmente aquellos pasajes que tratan sobre el dolor sufrido por los indígenas, ya que estas partes, a mi juicio, podrían suscitar una mayor identificación de los futuros lectores judíos de la obra, relacionándolas con su propia situación como individuos y como pueblo castigado. Tal vez el ejemplo más representativo se encuentra en el capítulo XXIII de la primera parte (cap. XXXIII de López de Gómara) en donde Yosef Ha-Kohen, como uno de los profetas del Antiguo Testamento, otorga al pueblo de Haití el mismo lugar que ocupó en el pasado el pueblo de Israel, citando casi textualmente un versículo del libro *Las Lamentaciones* (4: 22): «El castigo de tu iniquidad está cumplido, oh hija de Sión. Él no te llevará más al cautiverio. Él castigará tu iniquidad, oh hija de Edom. Descubrirás tus pecados». En la traducción de Ha-Kohen (2002: 34) este versículo adquiere un sentido distinto, cuando el adaptador judío lo cambia del modo siguiente: «El castigo de tu iniquidad está cumplido, oh hija de Haiti. Él no te llevará más al cautiverio. Él castigará tu iniquidad, oh hija de España. Descubrirás tus pecados»[15].

El versículo que nos interesa aquí, describe la catástrofe del pueblo judío, los trabajos que pasaron, el hambre, el incendio de Sión, el destino de sus habitantes, la vana expec-

15. Según Jacobs (2004: 74) en la terminología hebrea de la Edad Media, Edom se identificaba con Roma o el cristianismo. Es interesante ver que Yosef Ha-Kohen le otorga otro significado más adecuado, considerando la situación de los judíos después de la expulsión de España.

tación y la persecución. La elegía concluye con una amenaza que constituye una profecía sobre la destrucción del enemigo denominado Edom. Por lo tanto, según la concepción de Yosef Ha-Kohen, los indios en el futuro se redimirán y España será castigada.

Para concluir, la traducción hebrea de la crónica de la *Historia general* de López de Gómara constituye un eslabón fundamental en la historiografía universal escrita por los judíos. Asimismo, esta traducción-adaptación nos sirve también para comprender el proceso de trabajo y la poética de la traducción de textos españoles al hebreo en el período posterior a 1492. Este proceso se caracterizó por la labor de un traductor afectado por su contexto histórico, social y religioso, quien se abocó a observar detenidamente su objeto –el texto a traducir– y a decidir qué partes debía transcribir de modo muy preciso y fiel, qué partes censurar y/o modificar y qué partes podían servir para subrayar e intensificar su *intentio operis*. Para tal fin, el traductor, conociendo de cerca a su público lector y su capacidad de reconocer e interpretar las referencias bíblicas, las usaba frecuentemente y con libertad, teniendo siempre en cuenta que el receptor podría decodificarlas, disfrutando simultáneamente tanto de un nuevo conocimiento sobre el mundo, como de las alusiones que podían fortalecerlo y darle ánimo en aquellos tiempos difíciles.

Bibliografía

López de Gómara, Fco. (1979): *Historia general de las indias y vida de Hernán Cortés*. Prólogo y cronología: Jorge Gurria Lacroix. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Gottheil, R. J. H (1894): «Columbus in Jewish Literature», *Publications of the American Jewish Historical Society*, 2, pp.129-137.

Ha-Kohen, Y. (1554): *Emek Ha-Bajá*, [«El valle del llanto»], 1560, publicado por primera vez en 1852. (manuscrito en hebreo).

Ha-Kohen, Y. (1554): *Sefer Divrey ha-yamim le-maljey Sarfat ulemaljey bet Otoman ha-Tugar* [«Crónica de los reyes de Francia y los Sultanes de los Otomanos»], Sabionetta. (manuscrito en hebreo)

Ha-Kohen, Y. (2002): *Sefer Ha-India Ha-Hadasha*, introd y ed. Moshe Lazar, Lancaster, California: Labyrinthos.

Ibn-ezra, A. (2005): *Pirushey Ha-tora Le-rabeno Avraham Ibn-Ezra*. (Comentarios de la Bíblia a cargo de nuestro rabino Avraham Ibn-Ezra) Ed.: Asher Weiser, Jerusalén: Mosad Ha-Rav Cook.

Jacobs, M. (2004): «Joseph ha-Kohen, Paolo Giovio, and Sixteenth-Century Historiography», en *Cultural Intermediaries*, eds. David B. Ruderman and Giuseppe Veltri., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 67-85.

Lazar, M. (2002): «Introduction», in *Sefer Ha-India Ha-Hadasha*, Francisco López de Gómara, trad. Yosef Ha-Kohen, Lancaster, California: Labyrinthos, pp. *VII-XXIX*.

Loeb, I. (1888): «Josef Haccohen et les chroniqueurs Juifs», *Revues des Études juives*, *XVI*, pp. 3-103.

Roa-de-la-Carrera, C. A. (2005): *Histories of Infamy: Francisco López de Gómara and the Ethics of Spanish Imperialism*, trad. Scott Sessions, Colorado: University Press of Colorado.

Rojas, J. L. de (1987): «Introducción», en Francisco López de Gómara, *La Conquista de México*, Madrid: Historia 16, pp. 5-30.

Soledades de Aurelia (1737) de Jerónimo Fernández de Mata. Forma y sentido

Tapsir Ba
Universidad Cheikh Anta Diop

Soledades de Aurelia es una novela didáctica[1]. En ella, Jerónimo Fernández de Mata (cuyos datos de nacimiento y muerte desconocemos) enseña el arte de alejarse del engaño. Presentada así, la obra parece muy asequible. Desgraciadamente, no lo es. ¡Y por muchas razones! A la grafía clásica del Siglo de Oro se suman, para el lector de hoy, la dificultad de leer y la de comprender. Este estudio va encaminado a reducir tales dificultades, pues analiza la forma y el sentido de la novela.

1. Forma

Aurelia es una dama nacida en la Corte[2]. Muy pronto se da cuenta de que en ésta están vigentes los «accidentes engañosos» (p. 139). Aquí imperan cuantos vicios asaltan al cortesano[3]. Para no perecer en «el popular golfo lleno de accidentes» (p. 1), la protagonista decide refugiarse en una «soledad discreta» (p. 1). Este retiro del mundo cortesano, este viaje fuera de la Corte, ni se relata ni se describe de manera lineal. Su relato es variado, polifacético. Reviste, pues, las formas narrativa, epistolar y alegórica.

1. Este ejemplar, el único conservado hoy día, disponible en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la de París, es una reimpresión. A ésta remiten todas las citas de este artículo (modernizaré las grafías y la puntuación). La edición *princeps*, la de 1639, no aparece por ninguna parte. De ella no se ha conservado ningún ejemplar; cfr. Ripoll (1991: 83).
2. Nótese que el tiempo y el espacio son imprecisos. El autor, para llegar a un público universal, no asienta la trama novelesca en ningún espacio ni la circunscribe en ningún período. La Corte a la que se alude en la obra puede ser, pues, el prototipo de todas las Cortes de todas las épocas.
3. Antonio de Guevara, en su *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*, había recalcado lo peligrosa que es la Corte por ser un lugar donde «están tan a mano los vicios, que andan allí muy grandes vicios» (p. 211).

Relato autobiográfico

Es el recurso escogido por la protagonista. En efecto, Aurelia, la heroína epónima, después de llamar la atención a los cortesanos sobre la diferencia que existe entre la Corte y la soledad, en las primeras páginas, hace una presentación de su persona. Su nacimiento y su crianza en la Corte[4], los disgustos que le causaron las costumbres de ésta y el casi nulo impacto que las costumbres cortesanas tuvieron sobre ella[5]. Todos estos elementos narrativos integran dicha presentación. Aún más, ella no oculta ninguna de las circunstancias fundamentales que la instaron a vivir en las soledades. Así es como, siempre en primera persona, relata el caso de la amiga llorosa[6].

El lector, cuando emprende la lectura de *Soledades*, no está perdido. La autopresentación de Aurelia es suficiente para ponerlo en buen camino.

Igual ocurre con el «venerable hermitaño» (p. 20). Su penitencia es tan dura que Aurelia no puede menos de irle al paso y, sobre todo, de conversar con él[7]. Tras retratarlo de cuerpo entero y tras describir su ermita, que ella califica de «natural» (p. 21), por ser «un peñasco roto, por cuyas aberturas entran silvestres árboles» (p. 21), Aurelia le ruega que se presente.

Tal como hiciera Aurelia antes, el anacoreta sacrifica al ritual de la presentación. Cuenta su nacimiento, revela su nobleza, dice su profesión de soldado y, sobre todo, hace hincapié en las razones por las que ha venido a vivir a las soledades. Esta presentación detallada y copiosa que va de la página 25 a la 32, esto es, que se extiende en siete páginas, se hace, huelga decirlo, directa y personalmente: Nací noble […] mi inclinación me pidió armas […] díselas… (p. 25).

Este discurso de autopresentación no es el único medio al que recurre Fernández de Mata para hacer intervenir a los otros personajes. Tal como veremos a continuación, se vale también de la apóstrofe.

La apóstrofe

Las primeras páginas de *Soledades* describen una escena peculiar. Una amiga de Aurelia entabla un diálogo con su «querido espejo» (p. 12), personificado, para que éste le alabe la belleza sin par que goza actualmente, tal como lo patentiza la expresión hipocorística «lisonjero mío» (p. 11). Pero llega a mayor grado la apóstrofe con la irrupción en la escena de la naturaleza, entendida en sentido lato, así como de los fenómenos naturales.

Pese a estar sumida en las soledades, Aurelia no siente ningún arrepentimiento ¡Al contrario! Está satisfecha de ellas y aun «agradecida» (p. 13). Por eso, en toda la obra, «la soledad» o su variante «las soledades», expresión muy frecuente (repetida más de cincuenta veces), aparece siempre positivamente connotada. A veces es un ser que respira[8], otras es una amada[9], otras una santa[10], otras un personaje importante[11], otras el mismísimo con-

4. «Nací en la Corte, ella me ha criado» (p. 24).
5. «Sus costumbres [de la Corte] contra mi inclinación obraron poco» (p. 3).
6. «Yo tenía una amiga, ilustre en sangre, […] sucede hallarla un día sola, […] que con blandura llora» (pp. 3-4).
7. «Llévame a verle un deseo de comunicarle» (pp. 20-21).
8. «Respiremos soledades pacíficas» (p. 17).
9. «Pretendiente soy de soledades» (p. 68).
10. «Desierto sacro» (p. 70).
11. «Respetado desierto» (p. 71).

suelo[12]. Las soledades gozan en la obra, es patente, de un verdadero estatuto de protagonista gracias a la apóstrofe. Así como, en otros episodios, lo efectúa la hipotiposis.[13]

La hipotiposis

No siempre es Aurelia consciente de lo que le pasa. Es lo que ocurre cuando soñó con «una hermosa dama […] en traje de guerrera» (p. 102). Esta dama perseguida, calificada de «loca» (p. 104), simboliza la verdad. Es la verdad. Merced a la hipotiposis, este episodio del sueño resulta de gran interés. Es que, gracias a esta figura estilística, la aparición de la dama es tan fuerte que aun ésta viene a ser un ser de carne y hueso:

> En esta confusión la sueño… póneme la mano en el pecho (p. 105).

No puede renunciar, por lo tanto, ni a presentarse ni a revelar el porqué de su exilio de la Corte: Yo, cuyo asiento es el cielo, salgo vituperada de las Cortes (p. 105).

Justifica su presencia en el territorio de Aurelia porque la mentira, su enemiga, «crece en grandezas» (p. 105). Hasta le dan «el primer asiento» (p. 105) por doquier, en los estrados de las damas, en los palacios, etc. Desdeñada, vituperada y todo, la dama soñada tiene gran capacidad de resistencia. Hasta le recomienda a Aurelia que la imite:

> Levanta, Aurelia, tú sigues mi estandarte, resiste; si algún asalto tu quietud alterase, ejemplos tiene (p. 107).

Este sueño «no es una inventiva soñada» (p. 108), pues, para Aurelia, es una «revelación» (p. 108), «una verdad del cielo» (p. 108), a través de las cuales el autor patentiza lo variado que es el discurso de una presentación directa, que coexiste con otras dos presentaciones indirectas: la epistolar y la alegórica.

La presentación epistolar

Hay en la novela tres cartas. La primera aparece ya en las páginas iniciales. Se trata de una carta a la que alude Aurelia. Entre los motivos que la forzaron a exiliarse de la Corte, Aurelia menciona el que le dio una amiga suya a través de una carta de despedida dejada por otra amiga moribunda. Esta carta intenta suavizar la pena de los enlutados, pero al mismo tiempo les abre los ojos sobre lo inevitable que resulta la muerte:

> En camino tan forzoso ninguno al fin se queda (p. 7).

Incluso la muerte, tal como lo revela la carta, debe llevar a su autora bienaventurada a «la dichosa patria» (p. 9). Pues la muerte no es pena; es felicidad eterna. Este mensaje no deja de tener su influencia sobre la destinataria, quien pronto se da cuenta de que la

12. «Soledades, ya que así me tratan las grandes poblaciones, recibidme vosotras» (p. 107).
13. Dupriez (1984: 240).

amiga difunta «lejos está de adulación y vanidad» (p. 11). Y así es como la destinataria decide dar otro rumbo a su vida.

Esta amiga desengañada por la carta dejada por la amiga fallecida es la que inspira a Aurelia en su búsqueda del desengaño. Tras ver llorar a la amiga, Aurelia decide imitarla, saliendo del mundo de «las galas superfluas» (p. 12), del «aseo necio» (p. 13). Es patente, desde luego, que esta forma epistolar es la que permite introducir en la trama de la novela a este personaje de la mujer parangón.

Nisa, la dueña que ha criado a Aurelia y que la ha atraído más a las soledades, le remite una carta, muy especial, titulada «Carta de mucha gente a mucha soledad» (p. 35). Esta segunda carta la dirige una dama de la Corte a Aurelia para que ésta renuncie a su empeño de vivir en las soledades. Le pide que vuelva a la Corte ya que, para la remitente, «en toda parte halla lugar la virtud» (p. 36). A diferencia de los que afean la Corte, según la supuesta amiga de Aurelia, ésta es verdadera escuela de los desengaños. Según la cortesana, Aurelia no puede ni debe seguir viviendo en las «soledades llorosas» (p. 37). Debe vivir según su edad. La forma aforística con la cual acaba la cortesana su carta es aleccionadora:

> Violentar los años es confusión de vida, dar madurez de otoño a primavera, vestir a mayo con espigas de agosto (p. 37).

A través de este himno epicúreo, se concretiza la irrupción de un personaje especial en la trama novelesca: la cortesana. Ésta se presenta como lo contrario de Fidenia, cuyos discursos forman la tercera carta del tríptico epistolar de *Soledades*. Los «discursos de Fidenia» (p. 51), que se sitúan en el centro de la obra, ocupan la tercera parte de ésta (pp. 52-101). En ellos, esta dama cuenta su regalada crianza[14], sus amores con el pretendiente desestimado de los padres, la huida a las soledades con éste después de la muerte del novio ideal, el «caballero ilustre» (p. 57).

Esta carta, escrita bajo forma de «discursos», la encontró Aurelia por casualidad en la corteza de un roble. Es un mensaje universal, según la remitente, quien, después de considerar la vanidad de su vida pasada, se pone a contar su experiencia para que pueda beneficiar a los demás. Además de su carácter universal, que no deja de surtir efecto en Aurelia, la carta / discurso prepara la entrada en la escena de Fidenia, quien desempeña en el resto de la novela un papel determinante. Pero, más que todo, constituyen los «discursos» de Fidenia el tronco del que se desprende la última rama estilística de *Soledades*: la alegoría.

La presentación alegórica

Durante sus peregrinaciones por las soledades, Fidenia relata que algún día llegó a la «boca de una cueva» (p. 86). Entró y encontró «las paredes en torno llenas de pintura» (p. 87), acompañadas de parábolas. El lector, pues, pasa revista a las fortunas y adversidades de los príncipes y de los validos, conforme van desfilando las ocho escenas. No se

14. «Criáronme mis padres con regalo» (p. 55).

excusa a ningún poderoso: ni «al rey valeroso» (p. 87) que muere olvidado y lapidado, ni al «gran privado» (p. 95) que muere ahorcado por haber discutido con el monarca sobre un episodio del juego de la pelota. En esta trayectoria del destino de los que rigen el mundo, el novelista los presenta, por turno, afeando cada vez un vicio. Así se pintan respectivamente en los cuadros 2º, 3º, 4º, 5º, 6º y 7º, la «envidia» (p. 89), «la maldad» (p. 89), la deslealtad, la «traición» (p. 92), la crueldad y la cólera. Estas alegorías le han permitido a Fidenia medir la vanidad del mundo. Constituyen, después de las presentaciones y de las cartas, el remate que cierra el proceso narrativo de *Soledades*, cuya esencia gira en torno al desengaño.

2. Sentido

Harto conocido es el concepto del desengaño[15]. Pero el autor de *Soledades* no se contenta con teorizar. Su obra intenta escenificar esta teoría trillada. Así es como, a través de las peripecias que viven los personajes relevantes, pinta las múltiples facetas que reviste el desengaño, presentado no como una noción estática, sino como un proceso dinámico que consta de varias etapas sucesivas, tales como la huida de lo efímero, la condena de la mentira y el triunfo de la verdad.

La huida de lo efímero

En el camino del desengaño, el primer paso que ha de dar el candidato es huir de cuanto es efímero. La amiga de Aurelia a la que va dirigida la primera carta es tan bella que aun se ilusiona con no perder su hermosura. Por eso, en un momento dado de vanagloria, no vacila en entablar un diálogo con su «confidente», el espejo, al que le pide que le oculte el color marchito de su belleza. Hasta le ordena que él se niegue a representarle «el ocaso» de su belleza:

> olvídate de representarme algún día ésta mi ardiente tez en la declinación de su luz (p. 4).

Estas recomendaciones no las dirige la amiga sólo al espejo. El tiempo es otro interlocutor de la dama, debiendo las cosas cambiar, rondando la muerte, acercándose la vejez, tal como lo recalca este suspiro amargo que ella deja escapar:

> ¡Ay! ¿Adónde vamos? Fuerza es que el río al mar se restituya (pp. 5-6).

En esta empresa del desengaño, incluso se inspira la amiga de Aurelia de la naturaleza tan mudable de la rosa:

> Ejemplo tengo en una rosa que, al alba presumida, a la tarde se mira despreciada (p. 5).

15. El *Diccionario Enciclopédico* (Barcelona, Olympia, 1995) lo define así: «conocimiento de la verdad, con que se sale del engaño».

El «eremita soldado» (p. 33) que, cansado de la guerra, vino a aislarse al «valle de Aurelia» (p. 48), ni olvida lo contencioso de las riquezas, que son el «pleito eterno del hombre» (p. 34) ni su carácter efímero.

La suerte de la fiesta corre paralela a la de la riqueza. Por eso, Aurelia, a quien la cortesana aconseja que vuelva a la Corte para presenciar la fiesta, no acepta. La gala que le tiene preparada la dama es una prenda perecedera como el gusto esperado:

> Sin usarla [la gala] verás envejecerse lo mismo que el gusto que pudiera darme (p. 41).

Así es como, frente a la fiesta cortesana, Aurelia prefiere el espectáculo que ofrecen las estrellas en el cielo, donde «todo es regocijo» (p. 40).

La vida humana misma, igual que la belleza, la riqueza y la fiesta, es blanco de las críticas por parte del candidato al desengaño. Es efímera y frágil. Su término es imprevisible, rondando la muerte, de manera indiscriminada, a todos:

> Un mismo filo corta encina dura, delicada flor (p. 32).

En suma, quien quiere emprender el viaje del desengaño ha de hacer costosos esfuerzos por desquilatar toda la «material belleza» (p. 53). A pesar de todo, eso no sería más que un primer paso. No sería suficiente. Para que lo fuera, sería menester que el «engañado» llegase a dar otros pasos hacia la condena de la mentira.

Condena de la mentira

¿Qué lugar es más adecuado que la Corte para acoger a la mentira[16]? Por eso, bajo la pluma del novelista, la Corte viene a ser una «fabulosa invención» (p. 15) donde reinan la insensatez, la vanidad, etc. Sumida con gozo en sus soledades, Aurelia le reprocha a la Corte la falta de sensatez, por no poder, con rigor y constancia, tener un juicio exacto y firme[17]. Así, a la que se calla, la Corte la tilda de «necia»; a la que vive retirada, de «vana»; a la que está triste, de «loca»; y a la que está alegre, de «fácil» (p. 15). Los calificativos, en vez de calificar lo esencial, califican lo accesorio, el humor movedizo.

El soldado convertido en ermitaño, al contar su vida castrense, recuerda que también en la Corte todo es «viento» (p. 26). Pero lo que más afea la Corte es la ausencia de la justa recompensa. Por esa «desigualdad» (p. 28) el soldado, a pesar de sus hazañas, no ha podido seguir en la Corte:

16. Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte*, hace de la Corte la cuna de la mentira: «En la Corte no hay cosa más rara de hallar y más cara de comprar que es la verdad» (p. 192). En su obra anterior, *Epístolas familiares*, había subrayado este monopolio de la Corte: «Otras cosas hay en esta Corte a buen precio, o por mejor decir, a buen barato; es a saber, crueles mentiras, nuevas falsas» (pp. 101-102).

17. El mismo reproche le hace Antonio de Guevara al mundo, a la Corte. Tanto en *Menosprecio de Corte*: «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, … y aun al callado bobo y nescio» (p. 188); como en *Epístolas familiares*: «¡Oh, a cuánto se obliga el que a gobernar a otros se obliga, porque si es justo, llámanle cruel; si piadoso, menospréciánle; si liberal, tiénenle por pródigo; si guarda, por avaro; si pacífico, por cobarde» (pp. 361-362).

> Esto [la desigualdad] fue gran motivo para huir las Cortes (p. 28).

A la par de este ermitaño, Fidenia también ha salido de la Corte donde «interceden mentiras» (p. 69). En este espacio que se rige «por la opinión y no por la razón»[18], no se puede juzgar ni apreciar con rectitud. Ahí campea el «corazón falso […] que siempre se muda» (p. 29).

En esta confusión de la Corte, quien se preocupa por desengañarse no puede oír la voz del desengaño, la voz de la verdad. Tiene que salir, como sea, de la Corte. Tanto más cuanto que aun los que la han concebido y creado, los príncipes, son los primeros desertores, siendo sus propias víctimas.

En los ocho cuadros alegóricos de la cueva de Fidenia (pp. 86-97) se satirizan tanto la vanidad del poder, su inconstancia, su fragilidad como sus yerros y falsedades. Contra éstos no hay potencia que valga ni fama que sirva. La muerte que se dio a los tres validos y a los cinco príncipes traduce, sobremanera, lo mentirosos que son la gloria y el poder. Al partidario del desengaño no le queda, pues, más remedio que buscar la verdad. Por otros senderos.

El triunfo de la verdad

Para que la verdad triunfe hacen falta muchas condiciones. La primera es que haya un camino nuevo. Como las soledades donde, por lo menos, reina «la paz del silencio» (p. 13), y donde «corre por sus períodos el año» (p. 14). Pero vivir «la vida retirada» (p. 1) no le basta a quien se encamina a este sendero. Es recomendable, pues, que él se transforme a sí mismo. La experiencia de Aurelia y de Nisa, que ha sido su mentor, muestran hasta qué punto ambas se han transformado. A pesar de la pobreza material de estas comarcas desérticas, ellas nunca han ideado renunciar al proyecto de lograr el desengaño. Cabe destacar la respuesta de Aurelia a la cortesana que la invita a volver a la Corte. Aurelia, de manera terminante, le hace reconocer a la dama que sus argumentos son totalmente contrarios:

> Son [le echa en cara] nuestras razones diametralmente opuestas (p. 39).

Es que, agrega la candidata al desengaño, la cortesana se gobierna por la «opinión» (p. 46) mientras que ella «por la verdad» (p. 46). Esta respuesta se hace eco de la que Aurelia ha dado al ex pretendiente encontrado por casualidad en las soledades:

> Ande en opiniones mi elección, que quien en la verdad se funda, satisfacerse a sí propia, hallarse en lo interior asegurada, tiene por respuesta… (p. 123).

La seguridad del alma es, en efecto, la recompensa de tal retiro. Y si hace «buen uso de la vida» (p. 139), o sea de esta seguridad, el candidato no sólo se metamorfosea, sino que debe morirse, siendo la muerte el sumo grado de la metamorfosis.

18. Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte*, p. 188, nota 19.

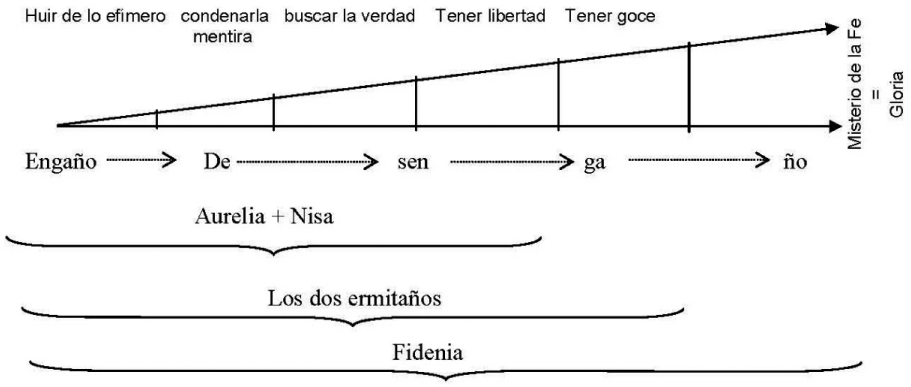
Fidenia, al responder a su ex pretendiente (con el cual ha huido a las soledades), le hace comprender que la Fidenia amorosa y temeraria, ya no existe. La que existe ahora es la Fidenia desengañada, la penitente:

> Hombre temerario, deja relaciones, olvida eficacia, que ya murió Fidenia (p. 82).

Las soledades ya no son soledades. Gracias al misterio de la resurrección, se han transformado, ventajosamente, en un «desierto sacro» (p. 69), que no se ha de «violar» (p. 71). En este «respetado desierto» (p. 72), el nuevo individuo resucitado debe lograr el éxtasis, porque todo está en favor de la verdad, que salió «vituperada de las Cortes» (p. 105). Se comprende así sin dificultad el goce extraordinario que conocen Aurelia y Nisa, quienes, no pudiendo comprimir este sentimiento, lo dejan estallar bajo la forma de un himno a la libertad:

> Cantemos, Aurelia [le dice Nisa] la amable libertad (p. 142).

No obstante, se debe reconocer que este hallazgo no constituye más que una primera etapa. En efecto, en el proceso dinámico del desengaño, hay dos etapas: la primera, que se parece mucho a una iniciación, y la segunda, que debe desembocar en el triunfo de la fe. Entonces, si para desengañarse uno tiene que evitar lo efímero, condenar la mentira y reconocer la verdad, para llegar al término del proceso uno ha de tener fe en Dios y hacer penitencia. Así lo han hecho Fidenia y los dos ermitaños, el ex soldado y el fallecido. Aurelia y Nisa, pues, están cursando todavía las leyes elementales del desengaño. Son, para tomar un término castrense, aspirantes a mayor desengaño. Encima de ellas se sitúa la pareja de los ermitaños, mientras que Fidenia es el prototipo de los desengañados. No todos pueden llegar a tal proeza. A pesar de todo, Aurelia y Nisa están en el buen camino, tal como lo muestra el esquema siguiente:



Pero, a decir verdad, ellas sólo han llegado a medio camino, esto es, a la etapa al cabo de la cual alcanzarán la gloria. Más venturosos son los ermitaños. Han conseguido

un grado muy elevado de desengaño, el goce, el sosiego del alma. El sumo grado sólo lo ha alcanzado Fidenia; porque, para ella, es patente, no basta con teorizar el concepto del desengaño, hay que ponerlo en práctica:

> Hablar de desengaño es fácil […] y tiénese por discreción; mas obrar como desengañado, ¡dichoso el que lo alcanza! (p. 101).

¡Bien puede considerarse ella como dichosa, pues ha obrado como desengañada! Su «piadoso caso» (p. 149) constituye y seguirá constituyendo un libro que leerán con mucho provecho todos los candidatos al desengaño.

3. Conclusión

La novela de Fernández de Mata es un libro que, de manera práctica, enseña el arte del desengaño. Aurelia, la «ignorante» (p. 127), necesita, para cursar este libro, ejemplos y, sobre todo, modelos. En efecto, tanto las amigas del espejo y de la carta como Nisa y los ermitaños, todos le muestran el camino que debe seguir para llegar a buen puerto. ¡Con las etapas bien fijas, con los obstáculos bien identificados! Pero, más que todo eso, Aurelia «necesita de maestro» (p. 127), cuya «sabiduría […] podrá bien instruirla» (p. 127). Pues, para ser iniciada, tiene necesidad de Fidenia, quien representa el ideal de perfección que debe esforzarse por alcanzar como cualquiera que emprendiere el viaje hacia el desengaño total, esto es, los «misterios» (p. 133) de la pura verdad.

Bibliografía

Ripoll, B. (1991): *La novela barroca. Catálogo biblio-biográfico (1620-1700)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Dupriez, B (1984): *Les procédés littéraires Gradus*, Paris: Union Générale d'Editions.

Fernández de Mata, J. (1737): *Soledades de Aurelia*, Madrid.

Guevara, A. de (1951-1952): *Epístolas familiares I, II*, ed. de J. M. de Cossío, Madrid: RAE.

Guevara, A. de (1987): *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea. Arte de marear*, Madrid: Cátedra.

Manrique, J. (1939): *Coplas por la muerte de su padre, el maestre de Santiago don Pedro*, ed. de M. Altolaguirre, La Habana: La Verónica.

Funciones de la indumentaria en la picaresca

José Ignacio Barrio Olano
James Madison University

Resulta aventurado añadir algo más sobre las funciones de la indumentaria en la picaresca después de las excelentes investigaciones de Encarnación Juárez Almendros sobre la importancia del vestido en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro y también de Carmen Bernís sobre la historia de la indumentaria española[1]. Encarnación Juárez recoge los distintos postulados teóricos para el estudio de la indumentaria: la teoría de la imitación, por cuanto que con frecuencia el vestido es una de las maneras que adoptan las clases sociales inferiores para emular a las clases sociales superiores e incluso entrar en ellas; las *teorías semiológicas* que encuentran en el vestido un código de signos, como la aproximación estructuralista de Roland Barthes, que considera la ropa un sistema al que se podría aplicar una oposición similar a la de *lengua* y *habla* de Saussure, de manera que la ropa sería equiparable a la lengua y el vestido individualizado correspondería al habla; las *teorías psicoanalíticas* que estudian los desplazamientos del cuerpo a la ropa para recargarla de libido y de neurosis, de manera que la vestimenta sería un segundo cuerpo que resulta del cuerpo natural; finalmente las *teorías materialistas* que atienden al valor mercantil de la ropa y su uso como forma de pago o de regalo en la época pre-moderna. A continuación, Encarnación Juárez examina la importancia de la indumentaria en algunas novelas picarescas: *Lazarillo de Tormes* pertenece al colectivo social de los *despojados* cuyo único vestuario es la ropa desechada que reciben de sus superiores como recompensa a sus servicios o en todo caso, ropa de segunda mano desgastada por otros: de este tipo son sin duda las calzas viejas que recibe Lázaro del Arcipreste. *Guzmán de Alfarache* es portador de atuendos múltiples según los diversos episodios de la novela: viste de paje o de gentilhombre o de estudiante o de galeote conformando todo un ciclo de proteicas apariciones. Sin embargo, Encarnación Juárez encuentra que en Guzmán la vestimenta adquiere predominantemente un fuerte componente edípico por cuanto que representa para él sobre todo la construcción de su

1. Encarnación Juárez Almendros (2004, 2006). Carmen Bernís ha publicado varios estudios sobre la indumentaria española, entre ellos *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos* (Bernís, 1978) y *El traje y los tipos sociales en El Quijote* (Bernís, 2001).

masculinidad en relación con su búsqueda constante del modelo paterno. En el mundo grotesco del *Buscón*, los portentosos remiendos de la sastrería buscona acusan una visión de la corte como *centro de transformaciones*, al mismo tiempo que el desenmascaramiento de Pablos por Diego Coronel refleja la rigidez de una sociedad estamental que incluye a unos y excluye a otros, impidiendo el medro social de los *pícaros embustidores malnacidos*[2]. Finalmente, para *La pícara Justina* el vestido tiene una función erótica y exhibicionista según Encarnación Juárez, dentro de un entramado social que elimina a la mujer de la vida económica y política y la encarrila en resortes meramente visuales. Por otra parte, lo llamativo de sus prendas y aderezos aleja a la pícara romera de la gravedad del estamento señorial y le confiere una imagen velada de prostituta.

Las funciones de la indumentaria en la picaresca que me gustaría señalar son tres: *instrumento de engaño* en sentido amplio; *moralización discursiva*, cuando el discurso del pícaro se centra en el tema del vestido, y *función satírica*, cuando la indumentaria sirve para satirizar determinados colectivos o determinados tipos sociales.

La *burla* en la picaresca es una tecnificación de la conducta que tiene como finalidad el engaño, sea malévolo como algunos de Guzmán o inocuo como los de Lazarillo. La burla picaresca, llámese *traza* –como más comúnmente se llama en la picaresca misma–, o arbitrio, cautela, industria o estratagema, tiene como premisas generales la inclinación de la razón hacia el empirismo y la movilidad social del individuo facilitada por la economía dineraria moderna[3]. Para perpetrar *estafas de honra*, el pícaro adopta todo un *ajuar de dones y apellidos* –por emplear una frase acuñada por Castillo Solórzano[4]–, dentro de un clima histórico obsesionado por la sociedad de castas y por la limpieza de sangre. Así, el bachiller Trapaza es sucesivamente don Hernando de Quiñones, don Fernando de Peralta y don Vasco de Mascareñas y por su parte, Pablos se convierte en don Álvaro de Córdoba, en don Ramiro de Guzmán y en don Felipe Tristán. El bautizo de nuevos nombres para *pasar plaza de noble* trae aparejada la *imitación* de la vestimenta suntuaria señorial. Cuando Guzmán, de camino a Italia, pasa por Toledo, ve a un gentilhombre muy bien vestido que le deja envidioso. Compra un rico vestido, se hace con un paje y anda haciendo pavonadas por la villa, según él, «en buena estofa y figura de hijo de algún hombre principal»[5]. Es un episodio similar al del *Buscón* cuando Pablos adopta la personalidad de don Felipe Tristán (Libro III, cap. 7). De igual modo, Alonso *mozo de muchos amos*, en Zaragoza, queriendo casarse con una rica viuda, se hace pasar por un distinguido caballero:

> […] como iba tan bien puesto y mi cadena de oro al cuello, teníanme todos por más de lo que era, y pasaba plaza de algún caballero de los nobles de Zaragoza; porque, señor licenciado, no sé qué tiene esto de andar uno en buen hábito, y más en lugar donde no es conocido, porque de ordinario le juzgan conforme viste; y así, yo procuraba, mientras podía, andar á lo bizarro, presumir en galas[6][...]

Las pícaras no se quedan a la zaga: Teresa de Manzanares es doña Feliciana de Mendoza y Guzmán y después doña Laura de Cisneros; Rufina Trapaza es Teodora y doña Eme-

2. Tal es la frase que tiene que escuchar Pablos cuando es desenmascarado por don Diego Coronel (*Buscón*, Libro Tercero, Cap. VII, p. 271).
3. Maravall estudió ampliamente las premisas sociales de la picaresca en *El mundo social de «La Celestina»*, (Maravall, 1986) y en *La literatura picaresca desde la historia social: siglos XVI y XVII* (Maravall, 1987).
4. En *Las harpías en Madrid*, p. 51.
5. *Guzmán de Alfarache*, Primera Parte, II, 8, p. 343.
6. *Alonso, mozo de muchos amos*, Segunda Parte, cap. 3, p. 577.

renciana de Meneses y las *harpías en Madrid*, más de lo mismo. La madre de Teresa de Manzanares, Catalina o Catuxa, tenía una clara conciencia de la importancia del vestido para el medro social. Cuando entra a servir a un mesón, se provee de buenos vestidos antes de empezar a trabajar:

> Llegó el día de la Ascensión, que tenía diputado Catalina para salir vestida de nuevo; hizo por la mañana las haciendas de casa, y para asistirles a los huéspedes a la comida púsose de gala, dando admiración a su ama, más envidia a Aldonza y gusto a los huéspedes, porque con la buena cara que tenía y los vestidos tan ajustados a su cuerpo, parecía que toda su vida había andado en aquel hábito: tal despejo mostraba en él. Era apacible la gallega, graciosa en su lenguaje y de no mal natural; de suerte que con esto, dentro de pocos días, ya no cabía la casa de huéspedes[7].

Junto a las estafas de honra, el uso de la indumentaria como puro *embeleco* es otra forma de la traza picaresca. Pertenecen a este tipo de burla las maravillosas transformaciones de la ropa del colegio de buscones, que reflejan la idea de la *permutabilidad de las cosas* que predomina en la novela, según observó Leo Spitzer[8]. Así, en el *Buscón* se cambia bruscamente de lo lúgubre a lo alegre y de lo sublime a lo trivial y al revés. Unas cosas se transforman en otras, de igual modo que sus protagonistas, dentro de un clima literario grotesco marcado por el uso constante de la hipérbole y la antítesis. En general, el *disfraz* del pícaro para escaparse, engañar o pasar desapercibido, es un recurso habitual: *La ingeniosa Elena* y su compinche Montúfar se visten de peregrinos para huir de Madrid y luego se disfrazan de santones en Sevilla para estafar a las buenas gentes. En la *Segunda Parte del Lazarillo*, de Juan de Luna, Lázaro se disfraza también de peregrino para salir de Salamanca, y Estebanillo González adopta varios atuendos: de peregrino, de doctor y de polaco entre otros. En su búsqueda de recursos de la indumentaria, el pícaro llega al *travestismo*: En un episodio del *Bachiller Trapaza*, éste convence al joven Lorenzo de Pernia para que se haga pasar por la famosa Monja Alférez, lo que realizado en distintas poblaciones les reporta más de 1.600 reales. Guzmán de Alfarache intenta fugarse de las galeras vestido de mujer, pero no lo consigue. Más suerte tiene Crispín, el falso ermitaño de *La garduña de Sevilla*, que logra escaparse de la justicia y de la horca disfrazado de mujer. Igual o peor malparados salen los pícaros a los que se les viste o disfraza de *animal*: En la *Segunda Parte de Lazarillo* de Juan de Luna, los pescadores que rescatan a Lázaro del mar, lo disfrazan de monstruo marino y los exhiben por los pueblos para sacar dinero. Estebanillo González, estando en Flandes, es castigado por el príncipe Thomás, por haberle desobedecido durante una cacería, a llevar adosada una cornamenta de ciervo con cascabeles, lo que no parece incordiar mucho a Estebanillo, habida cuenta la permanente afición a la extravagancia de Monsieur de la Alegreza, apodo que le ponen en el ejército francés, por ser, cómo él mismo dice, «alegre de cascos»[9].

El *latrocinio de ropa* es otra variante de la burla picaresca aplicada a la indumentaria. Si en *Lazarillo de Tormes*, el incauto Lázaro se aproxima al escudero de Toledo viendo su

7. *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, en *La novela picaresca española*, ed. Ángel Valbuena Prat, p. 1337.
8. «Sobre el arte de Quevedo en el Buscón», en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184.
9. *Estebanillo González*, I, cap. V, p. 255.

razonable vestido, Juan de Luna se encarga de que se cambien las tornas en su Segunda Parte apócrifa. Al comienzo de esta Segunda Parte, Lázaro se vuelve a encontrar con el escudero al cabo de los años, y es el escudero, que esta vez lleva una vestimenta mucho menos razonable, quien le roba la ropa a Lázaro. Es probable que ello sea una réplica del robo de los baúles de Guzmán en la *Segunda Parte* de Alemán. El propio Guzmán no es ajeno a este tipo de latrocinio: Cuando en la *Segunda Parte* llega a Nápoles, se dedica a la ratería, especialmente de prendas de vestir.

> No había clavo en pared que no contásemos o quitásemos: nada tenía seguridad…Ya sacábamos las dagas, lienzos, bolsas, rosarios, estuches, joyas de mujeres, dijes de niños. Cuando más no podía, con las tijeras, que siempre andaban en la mano, del mejor ferreruelo que me parecía y del más pintado gentilhombre le sacaba por detrás o por un lado, si acaso con el aprieto se le caía, para tres o cuatro pares de soletas. Y lo que yo desto más gustaba era verlos ir después hechos un retrato de San Martín, con media capa menos, dándole vueltas y haciendo gente. Y así se iban corridos, viendo cortadas las faldas por vergonzoso lugar. Cuando esto no bastaba, nos llegábamos a las colgaduras de seda o tela de oro, que nunca reparábamos en hacerles cortesía más a esto que a esotro (1987: II, 216).

Alonso mozo de muchos amos, siempre más discreto, le quita la ropa a un muerto y se la pone. Esta es una de las picardías más sonadas que hace el buenazo de Alonso, junto con el robo de unas morcillas y su matrimonio con la viuda de Zaragoza mientras decía «no había cosa que más aborreciese que casarme» (Alcalá 2005: 582)

En la estafa segunda de *Las harpías en Madrid*, Luisa aprovecha que va a actuar en la representación privada de una comedia en la quinta del genovés César Antonio para escaparse con sus compinches con todas las ropas y joyas que éste le había proporcionado para la representación:

> Dos días antes del concertado llevó el amante genovés a su dama un vestido de mujer de tabí azul y plata, muy guarnecido de pasamanos y alamares que había mandado hacer para ella, y otro de raso negro bordado de oro de cañutillo para vestirse de hombre, para los cuales le habían tomado la medida… junto con esto le llevó ricas joyas de botones, cintillo, cadena y rosa del sombrero, todo con diamantes… Teodora, sus hijas, Bañuelos y Mogrobejo se pusieron en su coche y, en vez de salir por la calle de Alcalá a la prevenida fiesta, con las galas y las joyas del genovés acudieron a la custodia dellas y a ponerse a salvo en una casilla de los barrios de Santa Bárbara (Castillo Solórzano 1985: 127-128).

El *sermón sartorial* aparece siempre en boca del *pícaro hablador*, según la frase acuñada por Gonzalo Sobejano[10], especialmente por parte de los guzmanes y de Alonso, los máximos soteriólogos de la picaresca junto con Marcos de Obregón de Vicente Espinel. Es un discurso paralelo al del arbitrista Fernández Navarrete, quien, en *Conservación de Monarquías* (1626), según Encarnación Juárez (2006: 23), «se queja del abuso extraordinario de joyas, profusión en los edificios y muebles y sobre todo de la gran mutabilidad de las modas en los vestidos, *no habiendo en los españoles trage fijo, que dure un año*». Las referencias al vestido son abundantes en las moralizaciones discursivas de *Guzmán de Alfarache*:

10. Sobejano (1975).

> Los vestidos y trajes de España no se escapan [*al paso del tiempo*], que, inventando cada día novedades, todos ahílan tras ellas como cabras. Ninguno queda que no los estrene; y aquello no parece bien que hoy el uso no admite, no obstante que se usó y tuvo por bueno (1987: I, 429).

O por poner otro ejemplo:

> Si fueres un Cicerón, mal vestido serás mal Cicerón; menospreciaránte y aun juzgaránte loco. Que no hay otra cordura ni otra ciencia en el mundo, sino mucho tener y más tener; lo que aquesto no fuere, no corre (1987: II, 270).

En la prosa sermonaria de la *Segunda Parte* apócrifa de Mateo Luján, Guzmán glosa, dentro de todo un catálogo de pecados, el perjuicio que contra la castidad hacen los vestidos ricos:

> Particularmente los españoles solemos ser muy amigos de vestidos y ropas;… Y hombres y mujeres por este vicio suelen dar al través en la castidad; que con los vestidos ricos y curiosos suele hacer el demonio guerra a esta virtud. Este es el fruto del ornato exterior y aderezo delicado, que es echar leña al fuego de la concupiscencia (Valbuena Prat 1962: 593).

La suya es una visión providencialista que encuentra por doquier el *fomes* o inclinación al mal que sufre el hombre por la corrupción de su naturaleza. En otro episodio, cuando decide estudiar en la Universidad de Alcalá, tanto estudiantes como profesores tienen palabras zahirientes para él debido a su aspecto zarrapastroso, ante lo cual Guzmán lanza una larga *suasoria* que les desarma:

> No hay que maravillarse de sola la falta de vestido, pues pueden vuesas mercedes ver luego en mí si tengo suficiencia para lo que pretendo, que es oír Artes… los que profesan amor de ciencia no habían de reparar en vestidos: *quia corporis habitum contemnit philosophus*, y las virtudes son las verdaderas ropas que honran y componen, y no este ornato exterior… Y Orígenes dijo: *Ornamentum tibi est unaquoque virtus*. Porque, a la verdad, las vestiduras sólo sirven para cubrir la vergonzosa desnudez del hombre… y es ordinario, que en viendo a un hombre bien vestido, le estimamos por otro del que es… y estoy aparejado para que vuesas mercedes me examinen y juzguen por las razones verdaderas, y no por presunciones engañosas (Valbuena Prat 1962: 623).

Por su parte, Alonso, el *donado hablador*, presta una atención especial a la indumentaria. Cuando se casa con la viuda rica, ésta quiere que Alonso se vista con la ropa de su difunto marido, completamente pasada de moda, ante lo cual Alonso se rebela:

> Procuraba yo meterla en camino, era como predicar en desierto, diciéndola: Advertid, señora, que ya se pasó el tiempo del conde don Peranzules, y que nuestra España de cada día usa nuevos trajes, no bastando prémáticas y provisiones para remediar tan inumerables gastos, sacando cada uno nueva traza, nuevo modo de vestir, no más de como le pasó por la cabeza, imitándole todos como a verdadero restaurador de las galas, y de mayor curiosidad, ya perdida en el mundo. Usa el italiano, el francés, el flamenco, el inglés, el turco, el indio, desde que tuvo principio su nación, de una misma forma de vestido, sin haber mudado ni el uno ni

> el otro el turbante, y sólo el español es variable, no habiendo camaleón que ansí mude de colores como él de trajes y diversas hechuras... (Alcalá 2005: 595-596).

La *función satírica* o paródica del episodio titulado *De los trajes de montañeses y coritos* de *La pícara Justina* fue identificada por Marcel Bataillon y podría decirse que este número representa un auténtico epítome de la intención de la novela[11]. Se trata de una burla que el cristiano nuevo López de Úbeda hace a otros cristianos nuevos a los que llama por antífrasis *asturianos*, los cuales han conseguido artificiosamente honores de hidalguía. Justina, la pícara romera, se topa con unos campesinos asturianos y los describe de esta manera:

> Los que iban, iban sin sombreros y casi desnudos; los que venían, traían dos sombreros y mucho paño enrollado; de manera que imaginé si acaso iban a la Isla de los Sombreros y allí los segaban con aquella guadañas. En lo del paño tuve envidia, porque las mujeres somos grandes personas de andar empañadas; y de los sombreros tuve curiosidad (Valbuena Prat 1962: 845).

Bataillon nos explica que las tres islas que se mencionan en el texto son representaciones de la Corte: La Isla de los Sombreros se relaciona con la venalidad de los títulos de nobleza y con el hecho de que los *grandes* podían cubrirse delante del rey; la Isla de los Paños simboliza los hábitos de las Órdenes Militares (Santiago, Calatrava y Alcántara) cuya posesión era garantía de hidalguía y la Isla del Cuerno se refiere a la pérdida del honor conyugal que traía eventualmente aparejada la consecución de privilegios nobiliarios. Esta sociedad obsesionada por la pureza de sangre y por las pruebas genealógicas es la que produce también *El Buscón*, obra que, según observó Agustín Redondo, denuncia dos modalidades del intento de ascenso a la nobleza por los conversos, representadas por Pablos y por Diego Coronel, respectivamente. Pablos, siendo pícaro, intenta encumbrarse a la nobleza mediante estafas de honra, mientras que Coronel representa a la aristocracia de origen converso que ha conseguido incorporarse a la nobleza mediante la compra de títulos nobiliarios[12]. Creo que todo el episodio de don Toribio y el colegio de buscones es susceptible de ser leído con una *función paródica* en este sentido, ya que todos intentan aparentar lo que en realidad no son.

Junto con la parodia social, *El Buscón* prodiga la parodia de determinados tipos a través de su indumentaria. Recordemos la descripción del Dómine Cabra:

> Traía un bonete los días de sol ratonado con mil gateras y guarniciones de grasa; era de cosa que fue paño, con los fondos en caspa. La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra y desde lejos entre azul (Quevedo 2000: 117).

O la del poeta chirle:

> […] traía él una sotana con canas, de puro vieja, y con tantas cazcarrias que para enterrarle no era menester más de estregársela encima. El manteo, se podían estercolar con él dos heredades (Quevedo 2000: 186-187).

11. Bataillon (1982).
12. Redondo (1977).

Engaño, *sermón* y *parodia* son, por tanto, tres funciones importantes de la indumentaria en la picaresca. Como *engaño*, sirve al pícaro para el ejercicio de sus trazas, como *sermón* lo relaciona con una altura de miras de la que nunca se desmarca y como *parodia* lo retrata en el trasfondo social de castizos y arribistas en el que vive inmerso.

Bibliografía

Alcalá Yáñez y Ribera, J. de (2005): *Alonso, mozo de muchos amos*, ed. Miguel Donoso Rodríguez, Madrid: Iberoamericana.

Alemán, M. (1987): *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid: Cátedra.

Almendros, J. (2004, 2006): «El papel de las ropas en las autobiografías de soldados del Siglo de Oro.» *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso,* ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid: Iberoamericana, pp. 1109-19.

Bataillon, M. (1982): *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*, Madrid: Taurus.

— (1982): «Los asturianos de La Pícara Justina», en *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*, Madrid: Taurus, pp. 127-144.

Bernís, C. (1978): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid: Instituto Diego Velázquez del CSIC

— (2001): *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid: Ediciones El Viso.

Carreira, A. y Cid, A. eds. (1990): *La vida y hechos de Estebanillo González*, Madrid: Cátedra.

Castillo Solórzano, A. de (1985): *Las harpías en Madrid*, ed. Pablo Jauralde, Madrid: Castalia.

— (1986): *Aventuras del Bachiller Trapaza*, ed. Jacques Joset, Madrid: Cátedra.

Juárez Almendros, E. (2004): "El papel de las ropas en las autobiografias de soldados del Siglo de Oro", en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Silgo de Oroo, II,* eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid, Iberoamericana, pp. 1109-19.

— (2006): *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis.

Maravall, J.A. (1986): *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid: Gredos.

— (1987): *La literatura picaresca desde la historia social: siglos XVI y XVII*, Madrid: Taurus.

Piñero, P. M., ed. (1988): *Segunda Parte del Lazarillo (Anónimo y Juan de Luna)*, Madrid: Cátedra.

Quevedo, Fco. de (2000): *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra.

Redondo, A. (1977): «Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación de *El Buscón*», *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas*, Bordeaux: Université de Bordeaux III, II, pp. 699-711.

Rico, Fco, ed. (1990): *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Cátedra,

Sobejano, G. (1975): «Un perfil de la picaresca: El pícaro hablador», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, ed. Damaso Alonso, Madrid: Gredos, pp. 467-85.

Valbuena Prat, A., ed. (1962): *La novela picaresca española*, Madrid: Aguilar.

Metodología de las fuentes: Francesc Tarafa en la *Corona Gótica* de Diego de Saavedra Fajardo

Sònia Boadas Cabarrocas
Universidad de Girona

A mediados del siglo XVII, mientras asistía a los acuerdos de paz en el congreso de Münster, a Diego de Saavedra Fajardo le sobró tiempo para elaborar un texto tan complejo y extenso como *Corona Gótica*[1]. La obra representa la madurez del político murciano y al mismo tiempo conforma una mina de materiales eruditos para observar con detenimiento sus métodos de trabajo. Son una multitud de citas y de escritores a las que se refiere don Diego, y a los cuales hace referencia desde el mismo prólogo de su obra, echando mano del famoso tópico que evoca el *ut pictura poesis* horaciano. Es el mismo Saavedra quien escribe:

> Siendo pues, confusa y escura la narración de aquellos siglos, ha sido conveniente abrille a esta Historia ventanas a la margen, por donde le entre la luz, poniendo los fragmentos de los autores con que se ha compuesto, no de otra suerte que como se forma una imagen con piedras de varios colores, o con plumas de diversas aves[2].

La justificación de don Diego es evidente. ¿Qué muestra más alta puede haber de respeto y de admiración que colmar los márgenes de su *Corona Gótica* con las citas de los autores en que se ha inspirado para redactarla? Teniendo en cuenta que en el índice aparecen

1. La presente comunicación se enmarca en el Proyecto de Investigación HUM-2005-02842-FILO («Diego de Saavedra Fajardo y las corrientes intelectuales y literarias del Humanismo») financiado por el Ministerio de Educación.
2. Saavedra Fajardo (1656: s.pág.)

referidos unos doscientos setenta autores, desde Juan de Mariana hasta las obras de San Jerónimo, por no citar los diversos Concilios de Toledo o la obra del intelectual flamenco Erycius Puteanus, no es de extrañar que con este número tan importante de autores, el total de citas se eleve hasta sobrepasar las mil doscientas. Se trata, en verdad, de una auténtica legión de escritores y textos que nos da fe de como don Diego tenía mucho tiempo libre en las negociaciones sobre la paz en Europa, tanto que hasta incluso pudo escribir una obra historiográfica monumental, empedrada de citas latinas.

El método de citación que usó el diplomático español es sistemático y regular a lo largo de la obra, y está relacionado con una determinada jerarquización de los historiadores. En líneas generales, después de cada cita textual en latín, aparece de manera abreviada el autor y la obra a la que pertenece. La mayoría de veces, esta simple anotación se ve acompañada de otras muchas referencias a diversos escritores que a su vez, aluden al mismo hecho histórico. Estos últimos no dejan de ser un listado de fuentes indirectas, que demuestran el gran conocimiento bibliográfico de Diego de Saavedra y su habilidad para tratar y manejar los materiales historiográficos.

A grandes rasgos esto es lo que aparentemente parecen ofrecernos los márgenes de *Corona Gótica*, pero si se analizan con más detalle sus citas, se pueden llegar a conocer algunas de sus principales fuentes directas. Para ello vamos a examinar las menciones del humanista catalán Francesc Tarafa, a través de las cuales podremos entrever la metodología de trabajo que seguía don Diego. Francesc Tarafa, canónigo y archivero catalán de la primera mitad del siglo XVI, fue uno de los historiadores más conocidos de la época, a pesar de que la mayoría de sus obras no llegaron a la imprenta. Entre ellas, destacamos la *Linea regum Hispaniarum*, una lista anotada de los reyes españoles hasta Carlos V, escrita entre 1538 y 1542, el *Dictionarium geographiae uniuersalis*, un tratado de geografía humanística escrito en latín en 1552, o el *Speculum Pie Elemosine*, que empezó a redactar en 1536 y que ha sido recientemente editado por Martí de Riquer[3].

La obra que más nos interesa ahora es el *De origine ac rebus gestis regum Hispaniae*, la única que se imprimió en vida del autor. En ella se narran los orígenes de España, partiendo de la historia legendaria que había propuesto el humanista italiano del siglo XV, Annio de Viterbo[4]. El *De origine* se editó un total de cuatro veces[5]. Salió por primera vez a la luz en 1553 en la imprenta del conocido impresor de Amberes, Ioannis Stelsii. Algunos años después, en 1577, Jacobo Soteris la publicó en Colonia junto a una obra de Juan Vaseo bajo el título *Rerum Hispaniae memorabilium annales a Ioanne Vasaeo, brugensi, et Francisco Tarapha, barcinonensi, deducti*. Una tercera edición se hacía en Frankfurt un par de años después, en 1579, formando parte de la colección *Rerum Hispanicarum Scriptores* dirigida por Robert Beli. Y finalmente, la cuarta y última edición formó parte del primero de los cuatro volúmenes de la popular colección *Hispania Illustratae*, que

3. Para más información sobre el humanista catalán, véanse los trabajos de Vilallonga y Ferrer (1997) y Ferrer (2006).
4. Sobre las coincidencias entre ambos autores, véase el artículo de Ferrer (2004).
5. Véanse los artículos de de Miralles y Toldrà (1997: 46-47), Ferrer (2004: 365) y Miralles (2004: 237).

Andreas Schott decidió empezar a divulgar en Frankfurt en el año 1603[6]. Francesc Tarafa fue uno de los historiadores más difundidos del siglo XVI, lo que probablemente explica el resurgimiento que tuvo su obra en los márgenes de *Corona Gótica*.

Visto este importante elenco de ediciones, a continuación vamos a comparar de la manera más precisa y hacedera posible, las citas de Tarafa que aparecen en *Corona Gótica* con los fragmentos correspondientes de las cuatro ediciones citadas. La primera referencia a Tarafa aparece en las páginas iniciales de *Corona Gótica*, a propósito de los años de mandato del rey visigodo Ataulfo, que fue asesinado, tal y como apunta Saavedra, por las ansias de poder de Sigerico, hombre que se apoderó del trono a su muerte.

> *Corona Gótica*, ed. *princeps*, p. 34, n. 82: Qui quum apud **Barcinonam** civitatem Hispaniae citerioris maneret, dolo suorum occisus est, anno regni sui sexto, ut scribit Ritius.
>
> - Francesc Tarafa, *De origine ac rebus gestis regum Hispaniae*, Anvers, 1553: Qui quum apud Barcinonam ciuitatem Hispaniae citerioris maneret, dolo suorum occisus est, anno regni sui sexto, vt scribit Ritius.
>
> - *De origine ac rebus gestis regum Hispaniae* en R*erum Hispaniae memorabilium annales*, Colonia, 1577: Qui quum apud **Barcinonem** ciuitatem Hispaniae citerioris maneret, dolo suorum occisus est, anno regni sui sexto: vt scribit Ritius.
>
> - *De origine ac rebus gestis regum Hispaniae* en Robert Beli, *Rerum Hispanicarum Scriptores*, Frankfurt, 1579: Qui quum apud **Barcinonem** ciuitatem Hispaniae citerioris maneret, dolo suorum occisus est, anno regni sui sexto, vt scribit Ritius.
>
> - *De origine ac rebus gestis regum Hispaniae* en Andreas Schott, *Hispaniae Illustratae*, Frankfurt, 1603: Qui quum apud Barcinonam ciuitatem Hispaniae citerioris maneret, dolo suorum occisus est, anno regni sui sexto, vt scribit Ritius.

En la cita de Tarafa se atestiguan los seis años de reinado de Ataulfo, tomando a su vez como referencia las palabras del humanista italiano Michael Riccio. Pero lo más significativo reside en la diferencia tipográfica que existe entre las distintas ediciones, especialmente por lo que se refiere al uso de *Barcinonam* por Saavedra en lugar de *Barcinonem*, como lo hacen las ediciones de 1577 y de 1579. Esta primera aproximación hace suponer que la edición de referencia del murciano fuera o la *princeps* o la edición de Schott del año 1603.

Algo parecido puede verse en un nuevo ejemplo, una cita de Tarafa en relación también con el rey Ataulfo, recordando que aún se conservan restos de su sepulcro en la ciudad de Barcelona.

> *Corona Gótica*, ed. *princeps*, p. 34, n. 83: Sepulchri ejus **(a**uthore Hieronymo Paulo Barcinonen**si)** in vico paradisi, **sublimiore** ejusdem Vrbis parte, vestigia quaedam extant, nempe columnarum partes, et non Herculis, ut fama habetur.

6. Añadiremos también que en 1562 apareció en Barcelona una versión en castellano a cargo de Alonso de Santa Cruz, historiador y cronista sevillano, bajo el título de *Crónica de España*. Aunque la obra se presentó como una traducción, en realidad es una refundición en la que se elide parte importante del texto y se cometen errores de bastante importancia.

- Francesc Tarafa, *De origine ac rebus gestis regum Hispaniae*, Anvers, 1553: Sepulchri eius (authore Hieronymo Paulo Barcinonensi) in vico paradisi, sublimiore eiusdem vrbis parte, vestigia quaedam extant, nempe columnarum partes, et non Herculis, vt fama habetur'.

- *De origine ac rebus gestis regum Hispaniae en Rerum Hispaniae memorabilium annales*, Colonia, 1577: 'Sepulchri eius, **a**uthore Hieronymo Paulo Barcinonen**si**, in vico paradisi, **sublimore** eiusdem vrbis parte, vestigia quaedam extant, nempe columnarum partes: et non Herculis, vt fama habetur.

- *De origine ac rebus gestis regum Hispaniae* en Robert Beli, *Rerum Hispanicarum Scriptores*, Frankfurt, 1579: Sepulchri eius (authore Hieronymo Paulo Barcinonensi) in vico paradisi, sublimiore eiusdem vrbis parte, vestigia quaedam extant, nempe columnarum partes, et non Herculis, vt fama habetur.

- *De origine ac rebus gestis regum Hispaniae* en Andreas Schott, *Hispaniae Illustratae*, Frankfurt, 1603: Sepulchri eius (authore Hieronymo Paulo Barcinonensi) in vico paradisi, sublimiore eiusdem vrbis parte, vestigia quaedam extant, nempe columnarum partes, et non Herculis, vt fama habetur.

La comparación de las distintas ediciones nos proporciona un par de nuevas diferencias tipográficas: los paréntesis, suprimidos en la edición de 1577 y el cambio de *sublimore* por el adjetivo comparativo *sublimiore*, que descartan definitivamente esta edición como fuente directa de las citas de Saavedra Fajardo[7]. Reseñamos también la mención indirecta dentro de esta cita a Jeroni Pau, uno de los grandes humanistas catalanes del siglo XV[8], que no hace más que atestiguar de nuevo, la metodología de trabajo del murciano.

Estas pocas diferencias tipográficas que hemos comentado, el cambio o eliminación de algunas vocales y la distinta puntuación de algunas ediciones, nos llevan a pensar que Saavedra podía manejar o bien la *editio princeps* de la obra de Tarafa o bien la edición que había difundido Schott en 1603.

Llegados a este punto, y dado que no aparecen más citas relevantes del canónigo catalán dentro de la *Corona Gótica*, he optado por analizar también los fragmentos de otro humanista, diplomático e historiador español, Alfonso de Cartagena. Al parecer, de su obra historiográfica más famosa, la *Anacephaleosis*, se hicieron tres ediciones. La *princeps* la publicó Sancho de Nebrija en la Granada de 1545, junto con las *Decades duae* de su padre Antonio, y el *Paralipomenon* de Joan Margarit[9]. En 1579 aparece una segunda edición en Frankfurt dentro de la obra ya citada de Robert Beli, y por último, en 1603 vuelve a salir a la luz dentro del primer volumen de la colección *Hispania Illustratae*, editada por Andreas Schott[10].

La primera cita que encontramos de Alfonso de Cartagena hace referencia al rey Gundemaro, que al subir al trono se preocupó en primer lugar de todo aquello que con-

7. Consideramos oportuno apuntar a la inexistencia del término latino *sublimore*, que sin duda se trata de un error de la edición de 1577.
8. Para un estudio detallado de las obras de Jeroni Pau, véase la edición de Vilallonga (1986).
9. Para aprofundir en las ediciones manuscritas e impresas de el Paralipomenon de Joan Margarit, véase el artículo de Lucero (2004).
10. Sobre las ediciones de la *Anacephaleosis*, véase el completo estudio de Espinosa Fernández (1989)

cernía a la religión. Implicado en esta causa, estableció muchas leyes en favor de la devoción y fue el primero en conceder la inmunidad eclesiástica en España.

> *Corona Gótica*, ed. *princeps*, p. 301, nota 13: Hic statuit, ut nullus ad Ecclesiam confugiens inde invitus extraheretur, quod non quasi quid novum accipiendum est, sed corroborativum privilegiorum quae Romani Pontifices et Imperatores **et** alii Principes Ecclesiae Dei concesserunt.
>
> - Aflonso de Cartagena, *Anacephaleosis*, Granada, 1545: Hic statuit, vt nullus ad ecclesiam confugiens inde inuitus extraheretur, quod non quasi quid nouum accipiendum est, sed corroboratiuum priuilegiorum quae Romani Pontifices et Imperatores et alii Principes ecclesiae Dei concesserunt.
>
> - *Anacephaleosis* en Robert Beli, *Rerum Hispanicarum Scriptores*, Frankfurt, 1579: Hic statuit, vt nullus ad ecclesiam confugiens inde inuitus extraheretur. quod non quasi quid nouum accipiendum est, sed corroboratiuum privilegiorum quae Romani Pontifices et Imperatores alii Principes Ecclesiae Dei concesserunt.
>
> - *Anacephaleosis* en Andreas Schott, *Hispaniae Illustratae*, Frankfurt, 1603: Hic statuit, vt nullus ad ecclesiam confugiens inde inuitus extraheretur. quod non quasi quid nouum accipiendum est, sed corroboratiuum priuilegiorum quae Romani Pontifices et Imperator**s a**lii Principes ecclesiae Dei concesserunt.

Al comparar las distintas ediciones, nos encontramos con la supresión de una conjunción copulativa, que apuntaría a la *editio princeps* como edición de referencia, pero al observar un nuevo ejemplo de la misma obra saltan a la vista algunas diferencias más problemáticas, y por lo tanto, también mucho más interesantes:

> *Corona Gótica*, ed. *princeps*, p. 241, n.72: Postremo Belium **Suevis** intulit, regnumque eorum in jus Gothorum Belio celeri commutavit, et magna ex parte Hispaniam ampliavit. Nam antea Gens Gothorum angustis finibus arctabatur: non tantum totam Hispaniam, sed aliquas partes ejus **tenebat**.
>
> - Aflonso de Cartagena, *Anacephaleosis*, Granada, 1545: Postremo Belium **Sirenis** intulit, regnumque eorum in ius Gothorum Belio **sc**eleri commutauit. Et magna ex parte Hispaniam ampliauit. Nam antea gens Gothorum angustis finibus arctabatur, non tantum totam Hispaniam, sed aliquas partes eius **tenebant**.
>
> - *Anacephaleosis* en Robert Beli, *Rerum Hispanicarum Scriptores*, Frankfurt, 1579: Postremo Belium Sueuis intulit, regnumque eorum in ius Gothorum Belio celeri commutauit, et magna ex parte Hispaniam ampliauit. Nam antea gens Gothorum angustis finibus arctabatur, non tantum totam Hispaniam, sed aliquas partes eius tenebat.
>
> - *Anacephaleosis* en Andreas Schott, *Hispaniae Illustratae*, Frankfurt, 1603: Postremo Belium Sueuis intulit, regnumque eorum in ius Gothorum Belio celeri commutauit, et magna ex parte Hispaniam ampliauit. Nam antea gens Gothorum angustis finibus arctabatur, non tantum totam Hispaniam, sed aliquas partes eius tenebat.

Este nuevo fragmento de Alfonso de Cartagena aparece a propósito de Recaredo, rey que unió a la corona la actual zona de Galicia, que hasta ese momento estaba bajo dominio del rey de los suevos Eborico. Es más que evidente que en esta cita, la edición de Nebrija,

a veces criticada por su falta de rigor e impericia, comete un claro error al confundir *Suevis* con *Sirenis*. Asimismo, flexiona erróneamente el verbo *teneo*, de manera que no concuerda con el sujeto gramatical de la oración. Éste y otros errores son sistemáticamente corregidos por Beli, edición que será, sin duda, de referencia para Schott.

Examinados estos ejemplos, los resultados apuntan directamente hacia las obras de Beli y de Schott como libros de consulta inmediata de Saavedra. Observamos también la preferencia a la latinización de algunas grafías y a un estilo basado en repristinar todo lo posible, una tendencia que se percibe sobre todo en el caso de los diptongos. De la misma manera, tampoco sería descabellado pensar que Saavedra pudo haber colocado algunos nexos, que por su poco contenido sintáctico y semántico habrían podido desaparecer.

Por último, y para perfilar todavía un poco más la hipótesis propuesta, he querido hacer referencia a una cita de la obra *De rebus Hispaniae memorabilius opus* del humanista siciliano Lucio Marineo Siculo. Aparte de la primera edición de la obra, publicada en Alcalá en 1530, también se divulgó en las colecciones ya citadas de Robert Beli y de Andreas Schott. En una de las citas de Marineo en *Corona Gótica* observamos de nuevo varias discordancias entre las ediciones. Este pasaje aparece a raíz de unas líneas dedicadas a la elección de San Braulio como obispo de Zaragoza. Tal como refiere Marineo, un globo de fuego bajó del cielo en el momento del nombramiento y quedó suspendido encima de la cabeza de Braulio, eligiéndolo así nuevo obispo de Zaragoza.

> *Corona Gótica*, ed. *princeps* p. 361, n. 17: Nam cum ex multis quem eligerent, in plurimorum sapientum Concilio haererent, subito flamma super **Braulii** caput omnibus visa est, quae innoxia coeli convexa petens, **Braulium** Episcopatus dignitate decorandum, coeterisque praeferendum **significat**.
>
> - Lucio Marineo Siculo, *De rebus Hispaniae memorabilius opus*, Alcalà, 1530: Nam cum ex multis quem eligerent in plurimorum sapientum concilio haererent, subito flamma super **Brauli** caput omnibus visa est. Quae innoxia coeli conuexa petens, **Braulum** episcopatus dignitate decorandum, caeterisque praeferendum **significauit**.
>
> - *De rebus Hispaniae memorabilius opus* en Robert Beli, *Hispanicarum Escriptores*, Frankfurt, 1579: Nam cum ex multis quem eligerent, in plurimorum sapientum concilio haererent, subito flamma super Braulii caput omnibus visa est, quae innoxia coeli conuexa petens, Braulium episcopatus dignitate decorandum caeterisque praeferendum **significauit**.
>
> - *De rebus Hispaniae memorabilius opus* en Andreas Schott, *Hispaniae Illustratae*, Frankfurt, 1603: Nam cum ex multis quem eligerent, in plurimorum sapientum concilio haererent, subito flamma super Braulii caput omnibus visa est, quae innoxia coeli conuexa petens, Braulium episcopatus dignitate decorandum caeterisque; praeferendum significat.

En este pasaje se hacen evidentes las diferencias en el nombre del obispo que aparecen en la *editio princeps* de *Corona Gótica* y en la edición de Marineo de 1530. Además, Saavedra transcribe la forma de presente de indicativo *significat,* y no la de imperfecto *significauit*, de manera que no muestra *consecutio temporum* con del resto de la oración, discrepando así de la publicación de 1530 y la edición de Beli.

De todos los paralelismos expuestos hasta aquí en esta breve selección de citas, se infiere que la edición de referencia y de consulta para Diego de Saavedra no era otra que la magna colección *Hispania Illustratae* de Andreas Schott. Esta gran compilación de textos, nunca aludida por la pluma del murciano, constituía la vía de acceso a muchas obras humanísticas historiográficas. En el primer volumen de la *Hispania Illustratae*, aparecen autores como los citados Francesc Tarafa, Alfonso de Cartagena o Lucio Marineo, pero también otros como Juan Vaseo, Antonio de Nebrija, Álvaro Gómez de Castro, Rodrigo Sánchez de Arévalo o Michael Riccio, escritores que a su vez, también están presentes en los márgenes de *Corona Gótica*.

La verdad es que nuestras conclusiones en torno a los métodos de trabajo en *Corona gótica* encajan de forma bastante aproximada con otros trabajos sobre las fuentes romances y latinas de Diego de Saavedra. Lo mismo podemos decir del uso de autores que nos pueden parecer muy singulares, como es el caso de la cita del libro quinto del *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis a propósito de las profecías sobre el futuro de la monarquía hispánica. El estudio más reciente sobre el tema, nos indica que don Diego no ha tomado la cita del *Llibre dels àngels* de Eiximenis, ni siquiera del incunable castellano del siglo XV, es decir, del *De natura angélica*, sino de la colección de Concilios Toledanos publicada por García de Loaysa en 1593[11]. En este caso, puede verificarse que don Diego está recogiendo incluso una nota marginal donde García de Loaysa comenta de pasada el texto de Eiximenis. Asimismo, las investigaciones más recientes también han sacado a la luz el origen de las citas de los juristas humanistas en *Corona Gótica*, que no es otro que los *Anales* del cardenal Baronio[12], de nuevo, ejemplos de citación indirecta.

Sin ir más lejos, algunos estudiosos de otras obras de Saavedra, ya han apuntado la metodología de citas indirectas como un procedimiento de trabajo habitual en el embajador murciano. La profesora Sagrario López Poza, en su edición de las *Empresas Políticas*, aporta un claro ejemplo al respecto: la utilización de las citas de la *Política* de Aristóteles transcritas en latín, aunque la mayor parte de ellas están tomadas de la traducción castellana de Juan Ginés de Sepúlveda del 1548[13].

Todo esto apunta a unos métodos de trabajo particulares, que vamos a resumir brevemente como una primera aproximación a un estudio sistemático que estamos realizando de *Corona Gótica*. En primer lugar tenemos la estructura tipográfica de sus citas, en segundo lugar, el repertorio de autores que ahí se manifiesta y por último, el método de citación. A través del estudio de estas tres variantes, es posible hacer una jerarquización de sus fuentes, tomando como punto de referencia la historia política de los reyes godos.

Ya hemos indicado que la estructura de sus citas es compleja. Don Diego suele proporcionar ristras de autores, pero, por lo general, la parte literal de la cita la ha tomado del primer autor citado. En algunas ocasiones, el resto de escritores que le siguen, están tomados de la primera fuente, como es el caso de Eiximenis, o bien de los repertorios historiográficos del siglo XVI y principios del siglo XVII. Por lo que respecta a la jerarquización de sus citas, podemos decir que Saavedra había leído y dominaba con gran

11. Véase el artículo de García López (en prensa)
12. Véase García López (2006: 55)
13. Véase López Poza (1999: 73)

seguridad los grandes humanistas eruditos de los siglos XVI y XVII, como son Carlos Sigonius y Juan de Mariana, que junto con otros historiadores pueden considerarse algunas de las puntas de lanza del razonamiento historiográfico de *Corona gótica*. Junto a estas citas fundamentales y liminares, con las que conforma el núcleo más importante de referencias personales, Saavedra Fajardo utiliza también otros materiales que le proporcionan un puente de conexión con obras de la alta cultura latina. Nos referimos a los compendios de Concilios, a las enciclopedias humanísticas, como la de Baronio, y también a las grandes colecciones de obras como *Hispania Ilustratae* de Schott.

Así pues, como si de un talar se tratara, deshilando la urdimbre de la trama, nos introducimos sigilosamente en el proceso de creación de *Corona Gótica* y empezamos a conformar la verdadera 'república literaria' de don Diego de Saavedra.

Bibliografía

Espinosa Fernández, Y. (1989): *La anacephaleosis de Alonso de Cartagena*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

Ferrer, D. (2004): «Els orígens mítics d'Hispània en el *De origine* (1553) de Francesc Tarafa: el Túbal d'Annio de Viterbo», *Estudi General*, 23-24, pp. 361-378.

— (2006): «Les obres llatines de Francesc Tarafa (c. 1495-1556) com a principi i font de la Chrònica de Catalunya», en *Actes del Tretzè Col•loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

García López, J. (2006): véase Diego de Saavedra Fajardo.

— (en prensa): «El otoño de la profecía. Diego de Saavedra y el Libro del Àngels», en *Actas del Congreso Internacional de Lengua y Literatura Catalanas*, Girona.

López Poza, S. (1999): véase Diego de Saavedra Fajardo.

Lucero, L. (2004): «L'editor com a Hèrcules», *Estudi General*, 23-24, pp. 379-388.

Miralles, E. y Toldrà, M. (1997): «La tradició catalana de l'obra de Francesc Tarafa: biblioteques de Barcelona», en *Anuari de Filologia. Secció*, XX, C, 8, Universitat de Barcelona, pp. 43-78.

Miralles, E. (2004): «Fonts i criteris de compilació en la Història general de Catalunya d'Antoni Viladamor», *Estudi General*, 23-24, pp. 227-248.

Pau, J. (1986): *Obras*, ed. Mariángela Vilallonga, Barcelona: Curial.

Saavedra Fajardo, D. de (1656): *Corona Gótica*, Münster.

— (1999): *Empresas políticas*, ed. Soledad López Poza, Madrid: Cátedra.

— (2006): *República literaria*, ed. Jorge García López, Madrid: Crítica.

Vilallonga, M. (1986): véase Jeroni Pau.

— (1993): *La Literatura llatina a Catalunya al segle XV: repertori bio-bibliogràfic*, Barcelona: Curial.

— y Ferrer, D. (1997): *La Fundació de Girona en la historiografia humanística: l'exemple de Francesc Tarafa*, Barcelona: Institut Municipal d'Història.

El linaje de Amadís de Gaula en un árbol genealógico del Siglo XVII (Roma, V. Mascardi, 1637)

A. Bognolo
Università di Verona
F. Fiumara
Southeastern Louisiana University
S. Neri [1]
Università di Verona

I

El *Albero della geneologia di Perione re di Gaula disteso da Mambrino Roseo da Fabriano* (Roma, Vitale Mascardi, 1637) es la tabla genealógica más antigua de los héroes del ciclo caballeresco español de *Amadís de Gaula*[2]. Se trata de una hoja de gran tamaño (las dimensiones del papel son 54 x 40 cm; la caja, incluido el marco, mide 50.5 x 37.5 cm) cuyo único ejemplar conocido ha permanecido hasta el presente casi del todo olvidado en la British Library de Londres[3]. Para los estudiosos de libros de caballerías, la importancia

1. Francesco Fiumara es el autor de la primera sección de este trabajo. Stefano Neri es autor de la III y Anna Bognolo de las secciones II y IV.
2. Es interesante notar el origen italiano de ésta, como de las otras tablas más antiguas del ciclo: Quadrio (1739-44: IV, 520) y Ferrario (1828: II, 263). En ámbito español, la tabla más antigua parece ser la de Gayangos (1857: xxxviii).
3. El impreso lleva la signatura 131.h.5 (43) y procede de la biblioteca del rey de Inglaterra George III (1738-1820). La British Library lo recibe en 1823 y durante el siglo XIX lo encuaderna con otras 59 tablas genealógicas, todas aproximadamente del mismo tamaño y todas relativas a linajes 'auténticos' como, por ejemplo, el de los Austrias, los Borbones, los duques de Ferrara y los reyes de Nápoles y Sicilia. La existencia de la tabla fue señalada por Henry Thomas en un trabajo sobre el ciclo de *Amadís* leído ante la Bibliographical Society en 1911; la publicación en los *Transactions* contiene en Apéndice la trascripción de la *Nota de'Libri*, Thomas (1911: 273 y

del *Albero* de Roseo va más allá de su valor histórico. Redactado en lengua italiana por Roseo, el propio adaptador del ciclo original en Italia, el *Albero* constituye un documento de primera mano para trazar con precisión las relaciones entre los héroes del ramo español de la serie y sus epígonos italianos. El *Albero* contiene la genealogía de todos los personajes del linaje de Amadís (desde el abuelo a los tataranietos) según la versión italiana del ciclo. Ésta, mucho más extensa que la española, se compone de un total de veintiún volúmenes, todos traducidos o creados por Roseo, publicados en Venecia entre 1546 y 1568[4]. Además de las traducciones de once de los doce libros españoles[5], Roseo redacta también un libro que los continúa (el *Sferamundi di Grecia*, o T*erzodecimo libro di Amadis di Gaula*, dividido en seis tomos) y siete partes adicionales intercaladas en los libros originales de la serie[6].

Si consideramos la complejidad de dicha labor, es probable que Roseo haya concebido la idea inicial del *Albero* para tener ante sí un instrumento que le ayudase (y guiase) en la redacción de sus continuaciones y adiciones. Ya publicado (en 1568) el último volumen de la serie, Roseo desea poner a disposición de sus lectores también este producto de su extenso trabajo. Incluso piensa añadir un «Indice copiosissimo di tutte le persone nominate in detti libri di Cavalleria», posiblemente otro valioso instrumento de trabajo procedente de su taller. Desafortunadamente el proyecto de Roseo parece haberse quedado estancado justo antes de su publicación. Es muy probable que el «Indice copiosissimo», nunca llegase a manos de un impresor; mientras que de la tabla que nos ocupa no se conoce edición previa a la del 1637, publicada unos sesenta años después de la muerte de su autor[7].

II

Cuando Henry Thomas señaló por primera vez este «large single sheet», reservó comentarios elogiosos a la precisión bibliográfica de Roseo, pero no se detuvo en investigar los datos materiales del impreso[8].

En el momento de describir sumariamente el *Albero* y ofrecer un breve comentario sobre su contenido, hay que tener en cuenta que se trata de un ejemplar (¿el único que

287-88). Al trabajo de Thomas remite también Weddige (1975:19). Una primera reproducción la proporciona Fiumara (2006: 290-291). Ahora se encuentra reproducida en reproducida en el presente trabajo (p. 455) y en *Amadís de Gaula* 1508 (2008: 338-339).

4. Para un primer catálogo de la producción caballeresca de Roseo Bognolo (2003) y Neri (2008).

5. Quedaron sin traducir el libro VIII, el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1526), algo aislado del resto del ciclo original, y una parte del XI de Feliciano de Silva (el *Florisel de Niquea, cuarta parte, libros I y II*, de 1551).

6. Es ésta, sin duda alguna, la labor más destacada de Roseo. Utilizando el tópico del manuscrito encontrado por casualidad, el escritor italiano relata en su lengua las aventuras de varios personajes entre un libro y otro del ciclo original español. El tiempo de la historia es el lapso de tiempo transcurrido entre el libro anterior del original español y el siguiente. Roseo utiliza una estructura circular en la que, después de dichas aventuras, todos los personajes vuelven a la situación inicial. Sobre el método de trabajo de Roseo BOGNOLO (1984 y 2004). Véase también Fiumara (2006: 102-159).

7. Roseo muere antes de 1581. En 1575, según Iazurlo (2002: 120-121), su presencia queda documentada por última vez en Castelnuovo di Porto, cerca de Roma, donde reside desde 1561; seis años más tarde, en la dedicatoria de Roseo (1581: s. p.), su hijo Ascanio menciona su muerte.

8. Según Thomas (1911: 273) la lista de libros que proporciona Roseo, tan completa como la de Brunet, le convierte en «the erliest bibliographer of Amadís».

ALBERO DELLA GENEOLOGIA DI PERIONE RE DI GAVLA.

DISTESO DA MAMBRINO ROSEO DA FABRIANO.

L'AVTORE A' LETTORI.

RECCOVI benigni Lettori l'Albero della Geneologia, ouero discendenza di Perione Re di Gaula, Padre del famoso, e valoroso Caualiere Amadis di Gaula, nel quale vi sono per ordine notati tutti li discendenti di detto Re, Legitimi, e Naturali, così maschi, come femine, e le loro mogli, e mariti fino all'ottaua generatione: Onde vi darà quest'Albero grandissimo lume nel leggere i Libri di Caualleria di questa Famiglia, perche ad vn sempice guardo potrete sapere chi fia ciascun Caualiere, e Dama, e che grado di parentela fia fra loro, senz'hauere à rinoltare con tanta fatica, e tempo, le carte di tanti Libri, che vi sono delle prodezze di questi Caualieri. Auuertendoui, che doue vedete quei punti leggnati senza nome alcuno, vi deue andare il nome di quel Caualiere, ò Dama che fia, non nominati in detti Libri, e perciò son notati con quei semplici punti. In oltre deuo dirui, che l'Autore dell'Historia di Don Florisando nomina alcuni figli d'Amadis di Gaula, e di Don Galaoro, de' quali non se ne fa mentione alcuna ne' seguenti Libri stampati fino à questo tempo; e sono Elisena, e Penoria figli d'Amadis; & Orgalano figlio di Don Galaoro, con vn'altro figlio, di cui non dice il nome: e vuole, che Elisena fusse matitata in Arquisillo Principe di Roma, figlio dell'Imperatore di Roma; il che non hà del verisimile, perche v'era all'hora Dinerpio figlio di detto Imperatore, cioè d'Arquisillo primo, e di Leonoretta, & hauena per moglie Brisena figlia d'Amadis, e d'Oriana, essendo esso Dinerpio nominato Principe, e successore dell'Imperio, dal quale, e da Brisena ne nacque la Principessa Sclariana, che fù maritata in Don Florestano II. e restò ella erede dell'Imperio dopo che Dinerpio Padre di lei, e l'Imperatore Arquisillo suo Auo furono à tradimento vccisi dal Duca di Buglione, come fi legge in Amadis di Grecia: e in tutti quei rumori, & vccisioni fatte dal detto Duca, non vien mai nominato il Principe Arquisillo, nè meno Elisena; ma sol mentre Brisena, e Sclariana, che fi faluarono con la fuga. Onde per non confonder la mente de' Lettori di questa Historia, non fi è messa nel presente Albero la detta Elisena, ne meno li sopradetti Orgalano, e Penoria, già che ne' precedenti Libri non fi fa mentione alcuna del loro nascimento auanti che li Padri, e Madri loro fussero incantati: ma ci habbiamo solamente notata la Principessa di Cantaria moglie di D. Florisando, e figlia dell'Imperatore di Roma, come si legge nel detto Libro di Don Florisando, nel quale vi è vn'altro errore; & è che dice essere stati da alcuni Monaci diffincantati Amadis, e fratelli, e loro mogli, & altri, incantati già da Vrganda nell'Isola Ferma; e pure il loro diffincantamento segui per opera di Alsarte figlio di Splandiano, come si legge nel detto Libro del detto Lisuarte. il qual Libro l'Autore di Don Florisando, mostra di non hauerlo letto; ouero sci-lse simili contrarietà per romper l'ordine di tutti questi Libri di Caualleria, come farà ancora, se nella seconda Parte di Don Florisando, ch'egli promette, fa morir Amadis di Gaula, le cui attioni si leggono seguitamente fino all'vltimo Libro di Sferamundi, doue si ha che morì con la maggior pat;e de' defendenti suoi. E tutto questo ho voluto dirui benigni Lettori per vostro auuertimento. Godetevi intanto questa mia fatica quale ella fia se se vedrò che venga da voi gradita, ve ne presenterò vn'altra maggiore già fatta, che farà vn' Indice copiosissimo di tutte le persone nominate in detti Libri di Caualleria, poste per ordine d'Alfabetto, doue distintamente son notati li nomi degl'Imperatori, de' Rè, Regine, & altri Titolati. Caualieri, Dame, Scudieri, Maghi, Giganti, Nani, Mostri, Animali, & altri soggetti notabili, de' quali si fa mentione in tutti i Libri di Cauelleria di questa stirpe di Perione; fatica vtilissima à chi legge questa Historia. E viuete felici.

IN ROMA, Appresso Vitale Mascardi. M. DC. XXXVII. CON LICENZA DE' SVPERIORI.

ha sobrevivido?) de un *foglio volante*, atractivo objeto de investigación, enormemente problemático. A pesar de la inmensa cantidad producida en los siglos XVI y XVII, las hojas sueltas eran un material perecedero, de muy difícil mantenimiento y de destinos poco nobles; su historia será siempre necesariamente incompleta porque los testimonios sobre los que se podría trabajar han desaparecido en su mayor parte: lo hoy conservado es un pálido testimonio de un incómodo océano[9].

Esta hoja autónoma, impresa por una sola cara (compuesta con caracteres tipográficos y estampada por medio de una sola forma de composición) tiene mucho en común, en su manera de producción, con el folio de un libro. Sin embargo en su utilización tiene más afinidad con las láminas ilustradas (éxito de las viejas estampas xilográficas) y con los calendarios o las tablas geográficas de pared. El texto, bordado por una orla y acomodado en geometrías obligadas por el espacio de la hoja, se dispone en una imagen visual, a la manera de un cartel de poesía mural. Su destino fue sin duda lucir expuesto en la pared de una librería o de una biblioteca particular. Ya desde finales del siglo XV, tenemos en Italia testimonios de listados de libros en venta que se clavaban en las puertas de las librerías, sin excluir su difusión 'a mano' entre clientes particulares. La circulación de estos productos era Europea: carteles procedentes de Italia fácilmente se podían encontrar en París[10]. Colgado permanentemente para consulta y orientación de lectores o compradores, a instancia de un solícito librero, el *Albero* ofrecía así una doble posibilidad de lectura, con un movimiento de *zoom*, ritmado en dos momentos sucesivos: un primer contacto visual con una mirada de conjunto; un segundo acercamiento para una investigación minuciosa, con la posibilidad de volver a ensanchar o reducir el campo para averiguar detalles o ahondar en su relación recíproca.

III

El título (*Albero della geneologia di Perione re di Gaula disteso da Mambrino Roseo da Fabriano*) enmarca inmediatamente el impreso en la tipología textual del árbol genealógico. Por lo que hemos podido comprobar, se trata de una de las primeras documentaciones de elaboración grafica impresa de un árbol genealógico de personajes novelescos[11].

La inmediata mención del nombre del autor en el título podía constituir un reclamo publicitario: en Italia el nombre de Mambrino Roseo se asociaba al género de los libros de caballerías, especialmente al afortunadísimo ciclo del *Amadís de Gaula*.

9. Son palabras de Victor Infantes (2006: 121-144). Para una tipología del los *fogli volanti* en la Italia del Renacimiento véase el sugerente libro de Ugo Rozzo (2008) que, en términos muy semejantes a los de Infantes, destaca la fragilidad de este producto efímero, que cualquier accidente puede cancelar definitivamente. Su destrucción representa un estrago silenciado.

10. Ugo Rozzo (2008: 66) comenta el uso de catálogos editoriales y avisos de propaganda libraria «fogli volanti (*tabulae*) che venivano incollati sulle vetrine delle librerie o esposti nelle stesse». Un primer testimonio italiano se remonta a 1472, véase Rozzo (2008: 69-73). Hay que recordar el *Monitum* de Aldo Manuzio (1503) contra los editores piratas de Lyon, destinado a la fijación como cartel, véase Rozzo (2008: 126-129). Para carteles italianos en París, véase Rozzo (2008:114). Se puede incluso pensar que la tabla de Mascardi pudiera llegar hasta a la Biblioteca Real de Londres en su misma época, sin suponer avatares de coleccionismo posterior.

11. Antecedentes ilustres, teniendo en debida cuenta las diferencias, pueden ser las genealogías de personajes mitológicos incluidas en los impresos renacentistas, como en el caso de la *Genealogia deorum* de Boccaccio.

Sin embargo sorprende la falta de referencia al nombre de Amadís, el de relación más directa con el contenido textual de la tabla y, por lo tanto, el de mayor eficacia propagandística para el receptor.

El árbol genealógico visualiza con ajustado aprovechamiento del espacio tipográfico las descendencias patrilineares y matrilineares en el eje vertical, de arriba abajo. El eje horizontal evidencia las generaciones, nueve en total, desde la de Perione hasta la del hijo de Sferamundi.

El árbol tiene 96 entradas principales, en las cuales aparecen otros 171 nombres, hasta un total de 267 personajes. Cada entrada identifica el respectivo personaje a través de:

- nombre (compuesto de nombre propio + titulo y/o linaje y/o sobrenombre);
- nombre del padre natural o de la madre natural (si el personaje es hijo ilegítimo);
- nombre del esposo/a o de la pareja (en cursiva).
- nombre del padre del esposo/a o de la pareja (en cursiva)[12].

El cotejo de los datos presentes en la tabla con los detalles de las novelas ha demostrado una extrema precisión en la identificación de los personajes y de las relaciones de parentesco. Normalmente la información presentada es completa y las eventuales lagunas se remontan a las fuentes.

Además del título y del pie de imprenta (con mención de la «licenza de' superiori»), aparecen en la tabla otras dos secciones que podríamos definir paratextuales: en la parte inferior, entre dos filetes, la carta del autor a los lectores y a la derecha, enmarcada en una orla pequeña, la *Nota de' libri*. Ambas tienen la función de guiar al lector en la consulta de la tabla.

La *Nota de' libri da' quali si son presi li nomi per formar il presente Albero* contiene un listado de los libros que componen el ciclo italiano de Amadis di Gaula, dispuestos según el orden correcto de lectura. Un signo tipográfico (†) distingue los que, en la ficción literaria, son los «manuscritos encontrados» posteriormente a los originales. Se trata en realidad de los libros compuestos en italiano y añadidos al ciclo español[13]. Antes y después del listado, el autor proporciona las explicaciones necesarias para una correcta lectura del mismo.

En la carta *L'autore a' lettori* el autor proporciona a los lectores una serie de informaciones que pueden ser resumidas en los siguientes puntos:

- presentación del *Albero* al lector;
- indicación de sus propósitos: facilitar al lector un instrumento de soporte a la lectura de las novelas del ciclo de *Amadís* que, favoreciendo la inmediata identificación de los personajes, ahorre largas pesquisas entre los varios volúmenes;
- instrucciones sobre algunas convenciones tipográficas («Avvertendovi che dove vedete quei punti segnati senza nome alcuno…»);

12. Ejemplos: *Perione primo Re di Gaula*, *Elisena moglie, figlia di Gariantero primo, Re della piccola Brettagna*. Don Florestano primo, figlio naturale Della Contessa di Selandria, *Sardamira moglie, figlia del re di Sardegna*.

13. Roseo admite que los libros españoles pueden ser leídos independientemente. El *Florisando* es original español y está erróneamente señalado. Thomas (1911: 288).

- explicación de las elecciones del autor en cuanto al contenido de la tabla, como, por ejemplo, la exclusión de determinados personajes del árbol a raíz de la diferente interpretación de los textos de origen;
- aviso de incongruencias entre los libros españoles VI, VII y VIII;
- anuncio de la publicación de un índice alfabético, ya redactado, de los nombres de personajes del ciclo de Amadis di Gaula.

Transcripción:

> L'AUTORE A' LETTORI. Eccovi benigni Lettori l'Albero della Geneologia, ovvero la discendenza di Perione Re di Gaula, Padre del famoso e valoroso Cavaliere Amadis di Gaula, nel quale vi sono per ordine notati tutti li disendenti di detto Re, Legittimi e Naturali, cosí maschi come femmine, e le loro mogli, e mariti fino all'ottava generatione: Onde vi darà quest'Albero grandissimo lume per leggere i Libri di Cavalleria di questa famiglia, perchè ad un semplice sguardo potrete sapere chi sia ciascun Cavaliere, e Dama, e che grado di parentela sia fra loro, senz'havere a rivoltare con tanta fatica, e tempo, le carte di tanti Libri, che ci sono delle prodezze di questi Cavallieri. Avvertendovi che dove vedete quei punti segnati senza nome alcuno, vi deve andare il nome di quel cavaliere, o dama che sia, non nominati in detti libri e perciò son notati con quei semplici punti. Inoltre devo dirvi che l'Autore dell'Istoria di Don Florisando nomina alcuni figli d'Amadis di Gaula e di Don Galaoro, de' quali non se ne fa mentione alcuna ne' seguenti libri stampati fino a questo tempo; e sono Elisena e Penoria, figli[e] d'Amadis, e Orgalano figlio di Don Galaoro, con un altro figlio di cui non dice il nome. E vuole che Elisena fusse maritata in Arquisillo Principe di Roma, figlio dell'Imperatore di Roma, il chè non ha del verisimile perché v'era all'hora Dinerpio, figlio di detto Imperatore, cioè d'Arquisillo primo, e di Leonoretta, e haveva per moglie Brisena, figlia d'Amadis e d'Oriana, essendo esso Dinerpio nominato Principe e sucessore dell'Impero dal quale -e da Brisena- ne nacque la Principessa Sclariana, che fu maritata in Don Florestano II e restò ella erede dell'Impero dopo che Dinerpio, padre di lei, e l'Imperatore Arquisillo, suo avo, furono a tradimento uccisi dal Duca di Buglione, come si legge in Amadis di Grecia, [che] in tutti quei romori ed uccisioni fatte dal detto Duca non vien mai nominato il principe Arquisillo né meno Elisena, ma solamente Brisena e Sclariana che si salvarono con la fuga. Onde, per non confonder la mente de' Lettori di questa Istoria non si è messo nel presente Albero la detta Elisena, né meno li sopradetti Orgalano e Penoria già che ne' precedenti Libri non si fa mentione alcuna del loro nascimento avanti che li Padri e Madri loro fussero incantati; ma ci habbiamo solamente notato la Principessa di Cantaria, moglie di D. Florisando e figlia dell'Imperatore di Roma, come si legge nel detto Libro di Don Florisando, nel quale vi è un altro errore: e è che dice di essere stati da alcuni monaci disincantati Amadis e fratelli e loro mogli e altri, incantati già da Urganda nell'Isola Ferma; e pure il loro disincantamento seguì per opera di Lisuarte figlio di Splandiano, come si legge nel detto Libro del detto Lisuarte, il qual Libro, l'Autore di Don Florisando mostra di non haverlo letto, ovvero scrive simili contrarietà per romper l'ordine di tutti questi Libri di Cavalleria, come farà ancora se nella Seconda Parte di Don Florisando, ch'egli promette, fa morir Amadis di Gaula, le cui attioni si leggono seguitamente fino all'ultimo libro di Sferamundi, dove si ha che

> morì con la maggior parte de' descendenti suoi. E tutto questo ho voluto dirvi, benigni lettori, per vostro avvertimento. Godetevi intanto questa mia fatica quale ella sia; se vedrò che venga da voi gradita, ve ne presenterò un'altra maggiore già fatta, che sarà un indice copiosissimo di tutte le persone nominate in detti libri di Cavalleria, poste per ordine alfabetico dove distintamente son notati li nomi degl'Imperatori, de' Re, Regine, et altri Titolati, Cavalieri, Dame, scudieri, Maghi, Giganti, Nani, Mostri, Animali, et altri soggetti notabili, de' quali si fa menzione in tutti i libri di Cavalleria di questa stirpe di Perione; fatica utilissima a chi legge questa Istoria. E vivete felici.

Puesto que no hay motivos para dudar de las informaciones que nos proporciona el pie de imprenta[14], las circunstancias de fecha, lugar e impresor no dejan de ser sorprendentes. El singular contexto geográfico, cronológico y textual de la tabla (el hecho de que fuera publicada en Roma, por Vitale Mascardi en 1637) plantea muchas preguntas.

Ante todo la fecha de 1637 es muy tardía: el periodo de máxima producción editorial de libros de caballerías en Italia va de 1560 a 1590 y en 1637 el género está en plena decadencia[15]. ¿Por qué el *Albero* no se publicó antes, cuando los libros de caballerías se habían puesto de gran moda en Italia? ¿Hay que suponer la existencia de una edición anterior?

El lugar también es extraño, dado que en Roma no se solían editar libros de caballerías. El monopolio (casi absoluto) lo tenía Venecia y en especial, el taller de Michele Tramezzino[16].

Sorprende finalmente el nombre del impresor. Vitale Mascardi dirige uno de los más importantes talleres de imprenta romanos del siglo XVII, pero en su amplia producción editorial no hay nada que ni siquiera se acerque a las novelas caballerescas de inspiración española. Sin embargo hay datos que nos permiten matizar estas dudas y formular algunas hipótesis.

En relación con las fechas, hay que tener en cuenta que, según lo que documenta Iazurlo (2002: 120), desde los años cuarenta Roseo vivía y trabajaba en los alrededores de Roma y murió antes de 1581; y que el último libro de la serie amadisiana tiene su *princeps* en 1568 (*Secondo libro di don Silves de la Selva*, cuyo privilegio está fechado el 6 de septiembre de 1567). Puesto que, como se deduce de la *Lettera*[17], Roseo debió de preparar durante su vida un borrador de la tabla destinado a la impresión, a la luz de los datos esbozados, la fecha de este original no puede sino situarse entre 1567 y 1581.

---

14. En opinión de los profesores Barry Taylor y Dennis E. Rhodes de la British Library, la calidad del papel es normal para la fecha y lugar de impresión y el pie de imprenta: «En Roma: Appresso Vitale Mascardi, M.DC. XXXVII» es correcto. Agradecemos a los profesores Taylor y Rhodes éstas y otras informaciones que nos han proporcionado con ocasión de nuestras consultas.
15. La última edición de un libro de Amadís en italiano se remonta a 1630 (*Lisuarte di Grecia, libro Secondo* Venecia, Lucio Spineda) y es la quinta edición de un libro de 1564.
16. Se editaron en Roma unas obras en castellano al comienzo del siglo XVI, el *Amadís de Gaula* (1519) y las *Sergas de Esplandián* (1525) impresos por Antonio Martínez de Salamanca y Jacobo de Junta. A partir de los años '40 todas las traducciones se publican en Venecia.
17. «Godetevi intanto questa mia fatica quale ella sia; se vedrò che venga da voi gradita, ve ne presenterò un'altra maggiore già fatta, che sarà un indice copiosissimo […]».

Ahora bien: no sabemos si existieron otras ediciones del *Albero* entre 1567 y 1637. Sin embargo, los Tramezzino (que eran los mayores editores de Roseo) tenían una librería en Roma que, además de vender los libros impresos en Venecia, estaba especializada en la edición de mapas geográficos, grabados e ilustraciones de grandes dimensiones. En 1582 los herederos venecianos de M. Tramezzino renuncian a todos sus derechos sobre las tablas e ilustraciones depositadas en Roma en favor de los herederos romanos. La última heredera romana de los Tramezzino, Cecilia, hace testamento en 1628. Las contiendas judiciales entre los herederos de los Tramezzino pueden explicar la inmovilización de los materiales listos para imprimir, en especial las matrices de tablas y grabados extensos, dibujos originales o borradores, hasta fechas muy próximas a 1637[18].

Siendo Vitale Mascardi uno de los más importantes impresores y editores romanos del siglo XVII, no es preciso preguntarse cómo pudo llegar a sus manos el original del *Albero*. Cualquier librero pudo haber encargado la impresión porque Mascardi tenía experiencia y renombre en la edición de grabados y tablas de grandes dimensiones.

Lo que debemos preguntarnos entonces es qué sentido económico podía tener para un librero encargar la impresión del *Albero* en un momento desfavorable para la venta de libros de caballerías italianos de inspiración castellana. Nuestra hipótesis es que quizás se tratase de un librero que poseía un fundo no vendido de novelas de este género, posiblemente el mismo librero que pudo haber adquirido o heredado los materiales de la librería romana de los Tramezzino tras la muerte de Cecilia. El *Albero* como instrumento paratextual útil para la lectura de la entera serie amadisiana, podía apetecer tanto al lector que ya poseía la serie, como al lector que guardaba sólo algunos volúmenes o al que deseara empezar comprando un ejemplar cualquiera.

El *Albero* y el *Indice copiosissimo* pudieron nacer ante todo como herramientas de trabajo de Mambrino Roseo para orientarse – él mismo antes que los lectores – en el torbellino de personajes heredados de los libros españoles o inventados por él, sin incurrir en incongruencias. Estos materiales, una vez concluida la redacción del ciclo, debieron de parecer a Roseo un válido producto editorial. Sin embargo antes de emprender la impresión de un voluminoso índice era importante averiguar el éxito del Albero («se vedrò che venga da voi gradita…»).

IV

Por último, nos podemos valer del *Albero* para ejemplificar el método de trabajo de Roseo. Como ya se ha dicho, su obra apuntó fundamentalmente a dos tipos de amplificaciones: el incremento de la serie con un enorme libro XIII en seis volúmenes de quinientos folios cada uno y la adición de libros intercalados compatibles con la línea narrativa principal[19].

18. Véase Tinto (1968: xxix-xxxi).

19. Como se sabe, las continuaciones de novelas ajenas eran la normalidad en el Siglo de Oro, dentro del precepto retórico de la imitación. Feliciano de Silva añadió sus libros a los de Montalvo; Pedro de Luján hizo lo mismo con los de Feliciano de Silva. Si este último autor destaca sin duda por su originalidad, la aportación de Roseo, tan relevante en términos cuantitativos, no ha sido aún suficientemente estudiada.

En la tabla se pueden distinguir fácilmente la serie española original y la parte añadida por Roseo. El ramo central no corresponde solamente a la genealogía masculina, sino también a la línea principal de los libros de la serie: cada generación tiene su libro capitaneado por un héroe descendiente directo de Amadis[20].

Roseo produce su amplificación eligiendo, como protagonista, a un personaje importante, aunque colateral, de la serie española y va añadiendo aventuras de armas y de amor. Esto conlleva el nacimiento de nuevos hijos, que permiten nuevos adelantos. Si tomamos como ejemplo el *Esferamundi* (libro XIII), ante todo hay que precisar que el *Silves de la Selva* (libro XII) dejaba muchos hilos suspendidos y que Roseo se encontró ya hecha la mitad del trabajo. Todos los protagonistas del *Esferamundi* vienen del *Silves*[21] y Roseo no hace más que retomar las historias interrumpidas y entretejer aventuras nuevas. Sin embargo, en el momento de añadir nuevos personajes destinados a nuevos desarrollos, Roseo incluye episodios anteriores, para ir preparando el terreno narrativo.

Un ejemplo muy evidente ocurre con los hijos de Rogel de Grecia, el «don Juan» de la serie. En el *Silves de la Selva* Rogel de Grecia tiene ya cinco hijos. Algunos no motivan avances; otros, como Esferamundi y Clara Estrella, encuentran nueva vida en el *Esferamundi* como protagonistas principales[22]. Como se puede ver en el *Albero*, los nuevos hijos de Rogel de Grecia son dos, Lidiope y Dorigello. Estos imprevistos retoños son el resultado de unas inéditas peripecias amorosas que se producen en una de las continuaciones de Roseo, el *Secondo libro di don Rogello* (continuación del libro XI), cuando Rogel de Grecia ya tenía una mujer y varias novias en las novelas españolas.

Estos nuevos amores no carecen de gracia, porque Rogel tiene que organizar escrupulosamente su intriga de citas con tres mujeres que se desconocen entre sí y que están empeñadas en pretender su presencia. El lector aprecia el lado entretenido de la situación, presintiendo que terminará con el abandono de todas las amadas, y recibe breve información sobre el nacimiento de los hijos[23]. Pasado mucho tiempo, al cabo de muchísimas páginas, el lector tropieza de repente con la anagnórisis de Dorigello y Lidiope, celebrada con grandes regocijos[24].

En suma, el mecanismo utilizado por Roseo para añadir nuevos personajes consiste en insertar una breve aventura amorosa de un caballero-padre; al final se dice que nacerá un hijo, del cual se anuncia un brillante futuro. Durante largo espacio no se hace mención del hijo prometido. Muchos libros después asistimos al feliz encuentro con un

20. De arriba abajo: libros I-IV (Perión y Amadís), V (Esplandián), VI (Florisando, desviado por ser indirecto), VII (Lisuarte), IX (Amadís de Grecia), X (Florisel de Niquea), XI (Rogel de Grecia), XII (Silves de la Selva, desviado por ser hijo natural), XIII (Sferamundi).
21. Sferamundi es hijo de Rogel y anda en pareja con su primo Amadís d'Astra, hijo de su tía Diana; Argantes es hermano de Sferamundi, hijo de otra madre; Astrapolo (hijo de Silves) y Fortuniano (hijo de Fortuna) son primos entre ellos y ambos hermanos (de madre distinta) de Amadís de Grecia; Arlanges e Lucidamoro son otros primos.
22. En el orden de la tabla: Clara Estrella, Playarte, Sferamundi, Argantes, Ruxián. No producen desarrollos Playarte de Fortemar (libro XI) y Ruxian de Media (libro XII).
23. *Aggiunta al secondo volume di don Rogello di Grecia, che è in ordine il quarto libro di don Florisello*, Venecia, Michele Tramezzino 1564, caps. 25, 40, 44.
24. Esto pasa en la *Terza parte Sferamundi* (1563), cap. 71; Dorigello llega a ser protagonista en la *Cuarta* y *Sexta* parte (ambas de 1565) con varias aventuras.

joven ya adulto y famoso, que es reconocido con gran fiesta por sus parientes y amigos y se incorpora al grupo. Roseo juega a despertar en el lector la curiosidad por la digresión amorosa anterior y la satisfacción ante la inesperada agnición posterior. Su obra, entonces, no solamente continúa los libros españoles, sino que proyecta una tupida red de relaciones sobre sus propias novelas.

Es evidente que, para conseguir estos efectos, Roseo debió servirse de un guión general. El empleo originario del *Albero* pudo ser justamente el de un «canovaccio» de todas las novelas, un hipertexto donde la entera serie de los *Amadises* se sintetizaba en una sola imagen. Si por un lado la tabla muestra el árbol genealógico de los personajes como si fueran personas reales, por otro lado puede ser interpretada como un arte de la memoria para autor y lectores, una representación espacial del proceso de escritura y de lectura, una proyección ordenada en escala menor del dilatado territorio de las aventuras de la serie. *El Albero della geneologia di Perione di Gaula* es pues una especie de mapa: un enorme itinerario de la imaginación reducido en una breve hoja. Fue un atlas para los lectores y, en 1637, tal vez fue un medio publicitario para llamar la atención sobre unos libros que corrían el riesgo de pasar de moda. Pero ante todo representa el despliegue sobre papel del inmenso espacio de la imaginación de Roseo y de los autores que lo precedieron.

Bibliografía

Amadís de Gaula 1508 (2008): *Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, Catálogo de la Exposición 9.10.2008-19.1.2009, comisario J.M. Lucía Mejías, Madrid: Biblioteca Nacional de España – Sociedad estatal de Conmemoraciones Culturales.

Bognolo, A. (1984): «La prima traduzione italiana dell'*Amadís de Gaula*: Venezia 1546», *Annali della facoltà di lingue e letterature straniere di Ca' Foscari*, XXIII, 1, pp. 1-29.

— (2003): «Il «Progetto Mambrino»: per un'esplorazione delle traduzioni e continuazioni italiane dei *libros de caballerías*», *Rivista di Filologia e Letterature* Ispaniche (Pisa) 6, pp. 191-202.

— (2004): «La prima continuazione italiana dell'Amadís de Gaula: l'*Aggiunta al quarto libro* di Mambrino Roseo da Fabriano (Venezia, 1563)», en *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna*, ed. Folke Gernert, Salamanca, SEMYR, pp. 429-442.

Ferrario, G. (1828): *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, 3 vols., Milano: Tip. dell'autore.

Fiumara, F. (2006): *«Tradotti pur hora:» Mambrino Roseo da Fabriano e la diffusione del romanzo cavalleresco spagnolo nell'Italia della Controriforma*, Tesis doctoral, Baltimore, Johns Hopkins University.

Gayangos, P. de (1857): «Discurso preliminar», en *Libros de caballerías I*, Madrid: Rivadeneyra, pp. 3-51.

Iazurlo, P. (2002): «La loggia di Federico Zuccari a Castelnuovo di Porto: nuovi ritrovamenti», *Bollettino d'arte*, LXXXVII, 120, pp. 113-134.

Infantes, V. (2001): «Historia mínima (y desde luego incompleta) de los impresos de una sola hoja. I. Los primeros tiempos de la imprenta», *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, (Madrid), i, pp. 137-144.

— (2005): «Historia mínima (y desde luego incompleta) de los impresos de una sola hoja. II. Los años áureos», en *Actas del VII Congreso de la AISO*, pp. 351-356.

— (2006): *Del libro áureo*, Madrid: Calambur. (Recoge también Infantes 2001 y 2005).

Neri, S. (2008): «*Progetto Mambrino*. Estado de la cuestión», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas)*, eds. A. Dotras Bravo *et alii*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 577-589.

Quadrio, F. S. (1739-44): *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro*, Bologna: F. Pisarri.

Roseo, M. (1581): *Supplemento overo quinto volume delle Historie del mondo*, Venezia: Eredi Tramezzino.

Rozzo, U. (2008): «La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI», *Forum*, *Udine*. (Reúne estudios publicados de 2001 a 2005).

Thomas, H. (1911): «*The Romance of Amadis of Gaul*», *Transactions of The Bibliogaphical Society*, 11 (oct. 1909 - mar. 1911), pp. 251-297. Reimpr. en *Revista de Historia*, 17/5 (1916), pp. 1-33.

Tinto, A. (1968): *Annali tipografici dei Tramezzino*, Firenze: Olschki.

Weddige, H. (1975): *Die «Historien vom Amadis auss Franckreich»*, en *Dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption*, Wiesbaden: Franz Steiner.v

Revisiones ideológicas y morales en la *Plaza Universal* (1615) de Cristóbal Suárez de Figueroa

Jonathan David Bradbury
University of Cambridge

La *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* del italiano Tomaso Garzoni se publicó por primera vez en 1585 y llegó a ser uno de los libros de más éxito de finales del siglo XVI y principios del XVII, gozando de al menos quince ediciones hasta 1675. En esta obra enciclopédica se describen más de quinientas «profesiones», desde el inicio de la historia humana hasta la época de Garzoni, organizadas en 155 «discorsi». El autor ensarta en sus disquisiciones citas o referencias tomadas de centenares de escritores clásicos y humanistas, y habla además de personas y sucesos notables de su época. Aunque se refiere más a hechos de Europa que a los de las otras partes del mundo, hay un buen número de referencias a Asia, África y al Nuevo Mundo. O sea, la obra pretende ser «universal» tanto desde el punto de vista temporal como geográfico. En 1615, Luis Sánchez publicó en Madrid una traducción de la *Piazza* llevada a cabo por el vallisoletano Cristóbal Suárez de Figueroa titulada *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Esta versión se publicaría de nuevo en 1630 en Perpiñán y en 1733, otra vez en Madrid.

Más que una traducción, se trata de una adaptación sumamente libre que mantiene poco más de la mitad del contenido original y que presenta numerosas adiciones que reflejan la realidad española contemporánea y, además, la personalidad singular del traductor. En efecto, Figueroa mismo subraya la naturaleza híbrida de su versión en la portada del libro: «Parte traducida de Toscano, y parte compuesta por el Doctor Cristóbal Suárez de Figueroa». En el prólogo el traductor explica que ha tenido que modificar el texto original:

> Finalmente habiendo yo más lleno de faltas que todos, y menos entendido que el más rudo, pasado los ojos por el Libro en Toscano de Tomás Garzón, título

> *Plaza universal de todas profesiones*, me aficioné a su variedad, juzgándole digno de comunicación, como careciese de algunas cosas, por ventura no bien corrientes en nuestro vulgar. Éstas no puse elegida la traducción, y añadí otras donde pareció convenía. Publícase pues ahora traducido, cercenado, y añadido. (*Plaza universal:* 35)

Además de adaptar su versión a la sociedad en que vive, quitando «cosas […] no bien corrientes en nuestro vulgar», Suárez de Figueroa afirma haber mejorado el texto italiano en su redacción española. Exponiendo las razones para sus respectivas adiciones y omisiones, asevera que «[…] en lo uno no es tan grande el aumento, que cubra la parte aumentada; y en lo otro fue mi intento, atender más a perficionar, que a traducir, escogiendo lo mejor de lo recogido» (*Plaza universal*: 36). Pretende haber ejercitado lo que Darst (1985: 12-14) describe como la *electio* y la *correctio*: la imitación acertada de un autor –sin haber asimilado sus errores– con la finalidad de conseguir la *aemulatio*, la cual implica el ir más allá del texto original y el reivindicar la propia autonomía. Esta autonomía del traductor en la *Plaza universal* de Suárez de Figueroa se consigue mediante varias técnicas, entre las cuales se destaca la sustitución de los personajes y lugares italianos del texto original por alusiones españolas, sobre todo a la villa de Madrid, nueva capital de los Austrias.

No obstante, el método transformador más importante y también más sutil empleado por Suárez de Figueroa en su «reescritura» del texto italiano no se localiza en la nacionalización de sus ejemplos humanos y geográficos, sino en los aspectos ideológico y moral de la traducción. Lo primero que llama la atención en la traducción a nivel macrotextual es la ausencia total de 46 capítulos que figuran en la versión italiana y la omisión de largas secciones al interior de numerosos «discursos», lo cual hace insostenible la pretensión de «universalidad» de la traducción. De hecho, en vez de «parte compuesta» en la portada del libro, quizá habría sido más apropiado que declarase «parte decompuesta». El personaje del «monstruo» en *El Criticón* de Gracián reprocha a Garzoni su vana ambición universalizadora y subraya aún más esta deficiencia en la versión de Figueroa que tendrá en sus manos el lector español:

> ¡Eh, que muchos destos italianos, debaxo de rumbosos títulos, no meten realidad ni sustancia. Los más pecan de flojos, no tienen pimiento en lo que escriben, ni han hecho otro muchos que echar a perder buenos títulos, como el autor de la *Plaça universal* [Garzoni]: prometen mucho y dexan burlado al letor, *y más si es español*. (*El Criticón*: 720, énfasis mío)

Sin embargo, lo que no había entendido bien Gracián es el uso consciente de un método limitado y limitador por parte de Suárez de Figueroa en su traducción. En su prólogo, el traductor habla en términos que no sugieren de ningún modo una apreciación de la universalidad del libro original: «pasado los ojos por el Libro en Toscano de Tomás Garzón, título *Plaza universal de todas profesiones*, me aficioné a su *variedad*» (*Plaza universal*: 35, énfasis mío). La «variedad» caracteriza a muchos géneros literarios de la Edad de Oro española – tal como la sátira – pero hay una tradición particular que hace de este principio su razón de ser: la de las llamadas «misceláneas».

Resulta muy significativo que en las últimas palabras de la *Plaza universal*, Suárez de Figueroa describa la obra como un «Jardín deleitoso de admirables frutos y flores», calificación que viene inmediatamente después de la frase, «universal doctor» (*Plaza universal*: 743). Tal descripción doble sitúa efectivamente el libro entre dos corrientes literarias distintas. Mientras la escena literaria italiana de la segunda mitad del siglo XVI produjo obras que pretendían catalogar el mundo, libros enciclopédicos en el verdadero sentido de la palabra, como el *Dello specchio di scientia universale* (1564) de Leonardo Fioravanti –utilizado por el mismo Garzoni– y el *Sommario di tutte le scienze* (1556) de Domenico Delfino, en la España de los siglos XVI y XVII eran más comunes las misceláneas, las cuales perseguían un objetivo más parcial y fragmentario, hablando en cambio de «varias cosas». La calificación de la traducción como un «Jardín deleitoso» recuerda obras como el *Jardín de amores sanctos y lugares comunes* de Francisco Ortiz Lucio (1589), además de las diversas *silvas* y *florestas*[1].

No obstante, tal denominación hace pensar ante todo en el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada. En los materiales preliminares de su miscelánea Torquemada repite varias veces que nuestros conocimientos humanos no son otra cosa que una parte diminuta de lo que nos esconde el mundo. Afirma que «para los que estiman con mayor prudencia lo que les queda más que saber, les tiene con tan grande ignorancia, que, cuando llegasen al cabo de la mayor parte de ello, entenderían que ninguna cosa saben» y cita a Sócrates para demostrar que «una cosa sola sé, y es que no sé nada» (*Jardín de flores curiosas*: 96). Asimismo, en su prólogo, Suárez de Figueroa traiciona al aspecto universalizador de la obra de Garzoni, declarando muy significativamente: «Pero ¿de que sirven rodeos y circunloquios? digámoslo de una vez: mucho se ignora en todos estados» (*Plaza universal*: 34).

Está claro que, pese a su título y a referencias como las de la Dedicación a «todas ciencias, y artes», la *Plaza universal* traducida está más cerca de la tradición menos rigurosa de la miscelánea hispánica. La transformación de la obra desde texto humanístico «totalizante» en su versión italiana hasta miscelánea española en la traducción de Suárez de Figueroa se observa, por ejemplo, en la abreviación de las citas interminables de *auctoritates* clásicas, bíblicas, patrísticas y humanistas que caracterizan el libro de Garzoni. En el texto de 1615 hay menos citas de este tipo y muchas de las que son en latín en la versión original se traducen en buen romance en la obra española. Figueroa, cuando rehúsa traducir una lista de instrumentos profesionales de modo integral en el capítulo LXXVIII, *De los Picadores*, nos explica que ha reducido el texto original «por evitar prolijidad, y también *porque hay libros dellos*» (*Plaza universal*: 588, énfasis mío), lo que sitúa explícitamente a su texto en un género literario distinto de aquel del libro original de Garzoni. Por eso, subyace en la traducción española una ideología fundamentalmente menos ambiciosa, un cambio de enfoque que se manifiesta también en el objetivo que postula cada autor para su libro.

1. Utiliza términos semejantes Juan de Aranda en el prólogo de su miscelánea *Lugares comunes de conceptos, dichos, y sentencias, en diversas materias* (1595): «Este Libro es natural entretenimiento de discretos, y *lardin deleytoso gratisimo*, a todos sentidos y gustos, para segun ellos, coger las flores mas convenientes del» (énfasis mío).

Garzoni dirige su *Carta dedicatoria* al poderoso Duque de Ferrera y, haciendo alarde del alcance «universal» de su obra, le presenta al duque una invitación: «[...] godete di veder tutti gli atti del mondo in un volger d'occhi soli; mirate qua dentro tutti i stati, et conditioni di persone, contemplate qui la natura et qualità di ciascuno» (*Piazza universale*: 6). Sin embargo, esta exposición de toda la «condición humana» no es un fin en sí mismo: el objetivo, la utilidad o *prodesse* del libro, es el de facilitar el buen gobierno de este «príncipe». Garzoni le promete:

> una scena, et apparato ricchissimo di tante cose [in cui] intendete con poca fatica il bene, e il male, che posson fare tutti i professori del mondo, perché al governo da prencipe, c'ha da provedere a tanti popoli in tante cose, non sarà forsi alcun libro piú giovevole di questo (*Piazza universale*: 6).

Es decir, la carta no sólo solicita el amparo del duque para la enciclopedia que encabeza, sino que propone una clara finalidad «política» para el libro. Tal objetivo ambicioso tiene resabios de lo que Eugenio Garin (1958: 42-92, 195-202) define como «l'umanesimo civile», en cuanto se imagina el uso de la *summa* de Garzoni al nivel más alto de la sociedad.

En cambio, Suárez de Figueroa se dirige en primer lugar al Marqués de Frechilla, destinatario menos ilustre que su homólogo italiano, en unas pocas líneas convencionales. Le pide al noble su protección para el tomo, tópico de las dedicaciones de la época, pero, a diferencia de Garzoni, Figueroa se refiere sólo a la finalidad básica y generalizada de aportar «algún beneficio a mi patria con representarle en su lengua el más fuerte enemigo de la ignorancia, que es el conocimiento de todas ciencias, y artes» (*Plaza universal*: 30). Tal presupuesto general se refuerza en el prólogo: «Presumir el necio ser sabio, y querer ostentar con tal presunción, es intento terrible, de quien brotan no pocos, ni pequeños males» (*Plaza universal*: 34). Y habla de su *Plaza* con un poco de jactancia como: «antídoto contra el veneno de la crasa ignorancia […] que podría adelantar los ingenios más remisos, y hacer filosofar a los de menos elevación» (*Plaza universal*: 35-6). Aunque es evidente que Suárez de Figueroa cree en la gran utilidad de su traducción y los beneficios prácticos que conlleva, no hay ninguna referencia al papel que podría desempeñar su traducción en la esfera «política». Dirige su *Plaza universal* en cambio al «hombre común», con quien mantiene un diálogo implícito a lo largo del texto. Haciendo esto, acerca aún más su texto a las miscelánéas españolas. Por ejemplo, las palabras de Figueroa recuerdan las de Jerónimo de Campos en su *Silva de varias questiones naturales y morales* (1575):

> […] topé con un gran numero de cuestiones naturales y morales, que de graves auctores tenía recogidos; y así quise (dandoles las soluciones según sabia) sacarlas en Romance, y hazer un libro, con el cual, los que no han professado muchas ciencias, supiesen responder y satisfacer a muchas dudas que se les ofrece.

Quizá el resultado más interesante de esta divergencia de ideologías y de finalidades sea la remodelación del aspecto moral del texto original en su traducción española. Garzoni habla con un príncipe, y como tal le puede presentar «il bene, e il male» del mundo y de sus profesiones, consciente de que utilizará esta sabiduría de manera responsable, para gobernar de modo justo y eficaz. Suárez de Figueroa, en cambio, se dirige a hombres de «menos elevación», y la creencia que subyace en su traducción española es que imitar

la estrategia italiana de desvelar «lo bueno» y «lo malo» de tal manera indiscriminada sería un acto de gran irresponsabilidad. Esta misma opinión se presenta en *El Pasajero* (1617), obra capital de Figueroa, aunque en referencia al teatro. El Doctor, voz cantante del diálogo, habla de cómo se deben componer las comedias hagiográficas:

> Sobre todo, debéis advertir no introduzgáis en el teatro cosas en demasía torpes con fin de que hayan de resultar milagros dellas; porque como los hombres prestan más atención a lo malo que a lo bueno, quédase más impreso en la memoria lo que se oyó de mejor gana; así, en toda ocasión es justo evitar lo indigno como escandaloso (*El Pasajero*: 219-20).

O sea, el público puede entender mal incluso las materias más santas y las mejores intenciones literarias.

Esta misma actitud se observa en el prólogo de la *Plaza universal*, aunque de manera indirecta. Hablando de los «teólogos», Figueroa esboza una escena hipotética en la que él pregunta a unos clérigos novicios por qué leen sermonarios y no a los sagrados doctores de quienes tales centones sacan sus lugares comunes. Contestan de modo muy significativo: «[…] ignoramos mucho, y no alcanzamos talento para recoger, elegir, y disponer. De modo que por nuestra incapacidad podría bien ser sacásemos de aquellas flores y lindezas, antes ponzoña que miel» (*Plaza universal*: 35). Los términos asociados con la lectura provechosa y sana, los de «recoger» y «elegir» son los mismos que emplea Suárez de Figueroa en el juicio que hace de su propia traducción, como hemos visto arriba: «[…] fue mi intento, atender más a perficionar, que a traducir, *escogiendo lo mejor de lo recogido*» (*Plaza universal*: 36, énfasis mío). Por tanto, Suárez de Figueroa se presentará como el «teólogo sabio» de su *Plaza universal*, censurando e interpretando el material –«il bene e il male»– que le propone la versión original de Garzoni, y dando a sus lectores no expertos sólo las partes que él considera apropiadas para que el texto español produzca «miel» y no «ponzoña».

Por eso, se observa en la traducción hispánica una marcada disminución de «lo malo», y el método más frecuentemente usado por Figueroa para limar este aspecto del texto concierne su tratamiento de las listas de defectos que Garzoni atribuye a cada profesión[2]. En el capítulo LI, *Degli Orefici*, después de una larga sección en la cual encomia este arte, el autor italiano comienza la última página del capítulo con una declaración contundente:

> Non mancano finalmente i vizii, et i difetti anco in costoro, perché gli orefici […] fanno assai frodi, vendendo pietre, et geme false in luogo di vere; e comprano argeni rubbati a pretio disfatto, rivendendogli il doppio qualche volta; oltra i calici di chiesa, et altre cose, che per disfare comprano da furbi, et mariuoli (*Piazza universale*: 586).

El lector italiano se siente un poco mareado dada la yuxtaposición discordante de loas hiperbólicas y acusaciones graves, pero este pasaje se omite por completo de la versión

2. Cherchi (1980: 45) subraya este aspecto de la *Piazza universale*: «Non si vuol insegnare una professione, ma mostrare come in ogni professione l'uomo persegue la virtù o il vizio». Se puede afirmar que en muchos capítulos del libro se acentúa más esta segunda categoría.

de Figueroa. Otras veces, el autor español traduce las críticas que se hallan en el texto original, pero sólo de modo parcial. Cuando habla de los músicos, Garzoni termina el capítulo enumerando de manera detallada sus cinco «imperfettioni» (*Piazza universale*: 535-6). Figueroa, en cambio, omite la cuarta y la quinta de estas «imperfecciones», y edita la segunda de modo que se convierta en un hecho del pasado y no una realidad contemporánea: «[…] la piú parte d'essi sono amici del fiasco, et del boccale, quanto siano anco del canto» (*Piazza universale*: 535) se traduce ahora como: «Sin esto, fueron los más de los Músicos antiguos, tan amigos del vino como del canto» (*Plaza universal*: 409).

Hay otros casos en los cuales Suárez de Figueroa equilibra lo negativo de las descripciones de Garzoni añadiendo informaciones más positivas de su propia cosecha: en el capítulo LXIV, *De los Mayordomos*, y el LXXXIII, *De los Boticarios*, Figueroa interpola una descripción del profesional ejemplar de estas artes (*Plaza universal*: 520, 614-15). Y, por fin, nos parece muy probable que la omisión total de algunos capítulos del original en la traducción de Figueroa se deba al tono predominantemente negativo con que se presentan en la obra italiana: por ejemplo, los «discursos» XCVIII, *De' Hosti* y C*, De' Vetturini*, ambos de los cuales tratan no tanto las profesiones en sí, sino los fraudes que se practican contra los viajeros. Sucede sólo muy raramente que Figueroa añada una crítica: quizá su situación biográfica de escritor *manqué* le empuje a incluir un pasaje negativo sobre «Mecenas o Protectores» al capítulo XXXII, *De los que componen libros*: «Éstos por la mayor parte son los peores del mundo, por ser los más ricos dél, los más ignorantes de todas ciencias; y los que sólo ponen cuidado en manifestar su disolución con juegos, crápulas, y sensualidades» (*Plaza universal*: 287). Y en el capítulo LIII, *De los Arrieros de varias bestias*, interpola una propia referencia a la condición de borrachos de los que ejercen esta profesión (*Plaza universal*: 461). Si la biografía del vallisoletano que nos propone Crawford (1907:18) es acertada, y es verdad que fue un arriero quien acusó falsamente a Suárez de Figueroa de homicidio en Cuellar en 1604, tal enemistad es comprensible.

Pese a su tendencia a rehuir de las descripciones de «lo malo», es verdad que Figueroa traduce los capítulos que hablan de las prostitutas y de los alcahuetes, tal vez porque estos individuos representaban una realidad demasiado importante y omnipresente en la sociedad española de la época para ser ignorados. Bennassar (1981: 117) nos dice que en Valladolid, ciudad natal de Figueroa, muchas prostitutas «vivían en común en la casa de la mancebía pública, establecida en la calle del Candil; era administrada por la cofradía de la Consolación y de la Concepción, siendo destinada las ganancias a los pobres», lo cual sugiere un nivel bastante alto de regulación semioficial, y Fernández Álvarez (1962: 370) propone una consideración semejante en lo que concierne la villa de Madrid, ciudad en la cual Figueroa vivía en la segunda década del XVII: «Aquella sociedad, que permitía a la ramera ejercer su oficio, por considerarlo un mal menor, se veía en la obligación de controlar sus actividades para atajar las enfermedades contagiosas». Sin embargo, aun traduciendo tales pasajes, Figueroa los convierte en unas afirmaciones menos «sensacionalistas» respecto a las declaraciones análogas en la obra de Garzoni. Reduce de manera notable la enumeración de los artificios que usan las prostitutas (*Piazza universale*: 727-9; *Plaza universal*: 558-60), y efectúa parecidas excisiones en la descripción de las estrategias empleadas por los *ruffiani* (*Piazza universale*: 736-8; *Plaza*

universal: 565-7), ambos pasajes en la obra italiana que explotan la fascinación discutible de tales personajes.

Más allá de estos dos capítulos, casi todas las otras referencias sexuales en la *Piazza universale* se omiten en cuanto fuente de «ponzoña» o afirmaciones contraproducentes, en vez de elementos que podrían conducir a una reformación de las costumbres. Garzoni, un religioso vehemente, entrevé la «lascivia» por todas partes: en el capítulo XLIX, *De' Distillatori* nos informa que en esta profesión se fabrican «acque di mille sorti per meretrici, e ganimedi, da destar la lascivia che fosse addormentata» (*Piazza universale*: 576). Suárez de Figueroa no incluye este pasaje en su versión, ni traduce la primera sección del capítulo LXXIX, *De' Profumieri*, en donde Garzoni se refiere a «questa carne lascivisca» y el «lascivo fomento [del] senso» (*Piazza universale*: 754). Omite además una referencia directa al uso de los perfumes por parte de las prostitutas (*Piazza universale*: 758). La impropiedad de carácter sexual se suprime también en la traducción de los capítulos XLV, *De' Saltatori* y LXII, *De' Cortigiani*, mientras muchos de los «discursos» que elige no incluir en su versión española poseen elementos sexuales, como los capítulos XCVI, *De' Galanti*; LXXXIIII, *De' Mascherari*; CXXXVI, *De' Fabricatori d'instromenti da suonare*.

El miedo de que una traducción literal de «lo malo» podría ocasionar daños morales en vez de efectos reformadores, problema de ciertas comedias hagiográficas según el Doctor de *El Pasajero*, se manifiesta también en la decisión de Suárez de Figueroa de editar materiales que podríamos definir como pertenecientes al ámbito de lo «picaresco»: pasajes en los cuales se retrata el lado oscuro y violento de la sociedad de la época. Suárez de Figueroa omite por completo los capítulos CVIII, *De' Tavernieri, e Golosi, et Ubbriachi*; CXV, *De' Ladri, o Rubbatori, et Furbi, o Marioli di Piazza, o Tagliaborse, e degli Assassini*; CXVII, *Degli Otiosi di piazza*; CXI, *De' Bulli, o Bravazzi, o Spadacini, o Taglianti, o Sgherri di piazza*[3]. Deja de incluir también los «discursos» que hablan de los *Sbirri* (CLI) y de los *Carnefici, et Boii* (CVI). En ambos capítulos, Garzoni describe cómo los que están encargados de mantener el orden público son efectivamente cómplices de los criminales, una acusación que figura en obras picarescas españolas como *El Coloquio de los perros* y *El Buscón*[4]. Por haber escogido disminuir este aspecto de la obra original, Figueroa ha resistido a la tentación de moldear su traducción según el gusto del público, ya que el género picaresco gozaba de su gran auge en las primeras décadas del siglo XVII. En este sentido resultan interesantes sus declaraciones sobre la comedia en el capítulo XCI, *De los comediantes*, en donde vilipendia a los autores dramáticos por recurrir al pretexto de «serles forzoso medir las trazas de las Comedias, con el gusto moderno del auditorio [...] Así por agradarle (alimentándole con veneno) componen farsas» (*Plaza universal*: 655). Por eso, en su acto de resistencia observamos un sacrificio de lo literario-comercial para cumplir con sus autoimpuestas obligaciones morales.

3. El impresor de la *Plaza universal* y de otras obras de Figueroa fue Luis Sánchez, quien publicó también *Guzmán de Alfarache* y *Lazarillo de Tormes*. Así que no podemos atribuir estas enmiendas del lado «picaresco» del texto a presiones editoriales.
4. En este caso, Figueroa se hace la vista gorda también a la realidad contemporánea. López García (1998: 142-3) ha demostrado que tal corrupción estaba muy difundida en España y en Madrid en particular.

Por omitir por completo muchos aspectos de las capas más bajas de su sociedad, Suárez de Figueroa falta manifiestamente a la promesa que había hecho en el *Discurso universal en alabanza de las ciencias, y artes liberales, y mecánicas en común*, un pasaje preliminar en que traduce casi a la letra la justificación de Garzoni en cuanto a la inclusión de «professioni vili» en su *Piazza universale*: «Y aunque algunas sean en sí viles, vienen con su menoscabo a ilustrar las más nobles, como las nubes hacen aparecer más hermosos los rayos solares» (*Plaza universal*: 48). Por lo general, podemos decir que en la traducción de Figueroa los oficios «más nobles» existen muchas veces sin las «nubes» de tal contrapunto humilde. En efecto, la diferencia entre esta declaración programática, traducida del texto italiano, y la realidad posterior de la obra española es sintomática del cambio radical de enfoque ideológico y moral que vemos en la versión de Suárez de Figueroa, cambio que convierte la obra de summa en miscelánea y de enciclopedia principesca en un manual popular.

Bibliografía

Aranda, J. de (1595): *Lugares comunes de conceptos, dichos, y sentencias, en diversas materias*, Sevilla: Juan de León.

Bennassar, B. (1981): «Valladolid en el reinado de Felipe II», en su libro: *Valladolid, corazón del mundo hispánico- siglo XVI,* Valladolid: Ateneo de Valladolid, pp. 71-136.

Campos, J. de (1587): *Sylva de varias questiones naturales y morales*, Valencia: Compañía de los libreros.

Cherchi, P. (1980): *Enciclopedismo e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pisa: Pacini.

Crawford, J. P. W. (1907): *The Life and Works of Cristóbal Suárez de Figueroa*, Philadelphia: University of Pennsylvania.

Darst, D. (1985): *Imitatio (polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid: Orígenes.

Fernández Álvarez, M. (1962): «La Madrid de 1586», en *Madrid en el siglo XVI*, ed. Rafael de Balbín, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Madrileños, I, pp. 357-74.

Garin, E. (1958): *L'umanesimo italiano*, Bari: Laterza.

Garzoni, T. (1996): *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, ed. Giovanni Battista Bronzini, Firenze: Olschki, 2 vols.

Gracián, B. (1980): *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid: Cátedra.

López García, J. M. (1998): *El impacto de la Corte en Castilla*, Madrid: Siglo Veintiuno.

Suárez de Figueroa, C. (1988): *El Pasajero*, ed. María Isabel López Bascuñana, Barcelona: PPU.

Suárez de Figueroa, C. (2004): *Plaza universal de todas ciencias y artes* [en línea]. Disponible en Web: http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_PlazaUniversal.pdf. Última consulta: 05-05-2008.

Torquemada, A. de (1982): *El Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni Allegra, Madrid: Castalia.

Aspectos histórico-jurídicos en las obras de Miguel de Cervantes

Susan Byrne
Yale University

Se ha estudiado la situación histórico-social de los numerosos pleitos y pleitistas en la España de Cervantes[1], y varios han hablado de factores jurídicos en las obras del autor, desde el tema central de justicia en *Don Quijote* a las repercusiones legales de situaciones amorosas[2] o actos criminales[3], al lenguaje forense o el de la germanía en varios escritos[4]. A mí me interesan las conexiones entre las mismas leyes y las obras cervantinas, específicamente cómo el autor las incluye y comenta en sus escritos.

Un jurista del siglo XX habla de la lectura de los clásicos como manera para entender «el derecho vivo» de una época: «Los textos legales nos dicen lo que debía ser; los textos literarios lo que realmente era» (Ossorio Morales 1949: 19). En la España de los siglos XVI- XVII, el «debía ser» del texto legal no era fácil de discernir ni de seguir. En 1619 un jurista contemporáneo de Cervantes, Sancho de Moncada, le avisa a Felipe III que «muchos se quexan que no puedan assentar el pie sin incurrir en alguna denunciación contra alguna de las Leyes de España» y enumera una lista de problemas, empezando por la gran cantidad de tomos y leyes: «no hay en el Reyno persona que las sepa todas, ¿cómo las ha de saber el Labrador, y el ignorante para guardarlas, y no incurrir en pena? ¿Quién tiene dineros para comprar tantos, y tan grandes tomos de ellas, ni tiempo para leerlas?» Añade que hay muchos abusos porque nunca se abroga ninguna ley, que muchas hablan con palabras confusas y «equivocas,» y que tampoco se guardan, lo que invita «desprecio» de los legisladores y de la «República».

1. Vid. Kagan (1981).
2. Vid. Echevarría (2005).
3. Vid. Basave Fernández del Valle (1959); Castro Dassen (1953).
4. Vid. por ej.: Martínez Olmedilla (1905); Vega Carney (1994); Childers (2005).

La perspectiva se confirma en una lista compilada trescientos años después, en 1935: entre los tomos de leyes de la Península publicados durante los siglos XVI y XVII se encuentran dos ediciones de 1600 del *Fuero Juzgo* de los visigodos, seis ediciones diferentes del *Fuero Real*, ocho de las *Siete Partidas*, nueve de las *Leyes del Estilo*, quince de las *Ordenanzas Reales de Castilla*, veintiocho de las *Leyes de Toro*, y varias ediciones de *Pragmáticas*. Todos los tomos, no obstante sus diferencias y contradicciones, eran vigentes en varios lugares, dependiendo del juez, jurista, corte, caso, etc.. Kagan (1981: 31-37) nos asegura que la confusión se basaba en la organización, o falta de, en las cortes, pero también había competición entre los varios tomos, con juristas optando por uno u otro e insistiendo en que los otros ya no se usaban. El compilador de la lista de tomos publicados, Gil Ayuso (1935: IX), describe específicamente las pragmáticas que

> regulaban el ordinario vivir de las gentes. No sólo las acciones y obligaciones de las personas, sino también el uso de las cosas... El aparato con que se daban a conocer al público, la poca eficacia de muchas de ellas y sobre todo su excesivo número y prolijidad, hicieron que los escritores satíricos las tomasen a chacota. Los cronistas, más serios, las dejan apuntadas en sus anales, y fácil es relacionar la pragmática de los romeros con el viaje de Ricote, que en un capítulo del *Quijote* se descubre al que fue su convecino, Sancho.

Gil Ayuso no explica más la relación aludida, pero es verdad que el viaje tiene paralelos con la pragmática y Ricote también comenta la situación confusa de las leyes, cuando dice del «bando y pregón» desterrando a los moros de España: «porque bien vi, y vieron todos nuestros ancianos, que aquellos pregones no eran sólo amenazas, como algunos decían, sino verdaderas leyes, que se habían de poner en ejecución a su determinado tiempo» (II. 54, p. 817)[5]. Al entender la duda de Ricote frente a la intención de un «pregón y bando,» también captamos la actitud general frente a las muchas y contradictorias leyes de la época[6], y Cervantes frecuentemente las comentaba en sus escritos[7]. Como Sancho de Moncada, don Quijote se queja de las ordenanzas y pragmáticas no guardadas al aconsejarle a Sancho sobre el gobierno de su ínsula, y los reyes de España publicaban repetidamente pragmáticas mandando que se guardaran otras pragmáticas.

Supongo que todos aquí conocen la novela de *Rinconete y Cortadillo*: dos muchachos «de hasta edad de catorce a quince años» pero que «no pasaban de diez y siete»[8] vestidos de harapos descritos minuciosamente se encuentran frente a una venta, se hablan con un lenguaje inesperadamente cortesano, se hacen amigos y van a Sevilla, donde llegan a conocer el mundo de los ladrones de la ciudad y a su figura central, Monipodio. Por su tema, por el lenguaje, por los tipos y actos comentados, no se pueden negar las conexiones de la novela con el mundo legal, y varios lo han comentado por ese aspecto, desde varias perspectivas.

5. Cito de la edición de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner.
6. Una nota a la edición del *Quijote* del *CVC* señala de las pragmáticas que prohibían ciertos adornos que «la inobservancia hubo de ser total» (I.21, nota 234.86).
7. Vid. Byrne (2007).
8. En cuanto a la edad de los muchachos –catorce o quince años– varios fueros de la Península señalan los catorce o quince años, respectivamente, para considerarle a la persona «de edad» y responsable por sus actos (vid. Byrne 2002). Una tesis de 2005 comenta la conexión entre la edad de los muchachos y las leyes sobre robos y hurtos, y la pena de tiempo en galeras para los que tenían más de diecisiete años: vid. Stewart (2005).

Hoy, quisiera hablar de cómo Cervantes pinta la cofradía de la casa de Monipodio obviamente ilícita a la vez oficialmente conforme con las leyes, aprovechándose de dos escapatorias legales en las prohibiciones contra cofradías y monipodios.

En primer lugar, el nombre Monipodio. Para el personaje central de la cofradía de ladrones, Cervantes se apropia de una corrupción de monipolio que se registra por primera vez en una ley de 1390[9]. Como dice Sancho de Moncada, nunca se abroga ninguna ley en la España de Cervantes, pues las colecciones vigentes a finales del siglo XVI la contienen, entre una serie de leyes que se dirigen al problema de personas que se juntan para protegerse entre sí, «so color de bien» a veces tomando «advocación y apellido de algún Santo o Santa,» con «estatutos honestos para mostrar en público» pero que muchas veces, creen los monarcas, no tienen «buena intención»[10]. Al parecer una descripción de la casa de Monipodio y su grupo de ladrones, con sus «estatutos... buenas ordenanzas» (217) y «aranceles» (227)[11], en realidad estas leyes tienen otro enfoque. La primera, de 1390, se dirige específicamente a los «Infantes, Duques, Condes, Maestros, Priores, Marqueses, Ricos-hombres, Caballeros y Escuderos» aunque añade también «y personas singulares de cualquier estado o condición que sean» (*R* XII.12.1). Les prohibe a todos hacer «ayuntamiento ni ligas con juramento... en que se obliguen de guardarse los unos a los otros contra otros cualesquier» termina por deshacer cualquier grupo ya formado, y añade el vocablo «monipodios» a la lista de tipos prohibidos, luego pide a «los perlados... arzobispos y obispos, y otras personas eclesiásticas» que no hagan ni consienten en tales ligas.

En la última mitad del siglo XV, Enrique IV manda que «los obispos y abades, u otras cualesquiera personas eclesiásticas no sean osados de aquí adelante de escandalizar las ciudades, y villas y lugares de los nuestros reinos, ni se muestren de bando ni parcialidad, ni hagan ligas ni monipodios, ni para lo tal den consejo, favor ni ayuda» (*R* XII.12.3). Estas leyes se dirigían a nobles o eclesiásticos que se hacían pactos entre sí protegiéndose frente a la consolidación del país que, poco a poco, iba cambiando sus derechos, y la historia del Derecho español cuenta de estos grupos rechazando las nuevas compilaciones de leyes e insistiendo en versiones anteriores que mejor protegían sus usos y costumbres[12]. La ley de Enrique IV, de 1473, es la última en la serie de leyes que prohiben tales grupos que contiene el vocablo «monipodio», pero estas leyes de los siglos XIV y XV ofrecen una escapatoria para ciertos monipodios y ligas, y Cervantes obviamente la conocía.

Poco después de conocer a Cortado, Rincón dice: «pienso que habemos de ser, déste hasta el último día de nuestra vida, verdaderos amigos» (194) y Cortado bendice la relación: «y pues nuestra amistad... ha de ser perpetua, comencémosla con santas y loa-

9. Según *Autoridades*, es el primer uso del vocablo, y se debe leer como una corrupción de monipolio.
10. Las citas son de la *Novísima Recopilación* (en adelante, *R*) incluida en el volúmen 10 de *Los códigos españoles concordados y anotados*. 12 vols. Madrid: Rivadeneyra, 1847-1851. Las frases citadas son de una ley de 1390 de don Juan I y otra de Enrique IV de 1462, afirmadas ambas en 1534 por Carlos V: en R, Libro 12, título 12, ley 1 y Libro 12, título 12, ley 12, respectivamente. En adelante, citas de leyes contenidas en la *Recopilación* siguen la forma de: *R*, XII.11.1 indicando Libro, título y ley de la *Recopilación*.
11. Sigo en mis citas la edición de Harry Sieber, citando por página del primer tomo de las novelas, en que se encuentra la de *Rinconete y Cortadillo*.
12. Vid. Martínez Marina (1808).

bles ceremonias» (198). Los dos muchachos se abrazan, se ponen a jugar a la veintiuna con los naípes tramposos, y le quitan su dinero al arriero.

Más tarde, leemos que el «alguacil de los vagabundos... es amigo» (217) de la casa de Monipodio. Al describir la reconciliación de una pendencia entre los dos bravos Chiquiznaque y Maniferro y el rufián Repolido, Cervantes pone la palabra «amigo» en boca de sus personajes once veces dentro de nueve renglones del texto, primero con lo que dice Repolido: «Nunca los amigos han de dar enojo a los amigos ni hacer burla de los amigos, y más cuando se enojan los amigos»; luego al responder Maniferro: «No hay aquí amigo... que quiera enojar ni hacer burla de otro amigo; y pues todos somos amigos, dense las manos los amigos»; y finalmente, al codificar la reconcilicación el padre de la casa, Monipodio: «Todos voacedes han hablado como buenos amigos, y como tales amigos se den las manos de amigos» (230). Una vez más, al hablar con el caballero que piensa no pagar su cuenta de las catorce cucharadas dadas al criado en vez del señor, dice Monipodio: «no se meta en puntillos con sus servidores y amigos» (234).

Cervantes no deja lugar a duda de que todos de esta casa se consideran amigos, desde los nuevos Rinconete y Cortadillo, a los bravos Chiquiznaque y Maniferro, al rufián Repolido, y hasta a los clientes. Así, se aprovecha de la escapatoria en las leyes que prohiben «ligas y monipodios». En 1392, Enrique III afirma la ley de 1390, pero luego asegura que «pero por esto no entendemos defender [se debe leer estar en contra de] las buenas amistades, porque todos sean amigos, y vivan en paz» (*R* XII.12.2). Es decir, si se trata de amistades y amigos, un monipodio es lícito. Además el gusto patente del autor en describir la casa y a sus habitantes, podemos leer también un comentario en la poca eficacia de una ley que no prohibe lo obviamente criminal que se pinta, y otro gusto en aprovecharse de la escapatoria.

Las próximas leyes en la serie contra grupos son cuatro pragmáticas de los reyes católicos que mandan que nadie se junte con los jueces eclesiásticos para quitarles a «las nuestras Justicias» «los presos que se llevan a las cárceles» (*R* XII.12.6) ayudando a los delinquentes por declararse pariente o amigo de ellos, una prohibición que nos hace pensar, claro, en don Quijote y los galeotes, aunque éstos no se los llevan a las cárceles sino a las galeras, y don Quijote no se junta con ningún juez eclesiástico para quitárselos a la justicia real... dos pormenores que se deben tener en cuenta al juzgar al caballero andante o que, al menos, se pudieran incluir entre los argumentos de su abogado en el momento necesario.

En el siglo XVI, Carlos V y Felipe II promulgan cuatro leyes contra grupos descritos como: convocaciones de parientes, amigos y aliados por parte de clérigos y esclesiásticos; cofradías de oficiales; y personas que se concierten entre sí para «defraudar nuestras Rentas... haciendo liga y monipolio de no vender ni contratar aquellas cosas que son de su trato» (*R* XII.12.10). Es sólo la última de estas leyes, que data de 1566, que usa la palabra «monipolio,» y se nota que trata del comercio. No hay ninguna que se enfoque ni tenga como blanco grupos de ladrones, aunque por la inclusión de frases como «cualesquier personas» tampoco los excluye[13].

13. Según Sabor de Cortazar y Lerner en su edición del *Quijote* (II.60, páginas 854-55, notas 5 y 10), hay también otras pragmáticas de Felipe II y Felipe III, que prohiben específicamente grupos de bandoleros catalanes.

Una lista comprensiva de los grupos prohibidos por estas leyes incluye: ligas, ayuntamientos, pleitos homenajes, juramentos, contratos, firmezas, monipodios, confederaciones, bandos, parcialidades, allegados por apellidos o linajes, o en hueste, cofradías, promesas, capitulaciones, cabildos y monipolios.

Las varias maneras de referirse entre sí los de la casa de Monipodio incluyen: órden, cofradía, compañía, congregación, hermandad, confraternidad, y comunidad y, al final de la novela, Rinconete añade la frase «la infame academia» (240). Además *monipodio* que Cervantes usa como nombre del líder en vez del grupo y que de todos modos se excusa con la escapatoria de *amistades* y *amigos*, la única otra palabra de la lista de tipos prohibidos es *cofradía* y, como veremos, Cervantes la emplea con plena consciencia de otra escapatoria legal, específicamente la que se encuentra en las dos leyes que prohiben las *cofradías*.

En 1534, Carlos V afirma unas leyes del siglo XV que prohiben cofradías pero eximen las hechas «solamente para causas pías y espirituales» (R XII.12.12) y, como sabemos, para la casa de Monipodio, Cervantes describe una cofradía tan pía y espiritual que sea parodia cabal de la ley. Los cofrades-ladrones invocan a varios santos y a la virgen, Monipodio es «padre, maestro y amparo», y la órden «es tan santa y buena... rezamos nuestro rosario... muchos no hurtamos el día del viernes, ni tenemos conversación con mujer que se llame María el día del sábado» (208). Monipodio habla de las «misas por las ánimas» y la «limosna» (212). La vieja cumple sus «devociones» y pone sus «candelicas a Nuestra Señora de las Aguas y al Santo Crucifijo de Santo Agustín» (219) y, como dije arriba, Rinconete y Cortadillo bendicen su amistad con «santas y loables ceremonias» así combinando las dos escapatorias. La ley manda que las cofradías ya hechas sean deshechas «cada y quando por la justicia ordinaria de la tal ciudad, villa o lugar les fuere mandado, o fueren sobre ello requeridos por qualquier vecino dende» (*R* 12.12.12). Como nos dice Monipodio, el alguacil de los vagamundos «es amigo y nunca viene por nuestro daño» (217) pues no parece probable que venga para mandar que se deshaga esta cofradía tan «pía y espiritual».

En otros detalles de la novela, Cervantes también se hace guiño de ojo a su lector en cuanto a otras pragmáticas, por ejemplo, una que prohibe a los hombres «traer en los cuellos, ni en puños, guarnición alguna»[14]. El cuello «de los que llaman valones» (192) llevado por Rincón será uno prohibido, dado que las valonas son «adornos» al cuello[15]. He consultado la pragmática en su versión de 1594, que es una tirada de siete páginas, y en la cual el rey manda que se guarde otra pragmática igual de 1586. La de 1594 se vendía

14. La primera página lee: *Premática en que se manda guardar lo proveído por un capítulo de las Cortes, del año de ochenta y seis: en que se prohibió que los hombres no puedan traer en los cuellos, ni en puños, guarnición alguna, ni almidón, ni gomas, ni filetes: sino sola la lechuguilla de olanda, o lienzo, con una, o dos vaynillas, y se declara que sean de un dozavo de vara de medir, y que las vaynillas y filetes no sean de color sino blancas: y se acrecientan las penas contra los que excedieren*, Madrid, Pedro Madrigal, 1594. Véndese en casa de la biuda de Blas de Robles, y Francisco de Robles su hijo, librero del Rey nuestro señor. Licencia y Tassa de Pedro Zapata del Marmol.

15. «valona que era un «adorno que se ponía al cuello» (Sieber I, 192, n. 14). Rodríguez Marín ha hablado de otros detalles, por ejemplo, las armas prohibidas que llevan los personajes, etc.

en la casa de la viuda de Blas de Robles y su hijo Francisco, la misma en que se venderá en 1605 la Primera parte del *Quijote* y, en 1613, las *Novelas ejemplares*. La tasa de la Primera parte del *Quijote* lleva la firma de Juan Gallo de Andrade, igual como el *Pregón* de la pragmática. En el *Pregón*, es notable la descripción de cómo se dejaba saber al público el contenido de la pragmática: «En la villa de Madrid... delante de Palacio y casa Real de su Magestad, y en la puerta de Guadalajara de la dicha villa, donde es el trato y comercio de los mercaderes y oficiales... Por pregoneros públicos con trompetas y atabales, se publicó y pregonó, a altas e inteligibles boces»[16].

Voy a cerrar con el primer parlamento entre Rincón y Cortado. Escuchamos a los dos pobres, desharrapados pícaros[17] dirigiéndose uno al otro con la insólita formalidad de frases como «vuesa merced, señor gentilhombre», etc., y se ha mencionado una posible conexión con la pragmática de los «tratamientos y cortesías» (Bañón Hernández: 2001). Publicada por primera vez en 1586, se pregonaba repetidamente en 1593, 1598, 1600, 1604, 1611, y 1623 (Gil Ayuso número 472. 1). La pragmática regulaba «los tratamientos de palabra y por escrito» y en cuanto a la idea de ser una burla general de tal tipo de ley, sí se puede entender el comentario de Cervantes en la novela, pero las frases empleadas por los dos muchachos, «vuesa merced, senor gentilhombre» y «señor hidalgo,» no se encuentran entre las formas restringidas por la pragmática, aunque sí podemos leer en ella una clave precisa al parlamento entre Sancho Panza y su mujer Teresa en la segunda parte del *Quijote*. Animado con la idea de salir otra vez con don Quijote, Sancho le dice a su mujer que cuando tenga su ínsula, piensa casarla a Marí Sancha tan altamente «que no la alcancen sino con llamarla señoría» (II.5)[18] Algunas ediciones modernas escriben «señora» en vez de señoría en la primera mención del vocablo en el capítulo, al parecer siguiendo la edición de Madrid de 1637[19], pero en la pragmática de los tratamientos y cortesías, leemos que el apelativo «señoría» sólo se puede usar para los arzobispos, obispos, grandes, embajadores, marqueses, condes, comendadores mayores y claveros de las Órdenes de Santiago, Calatrava y Alcántara, el gobernador del arzobispado de Toledo, los presidentes de consejos y chancillerías reales, los priores y bailíos de la Orden de San Juan, los priores de Uclés y San Marcos de León «durante el tiempo de sus oficios,» los príncipes, duques, marqueses y condes extranjeros, los visorreyes y generales de ejércitos, galeras y armadas,» y a «los del Tusón, Maesses de Campo, Generales o Gobernadores de ejércitos, y a los Vizcondes, y a las Ciudades cabezas de Reyno, y a las otras, y villas que tienen voto en Cortes, y a los Cabildos y Iglesias metropolitanas, donde hubiere costumbre de llamársela» (R VI.12.1). Así tenemos una idea del alcance del sueño de Sancho y, contrariamente a lo que temía Sancho de Moncada, al menos un labrador que sí, conoce y entiende las leyes confusas de España. No es el único momento en que Sancho se muestra muy conocedor

16. Vid. *Premática*.
17. Conforme los describe la ventera (198), si no la crítica literaria.
18. Aquí, cito de la edición del CVC.«http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte2/cap05».
19. Según Rico, la edición de Madrid de 1637 lee «señora» en vez de señoría, y también la de Schevill y Bonilla. «http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte2/cap05».

de las leyes, tanto en sus vocablos específicos como en sus juicios como gobernador y sus avisos a don Quijote en varios momentos.

Los detalles legales –o esparcidos como chistes sueltos o sirviendo de base estructural– nos dicen mucho del ambiente vital de Cervantes y de su proceso de crear. Entre los géneros literarios comentados y modificados por él se debe incluir el jurídico, glosado en ficciones verosímiles, en parte al menos, por sus verdades literalmente legales.

Bibliografía

Bañón Hernández, A. M. (2001): «Apuntes para el estudio del tratamiento apelativo en el Siglo de Oro español, *Revista electrónica de estudios filológicos* 1 (marzo 2001) «http://www.um.es/tonosdigital/znum1/principal/m2.htm».

Basave Fernández del Valle, A. (1959): *Filosofía del Quijote (Un estudio de antropología axiológica)*, México: Espasa-Calpe Mexicana.

Byrne, Susan (2002): «El porqué de la niña de nuef años: la edad de razón y la razón del poeta del PMC», *La corónica* 31.1 (*Fall* 2002), pp. 5-17.

Byrne, S. (2007): «Cervantes» *Don Quijote* as Legal Commentary», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.2 (*Fall* 2007), pp. 81-104.

Castro Dassen, H. (1953): *El derecho en Don Quijote*, Buenos Aires: Araijú.

Cervantes Saavedra, M. de (2005): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, eds. Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires: Eudeba.

Cervantes Saavedra, M. de (1995): *Novelas ejemplares*, 2 tomos, ed. Harry Sieber, Madrid: Cátedra.

Childers, W. (2005): «Legal Discourse in *Don Quijote*», *Mester* 34 (2005) pp. 1-16.

Los códigos españoles concordados y anotados (1847-1851) 12 vols. Madrid, Rivadeneyra.

Gil Ayuso, F. (1935): *Textos y disposiciones legales de los reinos de Castilla impresos en los siglos XVI y XVII*, Madrid: S. Aguirre (Biblioteca Nacional).

González Echevarría, R. (2005): *Love and the Law in Cervantes*, New Haven: Yale Univ. Press.

Kagan, R. L. (1981): *Lawsuits and Litigants in Castille 1500-1700*, Chapel Hill: Univ. de North Carolina Press.

Martínez Marina, Fco. (1808): *Ensayo histórico-crítico sobre la antigua legislación y principales cuerpos legales de los reynos de León y Castilla, especialmente sobre el código de D. Alfonso el Sabio, conocido con el nombre de las Siete partidas*, Madrid, Ibarra.

Martínez Olmedilla, A. (1905): «Referencias legales y jurídicas del *Quijote*», *La España Moderna* 197 (mayo 1905) pp. 18-31.

Moncada, S. de (1746): *Censura de las causas a que se carga el daño general de España. Discurso séptimo en Restauración política de España, y deseos públicos, que escrivió en ocho discursos el Doctor Sancho de Moncada, Catedrático de Sagrada Escritura en la Universidad de Toledo, 1619*, ed. Francisco Manuel de Mena, Madrid: Juan de Zúñiga.

Ossorio Morales, J. (1949): *Derecho y literatura*, Granada: U. de Granada.

Premática en que se manda guardar lo proveído por un capítulo de las Cortes, del año de ochenta y seis: en que se prohibió que los hombres no puedan traer en los cuellos, ni en puños, guarnición alguna, ni almidón, ni gomas, ni filetes: sino sola la lechuguilla de olanda, o lienzo, con una, o dos vaynillas, y se declara que sean de un dozavo de vara de medir, y que las vaynillas y filetes no sean de color sino blancas: y se acrecientan las penas contra los que excedieren, Madrid: Pedro Madrigal, 1594.

Rodríguez Marín, Fco., ed. (1920): Rinconete y Cortadillo, novela de Miguel de Cervantes Saavedra, Madrid, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

Stewart, A. (2005): *On Crime, Punishment and the Law in Miguel de Cervantes's La gitanilla, Rinconete y Cortadillo and La fuerza de la sangre*, MA Thesis, San Diego State Univ., primavera.

Vega Carney, C. (1994): «Righting Wrongs: Don Quixote and the Rhetoric of Justice,» Eds. Edward H. Friedman y James A. Parr, *Indiana Journal of Hispanic Literatures 5, Magical Parts: Approaches to Don Quijote* (1994), pp. 37-55.

La ética privada del rey David: *Los cabellos de Absalón*

Ysla Campbell
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Escrito alrededor de 1634, el texto tiene como fuentes el *Libro II de Samuel* (13-19) y *De Antiquitate Judaica* (VII, 8-10) de Flavio Josefo, donde se aborda el tema de la casa de David. A pesar de la condena de Jehová que pesa sobre su progenie, por motivos bien conocidos, en la tragedia Calderón perfila el destino de los personajes a partir de su propia responsabilidad. La particularización de la problemática del rey, enmarcada en su núcleo familiar, explica una serie de acciones en las que transgrede su función social de gobernante en la aplicación de la ley, y, en consecuencia, el orden divino. Evangelina Rodríguez Cuadros resume en las palabras incuestionables que motivan este análisis: "Lo que se produce, en cierto modo, es una concatenación entre un conflicto de ética privada y otro de ética o cuestión pública" (1989: 74).

De acuerdo con los planteamientos escolásticos de Santo Tomás, la ley divina es una norma de Dios para gobernar a los hombres. Por lo cual, señala: "Todo legislador debe establecer aquellas cosas sin las cuales no es posible observar la ley. Y como la ley se propone a la razón, el hombre no seguiría la ley si todas las demás cosas humanas no estuviesen sometidas a la razón. Luego es propio de la ley divina someter a la razón todo lo humano" (2004: c. CXXI, 549)[1]. Con un marcado trasfondo estoico, Santo Tomás circunscribe el bien de los actos humanos a la norma de la razón (2004: c. CXXXIX, 581). Séneca se pregunta: "¿Qué es lo específico del hombre? La razón. Cuando ella es recta y cabal sacia la felicidad del hombre". "Esta razón perfecta se llama virtud y coincide con la honestidad" (1994: L. IX, E. 76, 10, 449)[2].

1. Todas las citas se toman del L. III.
2. En otra epístola concluye: "Así pues, hay que regularlo todo conforme a la razón" (1999: L. XIV, E. 99, 18, p. 239).

Dentro del contexto teológico contrarreformista, permeado de influencia neoestoica, ante la melancolía del primogénito, David enarbola el uso la razón como fuerza fundamental de control sobre el libre albedrío: el príncipe heredero debería resistir, mediante la constancia, la osadía y el brío, "los ceños de la fortuna/ y del hado los oprobios" (vv. 157-158); especifica a Amón:

> aliéntate; imperio tiene
> el hombre sobre sí propio
> y los esfuerzos humanos,
> llamado uno, vienen todos.
> No te rindas a tí [*sic*] mismo,
> no te avasalles medroso
> a tu misma condición…
> (vv. 175-181)

Punto central de la filosofía neoestoica, de antecedentes erasmistas, el dominio racional del individuo es el argumento del padre a su hijo para que se libere de las pasiones. En la tragedia esta concepción es de gran trascendencia, pues Tamar apela a ella cuando, después de haber relatado al monarca su deshonra incestuosa, recuerda, en un afán comparativo, la disposición de Abraham para sacrificar a su hijo inocente, en tanto que Amón es culpable. De tal suerte, la consanguinidad no es excusa para exonerar a quien ha transgredido la ley. En la misma línea argumentativa del soberano, le dice: "Véncete, Rey a ti mismo:/ la justicia a la pasión/ se anteponga" (vv. 1238-1240). Como finalidad del autodominio, Tamar alude al cumplimiento de la función social del gobernante y concluye, con un llamado a la familia, al pueblo y a los cuatro elementos: "justicia os pido a todos de un traidor/ de su ley y su hermana violador" (vv. 1258-1259).

Si bien, como señala Santo Tomás, la ley divina principalmente trata de orientar al hombre a Dios, "la intención de cualquier legislador es hacer buenos a todos aquellos que reciben la ley", cuyos preceptos "deben referirse a los actos de las virtudes. Luego la ley divina ordena los mejores actos" (2004: c. CXV, 3, 539). Ungido por Samuel, en nombre de Jehová[3], la función primordial del rey David es el cumplimiento de la ley divina, entendida como una norma de Dios para gobernar a los hombres, quienes auxiliados por la ley natural conforman el derecho positivo. Al respecto especifica el aquiniano: "Los hombres establecidos como jueces sobre otros, en esta tierra, son ejecutores de la providencia divina" (2004: c. CXLVI, 2, 592). De ahí que la misión esencial del representante de Dios en la tierra sea el ejercicio de la justicia, otorgando a cada uno lo que es suyo, manteniendo a cada quien en su lugar, pues ello conduce a mantener la armonía y la paz[4].

Dada la transgresión de la ley por Amón, David debía ejercer su función de legislador en beneficio de la concordia colectiva, pero consciente de su posición, se debate entre acatar las normas que le impone su investidura y su individualidad paterna: "Rey

3. David, hijo menor de Isaí recibe instrucciones de Jehová: "Levántate y úngelo, porque éste es […] y desde aquel día en adelante el Espíritu de Jehová vino sobre David" (*I Samuel*, 16: 12-13).
4. Santo Tomás, cita a Isaías: "La paz es fruto de la justicia" (32:17).

me llama la justicia,/ padre me llama el amor,/ uno obliga y otro impele:/ ¿cuál vencerá de los dos?" (vv. 1266-1269). Una vez ante Amón, el monarca vuelve a vacilar:

> (No ha de poder la justicia
> aquí más que la afición.
> Soy padre. También soy rey.
> Es mi hijo. Fue agresor.
> Piedad sus ojos me piden,
> la infanta satisfacción.
> Prenderéle en escarmiento
> deste insulto. Pero no. […]
> ¿Qué dirá de mí Israel
> con tan necia remisión?
> Viva la justicia, y muera
> el príncipe violador.)
> (vv. 1322-1337)

Como reconoce en el parlamento, las acciones del gobernante repercuten en el reino, por eso el castigo que determina en su papel de juez es la muerte de quien infringió la ley. No obstante, entre la exigencia de la observancia legislativa y la inclinación amorosa paternal surge un cuestionamiento sobre el valor moral que se deriva de su decisión. En esta situación personal, David apela a premisas de cuño neotestamentario: la contrición y el perdón. Considera convenientemente:

> Adulterio y homicidio
> siento [*sic*] tal, me perdonó
> el justo Juez, porque dije
> un pequé de corazón.
> Venció en El [*sic*] a la justicia
> la piedad; su imagen soy:
> el castigo es mano izquierda,
> mano derecha el perdón;
> pues sea izquierdo el defecto.
> (vv. 1346-1354)

La pregunta que salta *ipso facto* es ¿por qué David se supone perdonado? Si bien Calderón no menciona la sanción divina, lo que intensifica el suspenso, no podemos eludir que en la historia bíblica es condenado y no tiene probabilidad de salvación, como era imposible otorgarle en la tragedia. El rey parece olvidar que sobre su casa pesa un castigo que está cumpliéndose a pesar de su acto de contrición, la inutilidad de sus súplicas a la deidad para evitar la muerte del primer hijo concebido con Betsabé, no piensa que el incesto cometido por Amón es parte de esa sanción y que, en una cadena de causalidad, se convertirá en un motivo más de la tragedia familiar. Además, deduce de su propia justificación que, al absolver a Amón, emula la justicia de Jehová, por lo cual dispone su red de acciones en una vertiente de imitación que carece de fundamento. Recordemos que, de acuerdo con la concepción de Santo Tomás, basada en el estoicismo, el derecho positivo, siguiendo la *lex naturalis*, trataba de regirse por los cánones de la *lex aeterna*,

misma que, en la urgente necesidad de perdonar al hijo violador, el rey tergiversa. De tal forma, el ámbito individual suplanta la justicia social, por lo que ésta deja de ser tal.

Por otra parte, el maquiavélico Absalón, quien desde el inicio de la obra manifiesta desinterés por el estado de Amón y urde con el resentido Aquitofel un plan para suplantar a su padre, toma como agravio la reacción arbitraria de éste:

> Mas no importa; que yo elijo
> la justa satisfacción;
> que a mi padre la pasión
> de amor ciega: pues no ve,
> con su muerte cumpliré
> su justicia y [mi] ambición.
> (vv. 1374-1379)

Posteriormente, con la metáfora de la vida como sueño, el personaje resuelve: "hablar a mi padre quiero/ y del sueño despertalle/ con que ha podido hechizalle/ Amor, siempre lisonjero" (vv. 1386-1389). Con independencia de su interés por el poder, para Absalón es evidente la posición contradictoria del monarca entre su función social y su ética privada, y no le falta razón. El amor paterno es considerado una pasión que ciega al rey en el cumplimiento de la justicia, un inhibidor de la razón que impide el funcionamiento de la legalidad y desencadena el desacato de la misma, ya que priva el interés individual de David sobre la ecuanimidad. De ahí que Absalón se erija como juez y ejecutor de la ley mediante el asesinato del transgresor, acción que lo convierte en infractor de la misma.

A este nuevo quebrantamiento de la legalidad el rey impone el destierro, no sin que le falten motivos personales, como la pena causada por la pérdida del primogénito y, de paso, las quejas del reino. Sin embargo, Teuca, aconsejada por Joab, solicita el indulto de Absalón y el monarca determina, influido por su propia sentencia al falso relato de la pitonisa, que su homicida hijo retorne: "que no es justo pronunciar/ yo una cosa por bien hecha/ y hacer otra" (vv. 2136-2138). En un empleo cómodo de la racionalidad y la justicia, vuelve a recurrir al perdón. El soberano es incapaz de analizar que el caso planteado por la adivina corresponde al ámbito privado, en tanto que cualquiera de sus acciones repercute en la sociedad.

Las palabras que David dirige a su hijo en su regreso del destierro, remiten al lector/espectador a la imagen de un rey que prodiga absoluciones incluso cuando pudieran suscitarse actos que, en su tabla de valores, considera más graves que el homicidio; confiesa a Absalón con el objetivo de darle "satisfacciones" por la tardanza del indulto:

> […]. La primera,
> de que es muy cierto que yo
> lo deseé con todas veras
> más que tú. ¡Ay, cuántas veces
> maldije mi resistencia!
> Forzosa fue, Absalón mío,
> no porque en mí no cupiera
> valor para perdonarte
> mayores inobediencias,

sino porque temo más
las por hacer que las hechas,
según las cosas que todos
de tu condición me cuentan.
(vv. 2237-2249)

A estos versos se añade la lacrimosa solicitud del amor y la amistad, la disposición a postrarse y el tiempo otorgado para reflexionar sobre la obediencia. Empero, salta a la vista otra pasión del soberano: el miedo a su hijo. Al respecto, sustenta Séneca: "No puede ser honesto lo que no es libre, porque el temor supone esclavitud" (1994: L. VII, E. 66, 16, 372). Calderón presenta un rey enajenado por sus pasiones, el amor y el miedo, mediante la inestabilidad interna que supone el sueño vaticinador del objetivo homicida de Absalón y el reino dividido en combate.

El dramaturgo maneja admirablemente el tema de la legalidad, pues la torcida manipulación de la ley es causa de dos movimientos de Absalón: matar a su hermano y atraer gente a su causa. En el primer caso, el perdón al violador suscita que tome la justicia en sus manos, como hemos visto. Sin embargo, por segunda vez, el dramaturgo presenta el ejercicio individualizado y pasional de la justicia por parte de David como recurso de Absalón para reunir seguidores.

Asimismo, el mandatario niega la solicitud del experimentado y leal militar Ensay, de ser miembro del consejo de guerra, porque teme a Aquitofel, y decide otorgar el puesto a su enemigo. En un aparte explica el motivo de su resolución: "(por el temor que en mí engendra [v. 2177])". De nuevo observamos el miedo como fuerza motriz, en este caso, en la asignación de un cargo real de suma importancia: la dirección del ejército. El monarca no sólo desconoce cómo guiar su núcleo familiar, sino que el grupo de sus colaboradores es elegido de acuerdo con las pasiones y no con la capacidad y la justicia.

Es evidente que los actos del soberano, en cuanto a la aplicación de la ley desde una perspectiva privada, conforman una imagen en el cuerpo social. Fundado en esto Aquitofel aconseja a Absalón deshonrar a David poseyendo a sus mujeres. Para el traidor, tal atropello era el mejor medio de comunicar al pueblo que existía una ruptura total con el reinado de su progenitor. Esta parte del castigo se plantea como un recurso infalible de disolución del lazo familiar, lo que tiende un puente entre el Viejo Testamento y la tragedia al conectarse con uno de los factores esenciales de integración: el honor. El argumento maquiavélico de Aquitofel sobre una razón de Estado que pocas veces coincide con la religión, no sólo ubica la obra en el contexto histórico calderoniano, sino que muestra al rey David como infractor del derecho positivo y la ley eterna, movido no por la perversidad, sino por la flaqueza. Si bien Ensay considera el rigor de Absalón como factor que conduce a la destrucción del reino, ¿es el perdón otorgado a costa de la violación constante de la ley lo que asegura y solidifica a la monarquía?, es decir, ¿ubicar la piedad sobre la ley garantiza el orden social?

Por una parte, David ha enarbolado el empleo del razonamiento para vencerse a sí mismo, por otra, en el monte y escondido, cuando Semey se queja de las circunstancias, dice: "Tienes razón; pero maldice al hado,/ no a mí, pues que la culpa yo no he sido/ sino el hado" (vv. 2992-2994). Conocedores del castigo de Jehová, vemos cómo el rey

David olvida la responsabilidad de sus actos contra Betsabé y Urías y que fue advertido por el profeta Natán. El indignado Semey es quien se encarga de recordar la culpabilidad al monarca y lo apedrea. Aunque Ensay intenta castigar la ofensa, el soberano la estima justa, y, como podemos deducir, perdona a Semey, pues lo considera "Ministro de Dios" que despliega la justicia en su nombre. Con el reconocimiento de la propia culpa, el monarca renuncia a su función y deja el ejercicio de la ley en manos de los vasallos y la divinidad.

Dada su visible incapacidad, David espera que Dios ejerza la piedad con Absalón, no sin solicitar a Joab que cuide de éste: "Mírame tú por él, porque sospecho/ que moriré si hay alguien que le ofenda" (vv. 3072-3073). El amor paternal rebasa los límites de la justicia al convertirse en pasión y como tal, en obnubilación de la recta racionalidad. Por tanto Joab es quien victima al hijo en nombre de una razón de Estado justa, proclamada por el tacitismo en contra del pensamiento maquiavélico expuesto por Aquitofel:

> Menos una vida importa,
> aun de un príncipe heredero,
> que la común inquietud
> de lo restante del reino.
> La justa razón de Estado
> no se reduce a preceptos
> de amor: yo le he de matar.
> (vv. 3240-3146)

El carácter moral del acto se justifica al tener por móvil la justicia social independientemente de los sentimientos sobreprotectores paternos. Sin consideración de su historia personal, del derecho positivo y la ley eterna, la previsión, como proclamaba el tacitismo, el rey, en su acumulación de indultos, también perdona a Joab y queda "más que vencedor, vencido" (v. 3528).

Desde la perspectiva de Santo Tomás sobre el buen funcionamiento del Estado, "El bien común es mejor que el bien particular de uno solo. Luego ha de sacrificarse el bien de uno solo para conservar el bien común. Y la vida de algunos criminales perniciosos impide el bien común, que es la concordia de la sociedad humana. Luego ha de apartarse a tales hombres de la sociedad humana mediante la pena de muerte" (2004: c. CXLVI, 4, 592), que sólo es injusta cuando procede de la ira, "no la que se ejecuta por cumplir con la justicia" (2004: 593).

Ahora bien, las posibles discrepancias críticas que pueden surgir respecto a la moralidad de los actos de David nacen, desde mi perspectiva, por el concepto del amor entendido como la finalidad de la ley divina en el cristianismo, expuesta por el mismo Santo Tomás: "el hombre se une a Dios especialmente por el amor", de lo que se sigue que "la ley debe tender al amor al prójimo" (2004: c. CXVI, 540; c. CXVII, 541). De tal forma, dada la premisa de que la ley divina es un auxilio de la ley natural, de acuerdo con el dominico es natural que los hombres se amen entre sí (2004: c. CXVII, 5, 541). En este sentido, el amor que el rey David profesa por sus hijos debería exonerarlo de la pena y engrandecerlo como personaje.

No obstante, como he intentado analizar, la primacía de la piedad sobre la ley a través de la recurrencia al perdón del crimen, la violación, la traición, la deshonra, manifiesta que la ética personal jamás dará como resultado un buen monarca, ya que conduce a la pérdida de la armonía colectiva. El bien común, la estabilidad social se derivan de la despersonalización y la aplicación del derecho positivo, natural y eterno. De tal suerte, quien perdona omite algo que debió ser castigado. Como afirma Séneca: "Perdón es la remisión de la pena merecida" (1946: L. II, VII, I, 381).

Bibliografía

Calderón de la Barca, Pedro (1989): *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid: Espasa Calpe, 1989.

Santo Tomás (2004): *Suma contra los gentiles*, tr., intr. Carlos Ignacio González, S. J., México: Porrúa, 5ª. ed.

Séneca, Lucio Aneo (1994, t. I; 1999, t. II): *Epístolas morales a Lucilio*, tr. Ismael Roca Meliá, Madrid: Gredos.

— (1946): *De la Clemencia, Tratados morales,* tr. José M. Gallegos Rocafull, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

La *Crónica* de Jerónimo de Vivar y la conquista de Chile

Sarissa Carneiro Araujo
Universidad de Chile

La *Crónica* de Jerónimo de Vivar, terminada de escribir en 1558, es la crónica más temprana de la conquista de Chile. Es también la que ha llegado más tardíamente al conocimiento de un público amplio: por siglos, no fue más que una referencia de León Pinelo, «Gerónimo de Bivar, Historia de Chile manuscrita», en su *Epítome de la biblioteca oriental y occidental*. Hallada a comienzos del siglo XX, recibe su primera edición en 1966 y actualmente es objeto de un proyecto de investigación que culminará con su edición crítica, a cargo de Raïssa Kordic Riquelme[1].

En su dimensión discursiva, dicha investigación pretende profundizar aspectos relevantes para la caracterización de la *Crónica* en el marco de las crónicas de Indias y de los textos fundacionales de la conquista de Chile (en concreto, las *Cartas* del conquistador Pedro de Valdivia y la *Historia* del capitán Alonso de Góngora Marmolejo)[2].

Uno de estos aspectos refiere a la cuestión biográfica que, podríamos decir, ha sido el asunto más indagado por la crítica en relación con la Crónica. La referencia de León Pinelo en el siglo XVII dio lugar, con anterioridad al hallazgo del manuscrito, a hipótesis y conjeturas relacionadas con la autoría del entonces desconocido texto. Se cuestionó la existencia de Jerónimo de Vivar, dada su condición de personaje totalmente ausente

1. Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, Proyecto FONDECYT 1085189 «La Crónica de Jerónimo de Vivar: edición crítica y relectura». Investigadora responsable: Raissa Kordic Riquelme. Co-investigadores: Manuel Contreras y Sarissa Carneiro.

2. En trabajos anteriores, he abordado la Crónica de Vivar desde el punto de vista discursivo, especialmente en aquellos aspectos no suficientemente explorados por la crítica. Realicé, asimismo, una comparación de la Crónica con la primera historia de Brasil, la *Historia da provincia de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil* de Pero de Magalhães Gândavo. En estos momentos, la investigación profundiza y amplía consideraciones apuntadas en dichos trabajos.

de la documentación conocida de los primeros años de la conquista. A partir de esto, se planteó hacia fines del siglo XIX, la posibilidad de que Vivar fuera un seudónimo del secretario de Valdivia, es decir, de Juan de Cardeña (Luis Montt, Barros Arana). La hipótesis del seudónimo tuvo defensores incluso después de la publicación de la declaración de Jerónimo de Vivar en el proceso de Villagra (documento que publica Toribio Medina en el tomo XXII de los *Documentos inéditos para la Historia de Chile*) así como de la publicación de la crónica misma (Antei 1989). La cuestión asumió de hecho un carácter relevante a la luz del texto: la presencia de imágenes, usos lingüísticos y expresiones del epistolario de Valdivia en la *Crónica de Vivar* obligaba a clarificar la relación del cronista con el primer gobernador de Chile. Se planteó, entonces, que Vivar podría haber sido Secretario de la Capitanía General, función distinta de la que habría cumplido Cardeña (Villalobos, 1988: 14). La relevancia del discurso descriptivo de la *Crónica* hizo que se pensara, asimismo, en la posibilidad de que Vivar hubiera estado entre los geógrafos encargados por Pedro de Valdivia para realizar una completa relación de la tierra de la Nueva Extremadura (Barral Gómez, 1988: 23).

La relación entre el cronista y el conquistador se clarificaba, además, a la luz de los planteamientos de Mario Ferreccio. Ferreccio (1991: 46) defendió la participación de Jerónimo de Vivar (entre otros personajes, como el mismo Góngora Marmolejo) en el *scriptorium* de la conquista de Chile, lo que se confirma en estudio reciente de Raïssa Kordic, quien observa coincidencias entre el *usus scribendi* y el *ductus* de la letra de algunas cartas de Valdivia y del manuscrito de la *Crónica de Vivar* (Kordic, 2007: 393). Por mi parte, he subrayado la traslación no solo de expresiones e imágenes del discurso de Valdivia en la *Crónica* sino sobre todo de sentidos y argumentos, que en las cartas se vinculan a un discurso de tipo jurídico que pretende justificar acciones y decisiones a partir de intenciones y finalidades y que en la *Crónica* se desarrollan en el marco de un discurso demostrativo que elogia la figura de Valdivia como modelo de conquistador, modelo que debieran imitar, según Vivar, los lectores de la *Crónica* que se animen a venir a semejantes conquistas (Carneiro 2008).

En relación con la cuestión biográfica, he señalado, asimismo, la necesidad de abordar el asunto teniendo en consideración la «polivocalidad» del sujeto colonial (Adorno, 1996: 667), lo que en el caso de Vivar permite, a la luz del texto mismo, proponer como funciones simultáneas o al menos no excluyentes las que se han considerado para el cronista: cosmógrafo-geógrafo, secretario de la capitanía general de Chile y escriba de algunas cartas de Valdivia, Jerónimo de Vivar habría participado activamente en el *scriptorium* de conquista aportando antecedentes relacionados con sus distintas funciones. Tras la muerte de Pedro de Valdivia, Jerónimo de Vivar rearticuló, probablemente, escritos diversos, anotaciones de viajes y expediciones realizadas, información general para una descripción de los Reinos de Chile, cartas y documentos del *scriptorium*, intercalándolos con una narración de los hechos de españoles desde la primera entrada de Valdivia, todo ello con un importante contenido biográfico que sigue la trayectoria vital del primer gobernador de Chile como modelo y ejemplo para futuros conquistadores y colonizadores. En 1558, dio forma final a un texto que apunta, en la combinación de géneros y tipos discursivos, a la polivocalidad del enunciante. El soldado, cosmógrafo, secretario y escribano, se hace entonces cronista de la conquista de Chile y biógrafo de su primer gobernador.

Pero la cercanía de Jerónimo de Vivar con el conquistador Valdivia se observa no solo en los antecedentes mencionados sino muy especialmente en el signo ideológico que imprime a su *Crónica*. Tanto en la narración de acciones (es decir, en el contenido propiamente cronístico) como en el discurso biográfico (del tipo vita), imbricados en el texto, el discurso de Valdivia gravita como referencia en la atribución de énfasis, interpretaciones y sentidos. En cuanto biografía de Valdivia, la *Crónica* recoge de las *Cartas* la imagen del conquistador que reúne en su persona numerosas atribuciones y funciones que, por un lado, garantizan el éxito de la empresa en la Nueva Extremadura y que, por otro, apunta a los méritos del leal vasallo del monarca, querido por sus hombres. Recordemos la autodefinición que hace Valdivia en su carta II:

> Gobernador, en su real nombre, para gobernar sus vasallos, y a ella con abtoridad, y capitán para los animar en la guerra y ser el primero a los peligros, porque así convenía, padre para los favorecer con lo que pude y dolerme de sus trabajos, ayudándoselos a pasar, como de hijos, y amigo en conversar con ellos, jumétrico en trazar y poblar, alarife en hacer acequias y repartir aguas, labrador y gañán en las sementeras, mayoral y rabadán en hacer criar ganados, y, en fin, poblador, criador, sustentador, conquistador y descubridor (Valdivia, 1992: 41).

En la *Crónica*, esta imagen se reitera y amplía. A los atributos mencionados se añaden los que apuntan a los ideales de vida y prototipos característicos de la crónica biográfica y la biografía española del siglo XV. En la narración biográfica de la *Crónica*, Valdivia presenta virtudes arquetípicas del caballero: de antepasados hidalgos que sobresalieron en la actividad militar, Valdivia actúa guiado por las virtudes cardinales, la prudencia, la justicia, la fortaleza; es el caballero cristiano que tiene firme fe en Dios, horror a la avaricia, lealtad al rey y a sus representantes en Indias; notable orador, tiene además ansias de gloria y fama bien ganadas[3]. A estos atributos se añaden los que sobre todo desde Cortés empiezan a configurar el modelo de conquistador de Indias: Valdivia es también el militar guerrero y estratega que hace un uso calculado de la violencia, que busca alianzas y negociaciones que cuando fracasan dan lugar a ataques y castigos, conjugando así severidad y clemencia[4].

Esta imagen del conquistador hace de la *Crónica* un discurso de tipo demostrativo, que tiene como oficio fundamental el elogio a partir del afecto del «amor admirativo», como dispone la preceptiva retórica (Cicerón). El discurso de *vita* de la *Crónica*, presenta, de hecho, a Valdivia como modelo heroico, ejemplo que deben seguir los futuros conquistadores y soldados de la guerra de Arauco. Dice Vivar en su dedicatoria al príncipe Carlos, hijo de Felipe II:

> Serenísimo Señor, he hecho y recopilado esta relación de lo que yo por mis ojos vi y por mis pies anduve y con la voluntad seguí, para que los que leyeren u oyeren esta relación se animen a semejantes descubrimientos, entradas y conquistas

3. Para la descripción del arquetipo al que hacemos alusión, véase Romero (1945: 72-73).
4. Aludo al modelo que describe y caracteriza Beatriz Pastor a partir de la figura de Hernán Cortés, véase Pastor (1988: 140).

> y poblaciones, y en ellas empleen sus ánimos y esfuerzos en servicio de sus príncipes y señores, como este don Pedro de Valdivia lo hizo (Vivar, 1988: 40).

Así, la *Crónica* instala en el pasado el modelo heroico para el futuro de la conquista española en Chile. En 1558, es decir, ya en tiempos de García Hurtado de Mendoza, Vivar propone a Valdivia como modelo heroico, y describe, asimismo, los primeros años de la conquista de Chile como una edad de oro que se opone implícitamente al perturbado período que sigue a la muerte del conquistador. Retomando una imagen de Valdivia en la Carta II[5], Vivar caracteriza los primeros años de la conquista como «tiempo dorado». Esos años, que van de la entrada de Valdivia hasta la llegada de Monroy con un refuerzo de hombres, son años de trabajos y penurias[6], pero son también un tiempo recordado con nostalgia, un tiempo sano, sin malicia ni avaricia: «cuatro años había que los españoles estaban en la tierra […] que no se vestían después que rompieron la ropa que trajeron, sino de pieles de raposas y de nutrias y de lobos marinos», «y había cinco meses que no se decía misa por falta de vino» (Vivar, 1988: 168), «en todo este tiempo […] no hubo hombre que se desnudase para dormir ni durmiese desnudo, ni desarmado de las armas que cada uno tenía, si no era el que estaba herido o enfermo», «ni aun la acostumbrada guerra no les daba tanto trabajo ni la sintieran, si no viniera tan acompañada de tanta hambre y necesidad de provisión, porque acontecía a muchos españoles ir a cavar de dos a dos días y sacar para comer unas cebolletas […] carne, si por ventura no se cazaba, no la había» (Vivar, 1988: 171). Para concluir luego, «Era un tiempo bueno y un tiempo sano sin malicia y libre de avaricia. Todos hermanos, todos compañeros, todos contentos con lo que les sucedía y con lo que hacía. Llamábale yo a este tiempo, tiempo dorado» (Vivar, 1988: 169).

Así, si en el discurso biográfico de la *Crónica* Vivar recupera el modelo del caballero cristiano, en la narración de acciones actualiza para los primeros años de la conquista de Chile una figura utópica de extenso desarrollo en la tradición occidental. El «tiempo dorado» de Vivar enfatiza un aspecto particular de la tradición clásica: la ausencia de conflictos (malicia, avaricia) atribuida a la satisfacción con lo que se tiene y se es (Ainsa, 1998: 86-89). La imagen se sostiene, asimismo, en un orden natural asegurado por la división del mundo y la incomunicación de sus partes (otro elemento de la tradición): en el limitado espacio de la fortaleza en la que se transforma Santiago luego de su destrucción, los hombres de Valdivia fueron, según Vivar, fraternos, solidarios y autosuficientes.

Estos conquistadores de los primeros años, «solos y peregrinos cristianos», en palabras de Vivar, protagonizaron, además, la reanudación de la misión evangelizadora en tierras chilenas: Vivar presenta como cierta la evangelización prehispánica de los naturales de la Nueva Extremadura. Del relato que recoge de los caciques del valle central de

5. Me refiero a la *comparatio* con la Edad de Oro que en la Carta II se asemeja, como advierte Cedomil Goic, a los rasgos de la *Utopía* de Tomás Moro (Goic, 2006: 110): dice Valdivia (1992: 31), «como vi las orejas al lobo, parecióme, para perseverar en la tierra y perpetuarla a vuestra Majestad, habíamos de comer del trabajo de nuestras manos como en la primera edad. Procuré de darme a sembrar y hice de la gente que tenía dos partes, y todos cavábamos, arábamos y sembrábamos en su tiempo, siempre armados y los caballos ensillados».
6. Para este asunto, véase Invernizzi (1990).

Chile deduce que en tiempos pasados habría venido a estas tierras un apóstol que habría entregado a sus naturales los fundamentos de la fe cristiana:

> Que ya sabían y tenían noticia por dicho de sus antepasados, que 'por esta tierra anduvo antiguamente un hombre de vuestra estatura y con la barba crecida como algunos de vosotros' y que lo que este hombre hacía era curar y sanar los enfermos, lavándolos con agua, que hacía llover y criar los maíces y sementeras, y que cuando caminaba por las sierras nevadas, encendía lumbre con sólo el soplo, y hablaba generalmente en sus lenguas y lenguajes a todos, y les daba a entender cómo en lo alto de los cielos estaba el criador de todas las cosas, y que hacía vivir a todas las criaturas, y que tenía allá arriba mucha cantidad de buenos hombres y buenas mujeres. Y de estas cosas les decía. E que pasado cierto tiempo se salió de esta tierra y se fue hacia el Perú. Y pasado cierta cantidad de tiempo y años vinieron los ingas (Vivar, 1988: 104)

La llegada de los incas significa la perversión de la doctrina entregada por este apóstol, la cual de todos modos no se había impreso suficientemente en los «empedernidos corazones» de los naturales de Chile. La conquista de Chile se plantea, entonces, como reconquista, «reconquista prolongada» (si usamos la expresión de Ainsa), e instala una continuidad entre el «santo varón» y los españoles que emprenden la conquista. El mismo Valdivia retoma la evangelización truncada del apóstol que, como Almagro en su momento, renunció a Chile optando por Perú.

Así, los modelos y marcos interpretativos que inciden en el discurso biográfico y cronístico de Vivar, afectan también la consideración de los habitantes originarios de Chile: si el sujeto conquistador presenta las virtudes del arquetipo del caballero medieval y los rasgos del capitán conquistador de Indias, el indígena de Chile se moldea a partir de las imágenes del infiel, el bárbaro, el amigo del demonio y el guerrero bestial cuya valerosidad se contrapone a la de españoles, seguidores de romanos en el Nuevo Mundo de Indias.

Ahora bien, junto al relieve de estas categorías propias de la cultura caballeresca militar (Adorno, 1988), en la *Crónica* sobresale el afán por dar cuenta, en el marco de un extenso discurso descriptivo, de diferencias y particularidades de costumbres, prácticas y rituales autóctonos, así como de la naturaleza de Chile, especialmente de su flora y geografía. Entre los discursos fundacionales de la conquista de Chile, la *Crónica* es el texto que mayores antecedentes aporta en relación con los asuntos que en la época corresponden a la historia moral y natural de Indias. Este discurso descriptivo tiene el interés adicional de apuntar a las interacciones entre españoles e indígenas, sobre todo yanaconas e indios amigos. En la narración de la entrada de Valdivia y sus hombres a Chile, se intercala un discurso de relación que describe y nombra la realidad a partir de esa interacción. Españoles y yanaconas se admiran, se extrañan, padecen y nombran, por ejemplo, al río Anchallulla o «Gran mentiroso» o al Suncaemayo, «Río Burlador»:

> Cuando llegamos a este río, habiendo pasado tanta cantidad de tierra y falta de agua, y vimos aquel río correr, con el deseo que teníamos de ver correr agua, fuimos toda la gente a recibir algún refresco. Y como los caballos allegaron deseosos de beber, pusieron los hocicos en el agua, y viendo que en el gusto era salada,

> salieron fuera. Y todas aquellas gotas de agua que en los pelos de las barbas se les pegaban, en aquel momento, antes que se les cayesen en tierra, se le cuajaba y hacía sal. Ver a un caballo después en cada pelo de barba una gota de sal bien pegada, parecían perlas que estaban colgadas del hocico
>
> Y viendo los españoles que el agua que les traían para beber se les cuajaba en el jarro de la mano a la boca, recebían pena por la falta que habían traído y que las jornadas pasadas y en las que esperaban caminar. Las piezas de servicio recibieron desmayo y desconsuelo en ver lo mesmo, y de enojados de aquel río y de aquella agua lo llamaron Suncaemayo, que quiere decir río burlador (69).

Un yanacona ladino es también quien narra a Vivar la muerte de Valdivia en manos de araucanos. La *Crónica* de Vivar alude permanentemente a la presencia de lenguas y yanaconas ladinos que proporcionan información y posibilitan la comunicación entre españoles y pueblos indígenas, referencias que se suman a la importancia que confiere Vivar a la distinción y mención de diversas lenguas nativas, a la inclusión de variados vocablos indígenas (descritos, explicados o traducidos) y breves discursos orales.

En el caso de la caracterización de los araucanos, la *Crónica* presenta, incluso, una suerte de discurso de la resistencia mapuche, discurso que si bien está mediado aquí por el cronista, anuncia y prefigura el imaginario que en torno a los araucanos se instalará sobre todo a partir de Ercilla.

Ya en la *Crónica* el araucano es el guerrero decidido a morir en obediencia a un único señor, su propia arma: «ha acontecido estar un español con un indio peleando y decirle que se diese, y responderle el indio 'Inchi lai' que quiere decir 'No quiero sino morir' y no temen a la muerte» (Vivar, 1988: 265), «llegáronse los españoles a la orilla y le preguntaron qué cuyo era. Y el indio se salió del agua y se vistió y tomó una lanza, y blandeándola les dijo 'Mamo inche y tata' que quiere decir tanto como 'éste es mi amo y mi señor» (Vivar, 1988: 321). A estos ejemplos se suman importantes relatos como el de la prueba del tronco o el de la reacción de la esposa de Teopolicán que, al verlo preso por españoles, arrojó cuesta abajo a su hijo de un año: «¿Cómo? ¿Tú eres Teopolicán, el valiente que decían que no te había de parar cristiano que le habías de matar, que ansí te dejaste prender de los españoles? ¿Y parécete cual vas atado e que tenga yo un hijo de un hombre cobarde como tú?» (Vivar, 1988: 342). De lo cual piensa el cronista: «cierto me parece grande ánimo y esfuerzo de mujer, e que la podíamos comparar aquella buena mujer cartaginesa que se metió con dos hijos en el fuego, porque el marido se había entregado a los romanos» (Vivar, 1988: 342).

Bibliografía

Adorno, R. (1988): «El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14/28, pp. 55-68.

— (1996): «Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos», en *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 664-677.

Ainsa, F. (1998): *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México: Fondo de Cultura Económica.

Antei, G. (1989): *La invención del reino de Chile: Gerónimo de Vivar y los primeros cronistas chilenos*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
Barral Gómez, A. (1988): «Introducción», en C*rónica de los reinos de Chile*, de Jerónimo de Vivar, Madrid, *Historia* 16, pp. 7-36.
Barros Aranda, D. (1884): *Historia General de Chile*, Tomo II, Santiago: Editorial Jóver Santiago.
Carneiro, S. (2008): «Palabras peregrinas: escritura, traducción y diferencia en Jerónimo de Vivar y Pero de Magalhães Gândavo», Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile.
Cicerón (1997): *La invención retórica*, Madrid: Gredos.
Ferreccio Podestá, M. (1991): «El epistolario cronístico valdiviano y el *scriptorium* de conquista», en *Cartas de Don Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento y conquista de la Nueva Extremadura*, ed. Rojas Mix, notas y transcripción de Mario Ferreccio, Barcelona: Lumen, pp. 33-53.
Goic, C. (2006): *Letras del Reino de Chile*, Madrid: Iberoamericana.
Góngora Marmolejo, A. de (1990): *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que lo han gobernado (1536-1575)*, Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
Invernizzi, L. (1990): «Los trabajos de la guerra y «los trabajos del hambre»: dos ejes del discurso narrativo de la Conquista de Chile (Valdivia, Vivar, Góngora Marmolejo)». *Revista Chilena de Literatura*, 36, pp. 7-15.
Kordic Riquelme, R. (2007): «Nueva edición de la Crónica de Vivar», *Boletín de Filología*, 42, pp. 389-395.
León Pinelo, A. de (1629): *Epítome de la biblioteca oriental y occidental*, Madrid: Juan González.
Medina, J. T. (1900): *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile*, Primera Serie, Santiago: Imprenta Elzeviriana.
Montt, L. (1876): «Primeros cronistas de Chile», *Revista Chilena*, VI.
Pastor, B. (1988): *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hanover: Ediciones del Norte.
Romero, J. L. (1945): *Sobre la biografía y la historia*, Buenos Aires: Sudamericana.
Valdivia, P. de (1992): *Cartas de relación de la conquista de Chile*, ed. Mario Ferreccio, Santiago: Universitaria.
Villalobos, S. (1988): «Tras los pasos de un cronista», en *La crónica de Gerónimo de Vivar y la conquista de Chile*, de Mario Orellana, Santiago: Editorial Universitaria, pp. 9-16.
Vivar, J. de (1988): *Crónica de los reinos de Chile*, ed. Ángel Barral Gómez, Madrid: Historia 16.

Visiones y símbolos en *Luz del entendimiento*, de sor Magdalena de la Santísima Trinidad[1]

Cristina Castillo Martínez
Universidad de Jaén

Son muy pocos los datos que poseemos de Sor Magdalena de la Santísima Trinidad, más allá de los aportados por Manuel Serrano y Sanz en su conocida obra *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 a 1833* (1903-1905: *CCLXVIII-CCLXIX*). Allí, entre las páginas 268 y 269, nos habla de una monja bernarda que vivió enclaustrada en el monasterio cisterciense de San Ildefonso (Ocaña, Toledo), durante más de 50 años. Debió de nacer a comienzos del siglo XVII y murió en 1677. Que sepamos, fue autora de dos obras: *Símbolos de la fe para letrados*, cuya existencia sólo conocemos por referencias de la propia Sor Magdalena[2], y *Luz del entendimiento*, una obra mística, escrita a instancias de sus confesores para adoctrinar a las monjas del convento, aunque del texto se desprende una predicación que está por encima de los muros de San Ildefonso.

Se conserva en un manuscrito único, fechado, según el primer folio, en 1654, aunque en el interior del texto se habla de 1645 y 1646 como fechas de redacción[3]. A partir de esa primera edición, fray Lucas de San José realizó una copia en 1730, con el objetivo

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes, proyecto concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación con referencia FFI2009-11483.

2. «Parece ser que […] era de carácter más autobiográfico y la autora contaba en esa obra su infancia, vocación, juventud y las primeras revelaciones y llamadas a una vida y experiencias de carácter místico; fue escrita por mandato de su confesor de entonces» (García de Enterría, 2000: p. 406).

3. Hoy pertenece a la biblioteca particular de María Cruz García de Enterría, a quien he de agradecer su gran generosidad al cedérmelo para estudiarlo y continuar, así, la línea de investigación que ella misma inició hace unos años (1993 y 2000).

de apoyar la campaña en pro de la beatificación de la M. Magdalena. Este ejemplar se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid.

El libro se organiza en quince cuadernos, cada uno de los cuales se divide, a su vez, en un número muy variado de apartados, denominados la mayoría de ellos «semejanzas» o «similitudes». Así van de los más cortos, con tan sólo tres similitudes, como los cuadernos 3, 4, 7, 10 ó 12, a los más extensos, que son el 11 con 17 apartados (muy breves algunos, también es cierto), o el 5 y el 13 con 11.

En estos cuadernos y, aunque sin un claro hilo conductor previo, Sor Magdalena habla de los sacramentos (en especial, de la confesión y la comunión), también del pecado, de la cruz, del Amor de Dios, de la Virgen y de los santos (de los que hace un breve catálogo, empezando por San Lorenzo y terminando por San Benito «mi Padre san Benito», como dice ella), aunque algunos de los temas más interesantes son los que tienen que ver con el demonio y sus ardides (de los que habla en el cuaderno III), con el purgatorio, el infierno y el cielo (al que dedica las páginas del cuaderno IV) y con los religiosos y religiosas, especialmente los de la orden del carmelo, que tan bien parece conocer (como demuestra en el cuaderno VIII).

En estos últimos apartados me centraré, dejando al margen otros temas, de no menor interés, por haber sido tratados minuciosamente por María Cruz García de Enterría (2000: pp. 405-418), como el referido a la interesantísima profecía que aparece al final del cuaderno 15 en la que habla de la llegada de «una manada de feroces bestias negras» (f. 227), que interpreta como la aparición de un brote de peste.

La monja de Ocaña –como tantas religiosas autobiógrafas de la época (Herpoel, 1999: 83; Barbeito 2007: 68)–, escribe esta obra por indicación de su confesor y, por supuesto, por inspiración divina. De ahí que continuamente aluda a «Su Majestad», tal y como se denomina a Dios en los textos místicos y ascéticos. Lo reseñable, además, es que Sor Magdalena emplea un patrón único a la hora de escribir su obra, con unas fórmulas fácilmente identificables. Por eso la mayor parte de los capítulos siguen un mismo esquema organizativo tripartito: comienzan con la descripción de la visión, insistiendo en que ella es un mero instrumento en manos de Dios. Utiliza continuamente expresiones como «Mostróme nuestro Señor…», «Vi…», «Diome Nuestro Señor…», «Esto me dio a entender Nuestro Señor...». Seguidamente, viene la exégesis del texto. Aporta el significado de una visión concreta o incluso de varias, puesto que a veces se mezclan unas con otras formando un curioso cuadro barroco. Y finalmente concluye con la extracción de una enseñanza que le lleva a aleccionar y a increpar al lector (a las lectoras) con expresiones del tipo «Y vosotras, almas dichosas…», «¡Oh criaturas cristianas…».

Lo interesante de este esquema es la forma de expresión utilizada. Sobra lo accesorio. La autora va al grano, aunque, paradójicamente, las imágenes que crea puedan resultar confusas, pues una visión no consiste en la descripción de una única escena. En ocasiones, se enlazan varias, formadas por un sinfín de objetos y personas, cuya simbología ella misma se encarga de desvelar. Y es tan gráfica en las descripciones de éstas, que da la sensación de que más que leer un texto, estamos viendo un cuadro.

Esto le lleva a hablar de un objeto situado cerca de otro que, a su vez, está dentro del primero y, en su interior o a su lado, hay un tercero, y así sucesivamente. Va concatenando imágenes en una estructura que aporta profundidad. Y es tanta la concreción deíctica que, en ocasiones, resulta complicado situar mentalmente los elementos en un

mismo espacio, pues siguiendo sus indicaciones algunos quedarían superpuestos. Sirva de ejemplo la visión de un escritorio de plata, que Dios le mostró para hablar de las virtudes de la Virgen (ff. 60-63v). Dice ver un cielo situado sobre la tierra, y dentro del cielo, una cruz de nubes. También habla de una esfera en la que arden sin quemarse ramas de olivo. Debajo, un estanque con una luz en el fondo y en él un cordero con el pecho abierto, coronado con una guirnalda en la cabeza, en medio de la cual aparece una iglesia. Y dentro, las tres divinas personas. Cuando ya nos ha trasladado a esta escena, nos dice que una paloma pica de la sangre del cordero, que vuela del pecho a la iglesia y también a la mano de la Trinidad. Después, explica que todo esto es el alma en gracia. Y es que más que una visión parece describir un emblema.

En una obra de estas características no podía faltar la alusión al demonio y la referencia e incluso la descripción del infierno, de acuerdo con una imaginería estereotipada. El demonio adopta diversas figuras en sus visiones, como la que trae a la memoria los descomunales enemigos de los caballeros andantes: «Vi con los ojos de mi interior a el *Demonio* en forma de un grande y formado jayán […]. Venía armado de punta en negro que su armas negras son como lo es su suerte…» (f. 38v). Pero toma también otras formas, casi siempre de animales que si no son feroces, sí están connotados negativamente, como aquella de la que habló san Agustín comparando al demonio con un perro atado, que sólo muerde al que se le acerca, y que en palabras de sor Magdalena se describe así: «El demonio es un perro atado que sólo puede ladrar, y si ella [el alma] no se llega a él con la voluntad, él no podrá herirla, que sólo le da Dios permisión para que ladre proponiendo la tentación, y esta se la da para que el alma tenga ocasión de pelea y con ella gane la victoria» (f. 32 v). O la que expresa en los siguentes términos: «También tiene el demonio condición de mona, procurando remedar las obras de Dios, trasfigurándose en ángel de luz y quiriéndose entremeter en la luz siendo la misma tiniebla» (f. 35v), en una comparación que remite a la sentencia atribuida a Tertuliano «Diabolus est Dei simia», utilizada profusamente no sólo durante la Antigüedad tardía, sino también en la Edad Media y en los Siglos de Oro. La representación en el arte es abundante. Su mejor traducción es figurada y sería algo así como «el demonio es un imitador de Dios». El diablo es la mona de Dios porque lo imita para burlarse de él y desprestigiarlo[4].

Julio Caro Baroja (1978: 65) subraya la frecuencia de estas visiones diabólicas y también infernales en biografías y autobiografías de religiosas. Y cita los casos de Sor Ana de San Agustín, de Michaela de Aguirre o de sor Jacinta de Antondo, quienes no sólo contemplaron las penas del averno, sino que incluso fueron zarandeadas por el propio demonio. Sor Magdalena de la Trinidad tan sólo describe lo que ve, como si de una visita a tan siniestro lugar se tratara. Los tradicionales círculos o ciclos en los que se distribuyen los pecadores se han convertido aquí en senos. Siete en total. La elegida por Dios para dar a conocer lo que allí sucede sólo podrá traspasar la puerta del infierno tras haber comul-

4. Y de ello se conservan muchos testimonios como el del *Sermón donde se declara el psalmo 136, «Super Flumina Babylonis»* de fray Pedro López de Cárdenas (Valencia, 1562): «Y por esso digo yo que el demonio es mona de Dios, pues en aquéllas cosas que vee que ay más manera para con que Dios se sirva, aquellas quiere usurpar en menosprecio del Criador y gloria suya», http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Sermon/Sermon.htm. Sobre esta imagen del demonio, aunque centrada en la evangelización del Perú, véase también el artículo de Juan Carlos Estenssoro (2001).

gado. Los tópicos se cumplen. A partir de ahí, va atravesando, en una gradación de menor a mayor importancia, cada una de esas concavidades en las que se encuentran primero las almas de los que no perseveraron frente al pecado mortal. Después, las de los que no fueron bautizados. Y así, sucesivamente. Interesante es el momento en que dice al lector:

> Y advierte que, en el pequeño espacio que estuve aquí, caían algunas almas con forma de personas que acabavan de morir y eran aquí arroxadas por la sentencia de la Divina Justicia, y se me á dado a entender venían en forma humana por aver tenido ser de cristianos, que de verdad el que no lo es paxa es sin ser ni valor (f.53).

También hay lugar para el cielo y para el purgatorio. A este último lo describe como un hondo lago con siete grados de penas. Lo que recuerda la montaña del Purgatorio que sube Dante en compañía de Virgilio, con sus siete gradas, correspondientes a los siete pecados capitales.

Por otro lado, es preciso señalar lo tremendamente concisa que es en la descripción de los detalles: la precisión numérica suele ser una constante. Así, por ejemplo, habla de un castillo con tres puertas (que son las tres virtudes teologales). A él se acercan cinco hombres; todos ellos cargando con una cruz, con grillos en los pies o esposas en las manos, como quien se aleja de los placeres del mundo. Han de atravesar una angosta senda en la que se les ofrecen ocho tipos de tentaciones que han de superar hasta llegar a una fresca alameda.

Esa concreción nos hace reparar en la ubicación de las personas o de los objetos a los que se refiere, con toda la simbología que ello entraña. Hay un eje vertical, que nuestra tradición marca entre el bien y el mal, que parte de arriba a abajo y de derecha a izquierda. Y esto no se le escapa a la monja de Ocaña. Como tampoco descuida el esquema contrapuesto de la *vituperatio* y la *laudatio*. Primero habla de los pecadores y luego de los virtuosos. Consigue, así, un impacto mayor en el lector, subrayando la doctrina, la enseñanza que se desprende. La alusión a una alta torre por la que Dios la hace subir simplemente para divisar desde allí un castillo a su izquierda y una casa humilde a su derecha es buena muestra de lo que venimos hablando (ff. 15-25v). Nuestra atención se desvía a la torre y a la escala, y ésta no es más que una vía que conduce a otra imagen completamente distinta. Tal vez nos esté queriendo representar el cielo con los justos y los pecadores.

Todo esta imaginería desplegada en *Luz del entendimiento* no es ni mucho menos invención exclusiva de la M. Magdalena. Como ya hemos señalado, para su composición echa mano de algunos tópicos muy manidos en la escritura espiritual, de la misma manera que recurre a las fuentes más habituales de la literatura religiosa, sin dejar constancia de ello, salvo contadas excepciones. Por ejemplo, para hablar de la comunión refiere la visión que le fue mostrada de cinco personas con su «casa interior» ataviada de muy distinta manera. La primera de ellas:

> Entró el Divino Huésped y sentóse en su corazón, que éste es su asiento y el que quiere que le demos, y, después de haber comido ella a su Dios y Él a ella, quedando en Él transformada, se recostó en el pecho del Señor, quedándose dormi-

> da, y los ángeles le cantaron la gala con una letra que decía «Mi Amado para mí yo para mi Amado»… (ff. 6r-v).

Esa letra de la que habla no es sino el conocido verso del *Cantar de los cantares* bíblico (2, 16) «Mi amado para mí y yo para él», que Santa Teresa hizo suyo en uno de sus poemas «Yo toda me entregué y di, / y de tal suerte he trocado, / que es mi amado para mí / y yo soy para mi amado». Lo que muestra, a las claras, el deseo de unión con Dios. De hecho, la M. Magdalena habla de las vía iluminativa, purgativa y unitiva en el apartado «Significación del más alto camino de la perfección» (p. 85 y ss).

Sin contar con que, más adelante, alude a la «noche escura» del alma de la que habló San Juan de la Cruz.

> Conviene observar, como venimos apuntando, que las religiosas perfeccionistas someten los tratados doctrinales masculinos a su propia ejercitación, en un proceso afectivo que conecta con místicos en la línea del carmelita San Juan de la Cruz, de los franciscanos Francisco de Osuna y Fr. Juan de los Ángeles, del mercedario P. Falconi…; pero que busca preferentemente la identificación con sus congéneres para seguir el camino de perfección que conduce a la *unión* con el Esposo divino, a la *transformación en Dios*. El producto obtenido es de una espiritualidad que, desde su propia experiencia femenina, se encamina por las tres vías: purgativa, iluminativa y unitiva, superando las distintas etapas en continuo avance de progresiva superación (pasos o grados), que a veces se fundamente en ideogramas de línea ascendente (escala, castillo). Y las vemos subir los escalones o gradas de la escala ideal; así como recorrer el castillo hasta encontrarse con el Amado, en su personal vivencia del *cristocentrismo*. Y como cuanto más avanzan, más anhelan avanzar, se convierten en penetrantes intérpretes del *Cantar de los cantares*; y se sienten objeto de fenómenos metafísicos tales como visiones y revelaciones, éxtasis y arrobos. Pero, todo ello, sin dejar la contemplación y la oración para comunicarse con la divinidad, que, en definitiva, es lo que buscan como única forma de satisfacer su inquietud espiritual. La muestra más evidente de su provechosa asimilación nos la brindan los propios confesores al exigirles que exterioricen su vida interior, cuando a las mujeres apenas se les permitía hablar y aún menos escribir (Barbeito 2007: 66-67).

Pero volviendo a las fuentes empleadas, no hay que pasar por alto la importante huella de la sermonística en este texto. Sor Magdalena de la Trinidad adopta las veces de predicador (Herpoel, 1999: 129), aunque parece ser que sólo dentro de su comunidad, a diferencia del caso de Sor Juana de la Cruz, convertida en párroco, con la anuencia e incluso la admiración de una figura tan importante como el Cardenal Cisneros, quien la nombró predicadora de la parroquia de Cubas en 1510 (Barbeito, 2007: 281-289).

Asimismo, el modo tan sentencioso de terminar cada una de las semejanzas tiene mucho que ver con los sermones, puesto que exhorta a los oyentes a enmendar su conducta, a estar alerta frente a las acechanzas del demonio: «Y vosotras almas dichosas que correspondéis con fidelidad a vuestro Criador…» (f. 14v). «Oh, criaturas cristianas, reparad en el bien que recibís…» (f. 9r). Sin contar con algún «Amén» que se le escapa al final.

Otro aspecto que merece nuestra atención es la descripción que realiza del nacimiento de la Virgen (ff. 80-81), para la que utiliza el símbolo de la tierra fértil, que son

las entrañas de Santa Ana, de las que nace un verde árbol (María), en cuyas ramas está el Sacramento del Altar (ella es custodia de éste). Y también aparece Cristo sentado a la derecha del Padre y en unión con el Espíritu Santo, pues ella es el medio para llegar a la Trinidad. Es el árbol de la vida eterna, pero indudablemente tenemos que relacionarlo también con el árbol de Jessé de la genealogía de Cristo, que fue adaptado al uso mariológico, algo de lo que nos brinda muchos ejemplos el arte (Stratton, 1988: 17)[5].

No es menos interesante la alusión negativa al mundo del teatro y de la fiesta en la «Semejanza de los que siguen la pertinacia del parecer humano y del acierto de los que siguen la doctrina de Cristo y sus ejemplos» (f. 15). Los que se entretienen en ver saraos y comedias son los que «dan solaz a sus corporales sentidos» (f. 20v) y no se acuerdan del alma, ni tienen presente la importancia de la penitencia y de la mortificación. ¿Tendrá esto que ver con lo que cuenta el padre Alonso de Andrade la segunda parte de su *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de Nuestra Señora* (Madrid, 1644)? Allí critica a las monjas que se dan a la vida mundana, que asisten a saraos, comedias, toros, juegos de cañas, carreras de caballos o mantienen amistad y correspondencia con hombres (Caro Baroja, 1978: 189-190).

Sor Magdalena de la Santísima Trinidad quiere adoctrinar a las religiosas de su convento. No son muchos los datos que aporta ni de éste ni de ellas, pero sí está claro que quiso emular la labor reformadora de Santa Teresa. Lo hace hablando primero de «De algunas similitudes en que Dios me mostró el estado de mi religión y la del Carmen descalzo» (ff. 107v-113). Incluso dedica unas palabras a la santa de Ávila. Ya con anterioridad había dejado dispersas en otras semejanzas del libro algunas críticas a la liberalidad o frivolidad de determinados religiosos. Véase «La semejanza de los que siguen la pertinacia del parecer humano…» del cuaderno II, donde Dios le da a entender que en el interior de un castillo hay ocho géneros de personas. Uno de estos géneros es el de quienes se entretienen jugando a los bolos. Son los que viven descontentos con su estado y tratan de olvidarse de ello con las cosas del mundo, que es como bola que rueda. Entre ellos se encuentra:

> El religioso no se ajusta con sus reglas y monásticas ordenaciones, viviendo con el cuerpo en el monasterio y el alma y afecto en las plazas y publicidades mundanas, faltando a lo que me prometió en su profesión y desdorando el hábito religioso que viste, abriendo la puerta a otros con su mal ejemplo para que hagan lo mismo y dando motivo a los seglares para que los murmuren y tengan en poca estimación a los de su religión… La monja entrada en la clausura y desposada conmigo con solemne voto y tan obligada en serme fiel y agradecida a tan grande beneficio como hacerla íntima prenda mía, me corresponde con deslealtades y adulterios, poniendo su voluntad, corazón y cuidado en las cosas temporales, ya vistiendo trajes, tocados y atavíos profanos e indignos de su religión, ya con la desobediencia prelada, ya con la conversación y salir al locutorio con el deudo y superflua correspondencia… (ff. 16v-17r).

5. «…el árbol de Jessé, por medio del cual se representaba la genealogía terrenal de Cristo (Isaías 11:1): «Un brote saldrá del tronco de Jesé, / un vástago surgirá de sus raíces». La vinculación entre ambos es muy temprana, Tertuliano, en el siglo III, los asocia, y, más tarde, ya en el siglo XII, lo hará San Bernardo, al relacionar los términos *virgo* y *virga* es decir, «virgen» y «vástago». Y a partir del siglo XV en arquitectura empieza a vincularse con el inmaculismo, como en el retablo de la capilla de Santa Ana de la Catedral de Burgos (Stratton, 1988; Castillo Martínez, 2007: 89).

Tal vez se inspire en la relajación que se vive en su orden, lo que ha motivado fundamentalmente la escritura de este libro.

Lo curioso es que, a continuación, habla «De una vision que tuve el día de mi padre san Bernardo, este año de 1645» (ff. 113-115), a través de la cual Dios quiso darle algunos avisos dirigidos a su convento. Temor le causa el tener que hablar con su comunidad, pues, como ella misma dice, «es más de temer que un ejército…» (f. 113).

En estos términos, describe la visión:

> Llegó mi padre san Bernardo […] y luego postrado ante la divina Majestad, dijo: «Señor mí Jesucristo, Dios y hombre verdadero, esta criatura que aquí está es mi hija. Yo te la ofrezco y, en ella, a todo su convento, que, por ser a quien tú has escogido para cosas grandes, le deseo particularmente su bien. Enferma está esta comunidad de pies a cabeza: la prelada que lo es está con flaqueza de ánimo, y así no corta de raíz lo que hay de superfluo; los ojos, que son las ancianas, no ven ni celan la religión como era justo; los oídos están sordos, pues no perciben las voces que les das a todas de tus divinas inspiraciones y la continua voz de la regla de mi padre san Benito, que las está avisando de lo que deben hacer; el aliento también le tienen enfermo, no siguiendo la fragancia de los aromáticos ungüentos de tus soberanos ejemplos; el gusto está estragado, gustando más de las cosas transitorias que de las divinas y eternas; las manos están encogidas para obrar las cosas que tocan a la guarda de mi orden y, para cosas contrarias a ellas, muy ligeras; los pies también están impedidos para andar el camino de la perfecta observancia y muy libres para lo contrario. Duélete, Señor, desta comunidad y, pues no hay a tu poder cosa imposible, remédiala y dale entera salud (f. 113v).

Sorprende la reacción de su padre espiritual, que le manda callar lo que ha visto. Y no menos llamativa es su actitud, que podríamos tachar de desobediente, aunque ella la disfraza de un espasmo, casi paroxismo, que experimenta tras la comunión y que le empuja a confesar todo lo que Dios le ha revelado:

> De todo esto di cuenta a mi padre espiritual y él me mandó que callase todo lo que me fuese posible, pero, como tengo mal de corazón y digo en él lo que tengo en mi interior, dándome este penoso mal en ocasión que estaba toda o la más parte de la comunidad presente, que venían acompañando al Santísimo Sacramento por comulgar, yo, aquel día que fue el de San Bartolomé deste año de 1645, en tocando la campana para llegar a las religiosas, comenzó mi corazón a alterarse mucho y daba tales saltos que parecía querérseme salir del cuerpo y, estando yo adorando al Santísimo Sacramento, que estaba en la manos del sacerdote que me venía a comulgar, y, apenas había acabado de tragar la Sagrada Hostia, cuando me dio el mal de corazón y en él digo, sin poder evitarlo, todo lo que aquí he escrito, quedando harto confusa y empachosa con los que me oyeron, que, como soy tan pecadora, me está mejor que digan a mí mis faltas que no que les avise yo a otras de las suyas (f. 114v).

Pero parece que su misión no cala en las religiosas, que se muestran escépticas, cuando no la tachan de ilusa:

> Destos avisos en este convento se han ofrecido diferencias, diciendo unas que deben ser observadas como dados de Dios y otras dicen que no crean ser de Su Majestad o que será ilusión o fantasía de mi cabeza (ff. 114v-115).

No quisiera terminar este trabajo sin aludir a la presencia de composiciones poéticas dispersas en toda la obra. Son un total de 18 poemas, entre romances, endechas, tiradas de coplas o redondillas…, de las que, en la mayoría de los casos, se declara autora. No son tan elaborados como su prosa, aunque se nutre, de la misma manera, de símbolos y temas habituales, como el del «miles christi» del romance que comienza «En el campo de esta vida / mi alma está en cruda guerra / y en la armería oración / se previene y adereza» (f. 41); como la conocida canción que utilizaron tanto Santa Teresa como San Juan que se percibe, como si de un palimpsesto se tratara, en el romance «Ha mucho tiempo que muero, / porque ha otro tanto que vivo, ausente de mi Jesús / metida en un laberinto» (ff. 104rv); o también la imagen del mar como metáfora de las dificultades que encuentra el cristiano en la vida, que tan abundante es: «Una frágil navecilla / que en peligro y mar navega / rompidos vela y timón / y podridas las maderas».

En definitiva, sor Magdalena de la Santísima Trinidad constituye un caso más de escritura conventual, de relativa frecuencia en el siglo XVII, tal y como en más de una ocasión nos han hecho ver Nieves Baranda y Mª Carmen Marín Pina. Es un ejemplo de las muchas monjas visionarias o iluminadas, como Teresa de Jesús, Sor María de Jesús de Ágreda, conocida, sobre todo, por cartearse con Felipe IV, la monja franciscana Juana de la Cruz (1481-1534) o Mariana de San José (1568-1638), entre otras.

He planteado aquí tan sólo algunas cuestiones iniciales para poder conocer mejor el texto. Indudablemente es sólo una parte de un proyecto que está en marcha y que tiene como finalidad la edición del texto, así como el rastreo de fuentes y la identificación pormenorizada de los símbolos utilizados por la monja de Ocaña que, en última instancia, contribuirán a conocer mejor este tipo de escritura femenina conventual.

Bibliografía

Barbeito, M. I. (2007): *Mujeres y literatura del Siglo de oro: espacios profanos y espacios conventuales*, Madrid: Safekat.

Caro Baroja, J. (1978): *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Akal.

Castillo Martínez, C. (2007): «Quinto certamen de las justas poéticas en honor de la Inmaculada Concepción (Baeza, 1618): El arte del jeroglífico»,en *Estudios de Humanismo español: Baeza en los siglos XVI-XVII*, ed. María Águeda Moreno Moreno, Baeza: Ayuntamiento, pp. 79-91.

Estenssoro, J. C. (2001): «El simio de Dios. Los indígenas y la Iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII», *Bulletin de l'Institut Français d'Études andines*, 30 (3), pp. 455-474.

Ferrús Antón, B. (2008): «Mayor gloria de Dios es que lo sea una mujer… Sor María de Jesús de Ágreda y sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (Sobre la escritura conventual en los siglos XVI y XVII), *Revista de Literatura* LXX/139, pp. 31-46.

García de Entrerría, M. C. (1993): «Otra escritora del siglo XVII»,en *Ex Libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, 2 vols., Madrid: UNED, vol. 1, pp. 275-284.

— (2000): «La profecía política de una religiosa del siglo XVII: Sor Magdalena de la Santísima Trinidad»,en *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XVe-XVIIe siècles)*, ed. Augustin Redondo, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, pp. 405-418.

Gómez Solís, F. (1990): *Imágenes eróticas y bélicas de la literatura espiritual española (siglos XVI-XVII)*, Cáceres: Universidad de Extremadura.

Herpoel, S. (1999): *A la zaga de Santa Teresa: Autobiografías por mandato*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

Luna, L. (1996): *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona: Anthropos.

Marín Pina, M. C. y Baranda Leturio, N. (2006): «Bibliografía de escritoras españolas (Edad Media-siglo XVIII). Una base de datos», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid: AISO, pp. 425-435.

Poutrin, I. (1995): *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid: Casa de Velázquez.

Romero y Martínez, M. (1916): «Del tesoro clásico. Magdalena de la Trinidad. Una mística del siglo XVII», *La Pasión (Sevilla)*.

Serrano y Sanz, M. (1903-1905): *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, 2 vols., Madrid, Biblioteca Nacional, con reimpr., en Madrid: Atlas, BAE, CCLXVIII-CCLXXI.

Stratton, S. (1988): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

El nomadismo del pícaro, vagabundo y viajero. *El Buscón* desde punto de vista posmoderno

Luisa Shu-Ying Chang
National Taiwan University

Introducción

Hoy día, los libros de viaje se han hecho muy populares dentro de la creación literaria, sobre todo, en plena corriente de la globalización en que se intensifican las relaciones entre países y se facilitan el contacto y los conocimientos entre uno y otro confín del mundo. Los viajes no sirven sólo de diversión o experiencia personal, sino también de puente de comunicación e intercambio cultural y además son un valioso sub-género literario.

A pesar de que la literatura viajera no es un género nuevo, sí que ha encontrado su renacimiento y "boom" en la época posmoderna. En general, los libros de viaje se escriben siguiendo el modelo de contar aventuras vividas en un país extranjero, con numerosas observaciones sobre el paisaje, la geografía, la flora, la fauna, los habitantes, el modo de vida, la historia y las costumbres sociales del país. Mientras tanto, se considera un paso necesario el cruzar la frontera viajando por un país distinto del de uno mismo para llevar a cabo el denominado "viaje de ida y vuelta". Como consecuencia, es como un bautismo espiritual y experimental para poder reconocerse a uno mismo y el ambiente en donde se sitúa.

El presente artículo intenta remontarse a la novela picaresca española para ver sus posibles relaciones con la literatura viajera contemporánea y su influencia en este género literario. Tomamos *El Buscón* de Quevedo, novela típica picaresca y barroca para indagar los elementos y matices de lo picaresco y comprobar su espíritu viajero. Veremos que lo que hoy día se llama la literatura viajera le debe mucho a la literatura picaresca en su esencia y en su carácter. Asimismo, a través de este estudio, veremos que la literatura

viajera española, al tener esta herencia picaresca del siglo áureo, constituye unas características peculiares y se diferencia del resto de los libros de viaje que están en boga actualmente.

Viaje de cabotaje de *El Buscón*—definición de la frontera

Van den Abbeele (1980: 2) en "Sightseers: The Tourist as Theorist" indica que "No hay cosa más trivial que el viaje mismo…. el significado del viaje es abandonar cualquier tipo de limitaciones… viajar es, cruzar la frontera". Esta explicación revela al menos tres factores del viaje: sus detalles o pequeñeces, viajar con total libertad, al aire libre, y el cruce de la frontera geográfica. Los libros de viaje o la literatura viajera posmoderna suelen enfatizar este último —el cruce de frontera— para destacar la "diferencia" entre el propio país y el visitado. No obstante, al remontarnos a la Edad Media o al Siglo de Oro, ese cruce limítrofe significa el paso de un "pueblo" a otro "pueblo". Por lo tanto, antes de estudiar *El Buscón* de Quevedo, es menester definir este cruce de frontera. A nuestro parecer, "cruzar la frontera" no quiere decir hacerlo estrictamente de un lugar propio a otro exótico o extranjero, sino más bien de un sitio conocido al otro desconocido o "extraño", y puede ser que estén dentro de un mismo país. Tal es como ha explicado muy claro C.J. Cela en su *Páginas de geografía errabunda*, el "viaje de cabotaje" (1989: 11: 375). Lo típico de la novela picaresca es que se enraíza en su ambiente local, es decir, dentro del territorio peninsular. Entonces según la definición de frontera del siglo XVII, podemos decir que el cruce de un pueblo a otro es lo que hoy día se denomina "cruzar la frontera". Sin embargo, esta ruta interna dentro del mismo país no hace que la novela picaresca deje de ser literatura viajera. La definición de la "frontera" tiene que hacerse en un sentido lato, a saber, la frontera podría ser entre pueblos, provincias, comunidades hasta países. Al meterse uno en una tierra desconocida y distinta de la suya ya marca el cruce de la frontera. Así como Don Quijote en su ruta por la Mancha hacia otros pueblos peninsulares; *Lazarillo de Tormes* vagabundeaba por las calles y pueblos encontrándose con nuevos amos y buscando comida para matar el hambre. *El Buscón* de Quevedo, sigue esta línea picaresca y consolida más el espíritu viajero de ida y vuelta y el reconocimiento de identidad, así como abogan los posmodernistas sobre la característica del género viajero (Russell II).[1] A mi juicio, los libros de viaje contemporáneos son la regeneración de la novela picaresca y ésta contiene la esencia y el alma viajeras.

El estilo y la estructura de *El Buscón* de Quevedo corresponden a estas normas contemporáneas. Rastreando por este hilo de la novela picaresca hasta los libros de viaje contemporáneos en España, vemos que Cela es deudor de Quevedo por el lenguaje y la riqueza verbal, así como Quevedo también les debe mucho al *Lazarillo* y a los *Guzmanes* (Lázaro Carreter 316) al iniciar su inventiva de *El Buscón*. Esta línea hereditaria es lo que hacemos notar desde la picaresca española hasta la creación viajera de la edad contemporánea. Para ver con claridad este fenómeno viajero, habría que buscar su origen en la literatura picaresca.

1. Russell (200) examina las teorías posmodernas y la literatura viajera para estudiar el papel del viajero/turista y su punto de vista a lo largo del viaje y la escritura sobre esto.

Ante todo, hay que saber que el género picaresco, sobre todo *El Buscón*, responde plenamente a las tendencias del siglo barroco.[2] Se puede observar, desde su visión desengañada de la vida, el agudo contraste de reflexiones morales y relatos poco edificantes, su realismo descarnado y el ambiente social que nos presenta, en el que se refleja implacablemente la decadencia material y moral de España. *El Buscón*, ha nacido en la época barroca, época en que la tendencia literaria iba hacia lo individual, lo metafórico, lo exagerado o lo pomposo, etc. *El Buscón* de Quevedo, al igual que *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, además de ceder el paso a una acusada tendencia hacia la estilización deformadora de la realidad, son ejemplos bastante distintos de las otras novelas picarescas por su alegre optimismo. Este optimismo constituye un punto relevante en la literatura viajera posmoderna, ya que sean viajeros o turistas, suelen optar por una actitud peregrina positiva para apreciar o adorar todo lo que hay en el recorrido. Por otra parte, el optimismo de *El Buscón* se destaca por su humor burlesco e irónico frente a lo visto y lo vivido, lo que volveremos a encontrar en los esperpentos de Valle-Inclán, en los apuntes carpetovetónicos de Cela… etc. Todo lo cual constituye una herencia de la literatura española a lo largo de siglos.

El Buscón abarca tres partes y en total veintitrés capítulos. La primera parte contiene siete capítulos; la segunda, seis capítulos y la tercera, diez capítulos. La primera parte narra la vida de Pablos en la escuela del Dómine Cabra en Segovia, junto a su supuesto amo Don Diego. La segunda parte trata de las desventuras de Pablos en la Corte, la capital Madrid; la tercera parte habla de la vida errabunda de Pablos entre Madrid y Sevilla, junto a otros pícaros. Aquí finaliza el vagabundaje del buscón y se anuncia su posible viaje a la India como la segunda y futura parte de *El Buscón*. El itinerario de estas aventuras del protagonista se delinea en las provincias de Segovia y Madrid, entre Castilla la Vieja (Segovia) y Castilla la Nueva (Madrid del siglo XVII). Si precisamos los pueblos, vemos que Pablos anda por diversos pueblos y nos describe sus hallazgos en estos lugares: Alcalá de Henares, Rejas (un barrio municipal), Torrejón, Talavera, Majadahonda, Cercedilla, Guadarrama, etc. Total, es la zona central de la España barroco-castellana, donde se halla la capital Madrid, con su céntrica plaza llamada la Puerta del Sol, en donde Pablos narra más aventuras y desventuras.

Cabe notar que en *El Buscón* no se enfatiza la descripción del paisaje ni se detalla el tipismo de los pueblos, a pesar de formar los distintos puntos geográficos el itinerario errante del protagonista. No obstante, se destaca la descripción de las personas, sus costumbres y temperamento. Si examinamos lo que comenta Van den Abbeele (1980) de las trivialidades del viaje, *El Buscón* puede ser el mejor ejemplo de la descripción de las mismas. Sin embargo, Francisco Rico (2000: 130-131) tacha su técnica como "un mosaico de objetos inconexos" o fragmentos dispersos sin un principio unificador", y carece de la estructura propia de la *novela*. Paradójicamente estos fragmentos dispersos sin un principio unificador se convierten en un "defecto genial" y es en lo que se hace hincapié en los libros de viajes.

2. Ha habido diferentes estudios sobre la publicación de *El Buscón*, por ejemplo, Fernando Lázaro Carreter considera que la primera versión fue redactada en 1603-1604, mientras que Francisco Rico indica 1605. Frente a esta opinión generalizada, Américo Castro considera que debe ser una obra de madurez, y sitúa su redacción hacia 1620.

El Buscón concentra sus personajes en la clase baja social y el lugar geográfico en la capital y los pueblos de su alrededor. De modo que se establece un gran contraste entre la capital y la clase humilde para presentar un cuadro de costumbres entre los nobles y los plebeyos. A través de estos pícaros se proyecta el otro extremo de la vida de la España del Siglo de Oro en decadencia. Veamos la descripción de Pablos:

> Lo primero ha de saber que en la corte hay siempre el más necio y el más sabio, más rico y más pobre, y los extremos de todas las cosas; que disimula los malos y esconde los buenos, y que en ella hay unos géneros de gentes como yo, que no se les conoce raíz ni mueble, ni otra cepa de la que descienden los tales (211).

A través de la observación de la baja clase social como es la de Pablos, Quevedo nos invita a ver la hipocresía, la mentira, la pobreza subyacente debajo del esplendor político de la colonización e imperialismo español del siglo XVII. El viaje de Pablos es más bien un viaje diagnosticador de la enfermedad social española y un viaje de análisis psicológico del pueblo español frente al choque de la gloria del imperio exterior "en donde no se pone el sol" y la miseria interna que emerge dentro del país alrededor de los círculos de marginados. "Muchos hay de esos, y muchos de estotros. Es la lisonja llave maestra, que abre a todas voluntades en tales pueblos." (210)

El nomadismo del vagabundo, pícaro y viajero

El pensamiento del "nomadismo" (*nomad thought*) o "nomadología" viene del discurso de Gilles Deleuze y Félix Guattari al tratar del complejo de Anti-Edipo. Los dos filósofos creen que todas las cosas existentes en el mundo forman una "maquinaria". Las máquinas se interconexionan: unas producen y otras consumen. A las máquinas productoras se les denominan máquinas de deseo (o máquina de guerra) que llevan a cabo la producción de deseo. Entre el deseo y la producción/consumo se forma el constante cambio y ruptura del sujeto a lo largo del proceso que se llamaría el "movimiento nómada" (Deleuze & Guattari, 2008: 360; Bogue, 2003: 123). Deleuze y Guattari consideran que la producción del deseo viene de tres elementos fundamentales: la máquina de deseo, el cuerpo sin órgano y el sujeto nómada. Nos interesa más el tercer elemento "el sujeto nómada", es decir, "un sujeto fantástico, no tiene identidad y vagabundea y yerra por el cuerpo sin órgano, paralelamente a la máquina de deseo. El sujeto nómada nace del ambiente donde consume y renace en un ambiente nuevo. Es como un punto que emigra constantemente a lo largo del itinerario o circuito im/previsto" (Deleuze & Guattari, 2008: 156-157; Bogue, 2003: 124-127).

Hasta cierta medida, esta idea se puede aplicar a la vida errabunda del vagabundo Pablos en sus constantes viajes entre Segovia y Madrid, entre su pueblo natal y la capital. A lo largo de los veintitrés capítulos en que se narra la vida del buscón Pablos, el sujeto (Pablos) se encuentra con constantes avatares y cambios sin saber qué le pasará luego. En los diversos hallazgos y desgracias tampoco consigue construir su propia identidad o independencia. Pablos siempre está sometido al cambio y ruptura del ambiente y las circunstancias, de las relaciones interpersonales sin llegar a fijarse en un determinado espacio. Durante el proceso de movimientos, sí que se le incita el deseo de la elevación social y aspiración de transformar su identidad de villano a hidalgo, "Pero ya, señor Licenciado, sin pan y carne,

no se sustenta buena sangre, y por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada." (209) No obstante, sus condiciones y la sociedad le condenan sin la posibilidad de cambiar su destino. Pablos es un sujeto sin subjetividad y llega a ser un objeto centrífugo durante sus movimientos nómadas.

Por otra parte, si vemos *El Buscón* y su contorno nacional, es decir, la sociedad española barroca del siglo XVII, podemos interpretar que *El Buscón* es un movimiento centrífugo dentro del marco de la máquina de deseo del imperialismo español. Quevedo, a través de la deformación burlesca describe la vida de los bellacos, mendigos, güeros, chanflones, chirles, traspillados y caninos para destacar la mala suerte hallada y la miseria colectiva que les toca vivir a los marginados. Ellos están enfrentándose al circuito de la desterritorialización (arrancarse de la raíz de la tierra natal y optar por el "exilio") y re/territorialización (regreso a la tierra y adaptarse otra vez); de/codificación (cambio de su identidad con nuevos nombres, por ejemplo, Pablos cambia su nombre a Felipe Tristán) y recodificación (reconocimiento por su antiguo dueño y amigo, por ejemplo, el licenciado Flechilla descubre y reconoce a Pablos); borrando y renovando una y otra vez su identidad. Los dos mundos —el de los pícaros y el de la burocracia— están expuestos en esta obra quevedesca y las formas de ser y estar se descomponen y recomponen constantemente como si hubiera un doble de otra justicia, otro movimiento y otro espacio-tiempo (Deleuze & Guattari, 2008: 361; Bogue, 2003: 163). Tal vez Quevedo no tuviera ese deseo tan ambicioso al escribir *El Buscón*, sin embargo, hoy día, al releer *El Buscón*, vemos que lo que se ha descrito en *El Buscón* encaja perfectamente la interpretación y estudios de Deleuze y Guattari. La fuerza centrífuga y centralizadora hacia el territorio natal/patriótico en la novela picaresca es virtual y podría servir para constituir el orden futuro del país. Como consecuencia, la novela picaresca se ha convertido en un emblema de la literatura española sirviendo de espejo deformante para ver la dolorosa realidad oculta bajo el pleno esplendor del imperialismo áureo.

Aparte de la dialéctica de Deleuze y Guattarri, también podemos aplicar la teoría de viajes para interpretar *El Buscón*. Uno de los puntos más importantes de la teoría viajera posmoderna es el cambio y la evolución de la mentalidad del viajero después del proceso del viaje. Es decir, entre la ida y la vuelta se producen grandes transformaciones, tanto en el espacio como en la persona misma. La vuelta a "casa" es una actividad dialéctica, es decir, la casa, a la que se regresa jamás será igual a la casa de donde se ha marchado antes (Robertson, 1994: 4-5). Los recuerdos, las imágenes, los objetos, el gusto y la impresión que se acumulan a lo largo del viaje estarán archivados en la casa al regreso. La casa sigue siendo un espacio concreto, pero lo abstracto (lo que ha oído y visto — el objeto) en la mente del viajero ha cambiado la casa (el sujeto). "Las maletas" (mochilas, lo concreto o lo abstracto) que el viajero ha llevado consigo desde su partida hasta el regreso no serán las mismas al volver. Desde este punto de vista, vemos que Pablos, en su regreso a Segovia para pedir la herencia a su tío, el verdugo, ya no es aquel Pablos de antaño. A la vuelta, Pablos ha experimentado unas aventuras y sufrió por ellas. Al cabo de esta experiencia, llega a ser más maduro y astuto. Tal como dijo él:

> Yo que vi la bellaquería del demandador, escandalíceme mucho, y propuse de guardarme de semejantes hombres. Con estas vilezas e infamias que veía yo, ya me crecía por puntos el deseo de verme entre gente principal y caballeros (204).

Este cambio nos recuerda su vivencia en la escuela de Cabra en la primera parte cuando todo el mundo se burló de él y le insultó "… menudeaban tanto los azotes sobre mí, que ya no me quedó —por haberme tirado las frazadas abajo— otro remedio sino el de meterme debajo de la cama" (146). Más tarde, el ya bastante veterano Pablos es casi un perro viejo, con una carta de despedida a la francesa quería cortar sus relaciones de parentesco con su tío Alonso Ramplón y pensó empezar su nueva vida aventurera. Este punto de regreso marca la línea divisoria entre el vagabundo Pablos y el pícaro Pablos. Ahora el vagabundo veterano empieza a ser auténtico pícaro y emprende de nuevo su viaje a la capital. "Consideraba yo que iba a la corte, adonde nadie me conocía —que era la cosa que más me consolaba—, y había de valerme por mi habilidad allí" (206). Pablos reanudó su viaje con nuevos pensamientos y actitud de ver la corte. Volviendo a la capital, el Pablos de ahora ya no es el Pablos de antes, las experiencias le habían servido de ejemplo y él se convirtió en un pícaro por antonomasia. Esta formación de la personalidad o crecimiento del protagonista lo podemos interpretar como el "Bildungsroman" alemán del siglo XIX (Stone, 1998: 1-6). Tal como confesó él mismo al volver a la capital: "Estuvimos solos hasta que dieron las doce, pasando el tiempo él en animarme a la profesión de la vida barata, y yo en atender a todo." (219) Esta transformación mental o el deseo de alcanzar lo elevado corresponden a lo que comenta Porter:

> … una de las aportaciones más importantes del viaje se establece en el discurso y dialéctica entre el "yo" y la "otredad". El viajero sale de casa y se mete en los confines desconocidos del prójimo, la geografía y la cultura de éste pueden arderle al viajero el deseo de construir su mundo utópico. Este deseo a lo utópico proviene de la denuncia e insatisfacción por la situación actual, así como su sueño o reflexión sobre la autorrealización o autodeterminación (Porter, 1991: 6-7, 29-30)[3].

Cabe destacar que el deseo de ir hacia lugares sin que nadie lo reconozca es un deseo oculto del vagabundo o de cualquier viajero. Cruzar la frontera es un descubrimiento y a la vez una escapatoria. Para el viajero, el anonimato es un deseo de esconderse y de reconstruir la identidad. En *El Buscón* se revela sutilmente esta psicología del humilde o complejo de inferioridad de los marginados. Aparece repetidas veces este deseo de Pablos de no ser conocido por nadie: "Allá, quedarás, bellaco, deshonrabuenos, jinete de gaznates." (206). Y más tarde, vuelven a aparecer semejantes discursos: "Volvamos a mi camino. Yo iba caballero en el rucio de la Mancha, y bien deseoso de no topar nadie (206-07); "Determiné de salirme de la corte, y tomar mi camino para Toledo, donde ni conocía ni me conocía nadie. Al fin yo me determiné." (280). Estos monólogos interiores revelan la aspiración de Pablos y el anonimato del vagabundo, así como el espíritu o talante del viajero.

Al igual que Lazarillo de Tormes, que a medida que pasa el tiempo y con la acumulación de experiencia, cada vez se porta de modo más avisado y cauteloso, Pablos, el buscón, también crece y de un pícaro novato se convierte en un pícaro veterano al final. En la primera parte de la novela se narra su crecimiento y su contacto con el mundo exte-

3. La traducción es mía.

rior. Sufre casi todo tipo de humillación e insulto —"Yo no hacía a solas sino considerar cómo casi era peor lo que había pasado en Alcalá en un día, que todo lo que me sucedió con Cabra." (148) En la segunda parte ya se le abre un mundo caleidoscópico como es el de la capital. La sociedad madrileña es como su comida típica —el cocido— en que todo se mezcla (carne, verdura, garbanzo, tocino, chorizo…etc.) y en donde vive todo tipo de gente. Pablos iba saboreando y conociendo en profundidad todos los sabores de la vida, sobre todo, el agrio y el amargo. En la tercera parte Pablos ya llega a su madurez, a pesar de que el destino le delimita sin dejarle zafarse de la vida pícara. La novela deja abierto el desenlace, tal como sucede a los viajeros que con una mentalidad nómada están preparándose para partir otra vez y emprender otro círculo de aventuras.

Conclusión

Aun cuando se suele considerar la novela picaresca como un rechazo de los libros de caballerías pretendiendo crear anti-héroes (pícaros) frente a los héroes caballerescos, no importa que sea caballero (héroe) o pícaro (anti-héroe), este personaje andante es siempre el protagonista y es un elemento imprescindible de las aventuras y los viajes. Maravall hace hincapié en el individualismo y la libertad picaresca (294/327) y creemos que estos dos puntos hacen posible la derivación y popularidad del viaje contemporáneo. La descripción de lo negativo es típica de la sagacidad de Quevedo. A través de esta crítica negativa se logra poner el dedo en la llaga de los problemas vigentes de la sociedad. El lenguaje comenzó con una expresión espontánea y natural y más tarde las tendencias barrocas hicieron perder a la prosa su primitiva llaneza, complicándola con geniales retorcimientos. En él se aprecia toda la gama del dolor y la burla. Lo cual corresponde a la apología de Deleuze (2008: 361): "… la excentricidad aparece necesariamente bajo una forma negativa: estupidez, deformidad…". La retórica o dialéctica del "nomadismo" de Deleuze es el arte de "andar" y "ver" como define Ortega y Gasset. Dentro de este tronco tradicional vemos que la rama de la picaresca viene del *Lazarillo de Tormes*, cierta parte del *Quijote* de Cervantes, y le siguen *El Buscón*, *Guzmán del Alfarache*, el realismo del siglo XIX y Baroja en su picardía y sátira, hasta los esperpentos de Valle-Inclán y los carpetovetónicos de Cela. En cuanto al género de literatura viajera española, esta tradición picaresca ejerce influencia en dos factores fundamentales: "andar y ver" y "contar España". De esta forma, aunque no se estudiaba la novela picaresca desde punto de vista viajero, hoy día vemos que la mayoría de las teorías posmodernas están empapadas en esta tradición ya constituida. Después de más de cuatro siglos, el espíritu de la novela picaresca y la forma de viajar vuelven a renacer en la edad contemporánea. Esto es el soporte y alma de la literatura española del Siglo de Oro que sigue floreciendo hasta nuestros días.

Bibliografía

Bogue, R. (2003): *Deleuze on Literature*, New York: Routledge. Taipei: Rye Field Publishing (versión china).

Cela, C. J. (1989): *Páginas de geografía errabunda, Obras Completas*, Madrid: Destino, tomo 11.

Deleuze, G. and Guattari, F. (2008): *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia: Pre-Textos.

Lázaro Carreter, F. (2003): *Clásicos españoles, de Garcilaso a los niños pícaros*, Madrid: Alianza.

Maravall, J. A. (1986): *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid: Taurus.

Ortega y Gasset, J. (1988): *Notas de andar y ver. Viajes, gentes y países*, Madrid: Alianza Editorial.

Porter, D. (1991): *Haunted Journeys: Desire and Transgression in European Travel Writing*, Princeton, N.J.: Princeton UP.

Quevedo, Fco. de (2005): *El Buscón*, Madrid: Cátedra.

Rico, Fco. (2000): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona: Seix Barral.

Robertson, G. , Mash, M. , Tickner, L. , Bird, J. , Curtis, B. and Putnam, Tim (1994): *As the world turns: introduction, Travellers´ Tales: Narratives of Home and Displacement*, London & New York: Routledge, pp. 1-6.

Russell, A. (2000): *Crossing Boundaries, Postmodern Travel Literature*, New York: Palgrave.

Stone, R. S. (1998): *Picaresque Continuities*, New Orleans: University Press of the South, Inc.

Van Den Abbeele, G. (1980): «Sightseers: The Tourist as Theorist», *Diacritics*, pp. 2-14.

Dos encuentros turquescos: Cervantes y Quevedo, identidad y retórica

William H. Clamurro
Emporia State University

La imagen con que los turcos y el imperio otomano se presentan en las obras de Francisco de Quevedo y Miguel de Cervantes ofrece unos contrastes llamativos y singulares, al tiempo que sugiere un conflicto mental que probablemente compartieron dos autores tan distintos: el de la aproximación a un mundo que, si, por un lado significaba una amenaza, por otro se presentaba como algo misterioso e intrigante. En las breves observaciones que siguen quisiera comentar cómo se materializa esa estampa turquesca en *El amante liberal de Cervantes* y en *La hora de todos*, esa magnífica sátira que Quevedo compuso casi al final de su vida[1]. Aunque antes de seguir nuestro camino, conviene subrayar la diferencia implícita de los momentos históricos de los dos textos.

La novela cervantina se ubica con una notable precisión cronológica, que parte de la referencia específica a la conquista de la isla de Chipre por los otomanos, comenzada en 1570 y terminada en 1571[2]. Así, en vísperas de la famosa batalla de Lepanto, el imperio turco se encontraba en un momento de máximo poder y amenaza para las monarquías cristianas del Mediterráneo. Esa conciencia era igualmente compartida por los propios turcos y por sus enemigos. Por su parte, el texto de Quevedo no provee al lector de fecha ni indicio alguno en torno al momento histórico en que se desarrolla. Se intuye, sí, la referencia implícita a la expulsión de los moriscos, ocurrida entre 1609 y 1614; y, al mis-

1. Las citas del texto de Cervantes se refieren a la edición de H. Sieber y se identifican por el número de tomo y de página; para *La hora de todos* se emplea la edición de Bourg, Dupont y Geneste, y las citas se identifican por el número de página.
2. Para el contexto histórico, ver Hopkins (2006). Según Bicheno (2003), la conquista turca empezó en julio de 1570, la caída de Nicosia aconteció en septiembre del mismo año, y la rendición final de Famagusta ocurrió en agosto de 1571, sólo dos meses antes de la batalla de Lepanto.

mo tiempo, el tono ideológico del episodio sugiere una época más o menos próxima a la década de 1630, coincidiendo con la probable fecha de composición de la obra. A pesar de los intentos de conquista europea por parte de los turcos –que culminó con el asedio de Viena (1683), finalmente fracasado– , el poder militar y la condición política y administrativa del imperio ya se encontraba en vía de decadencia y sufría una visible pérdida de dinamismo. Por eso, además de las diferencias de visión y género entre las dos obras, se pueden percibir vislumbres sutiles de dos etapas históricas, correspondientes una a un momento de fuerza e influencia seductora y, otra, a una incipiente decadencia.

La visión de los turcos expresada por Cervantes en *El amante liberal* pertenece a un período relativamente temprano como es la segunda mitad del siglo XVI. En este período, los poderes europeos y los turcos se confrontaban en una etapa de contienda intensa. Fue ésa, tal vez, la época más significativa del conflicto entre la esfera cristiana occidental y el amenazante antagonista oriental y musulmán. Aunque el meollo de la novela parece tratar del malentendido sentimental entre los dos amantes, Ricardo y Leonisa –con el espejismo de un supuesto triángulo amoroso trazado por estos dos y Cornelio– hay otros aspectos que dan una nueva dimensión a la novela[3]. En primer lugar, hay la ubicación de la trama entre dos islas, la de Sicilia, primero, y la de Chipre, convertida entonces en geografía de un enorme impacto dramático. A ello se unen las acciones de los personajes turcos y los que se identifican como «renegados», que proporcionan a la historia un carácter notablemente distinto respecto a las otras novelas cervantinas[4] .

En ciertas otras obras cervantinas hay implicaciones importantes que muestran una conciencia de las diferencias socio-culturales pertenecientes a los turcos en contraste con sus correligionarios árabes. Se ve indicios de este conocimiento en un pasaje breve del episodio del «Cautivo» (*Don Quijote*, Primera Parte)[5]. Sin embargo, el distinto contexto específico de *El amante liberal* conlleva un peso temático, histórico y autobiográfico de singular importancia. Esta obra refleja, de manera vívida e intensa, la experiencia vital del autor, pues su argumento se ubica con enorme precisión histórica entre los años 1570 y 1571. No hay un caso parecido en ninguna otra de las *Novelas ejemplares*. El ambiente de conflicto, la desorientación del momento histórico y el peligro de la geografía chipriota se manifiestan desde las primeras palabras del texto, pues la narración comienza con la voz de un hombre no identificado, cuyo lamento hace hincapié, con precisión inusitada, más en la –desde la perspectiva cristiana– trágica pérdida, que en la identidad narrativa del personaje hablante:

> - ¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! Si como carecéis de sentido, le tuviérades ahora, en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntas

3. En cuanto a los aspectos de conflicto y cambio psicolóco, ver El Saffar (1974: 139-149).
4. Un comentario muy penetrante a la cuestión de las implicaciones ideológicas de la yuxtaposición cristiana y musulmana se encuentra en Maestro (2007: 58-93).
5. Ver *Don Quijote*, I, cap. XLI, y en particular el siguiente: «Estando en estas y otras muchas razones, llegó un moro corriendo, y dijo, a grandes voces, que por las bardas o paredes del jardín habían saltado cuatro turcos, y andaban cogiendo la fruta, aunque no estaba madura. Sobresaltóse el viejo, y lo mesmo hizo Zoraida; porque es común y casi natural el miedo que los moros a los turcos tienen, especialmente a los soldados, los cuales son tan insolentes y tienen tanto imperio sobre los moros que a ellos están sujetos, que los tratan peor que si fuesen esclavos suyos» (476-477).

> nuestras desgracias, y quizá el haber hallado compañía en ellas aliviara nuestro tormento. (I, 137)

La reciente conquista de la isla por los turcos fue marcada por un acto de singular crueldad, un ultraje a las costumbres reconocidas y más caballerescas[6], al tiempo que puede considerarse como preludio y hasta provocación para el siguiente encuentro militar en la batalla de Lepanto. De paso, se debe reconocer que, como han sugerido algunos historiadores, esa batalla naval fue la más grande y traumática en la historia de tales conflictos marítimos y la derrota turca a Lepanto, vista retrospectivamente, significó el comienzo de una paulatina, pero innegable decadencia y pérdida de fuerza eficaz del imperio otomano. Curiosamente, en esta novela Cervantes no hace referencia alguna a lo que sería ese venidero triunfo cristiano, en el cual él mismo iba a participar. Por el contrario, la importancia del mundo turquesco en *El amante liberal* parece ser la de surtir a la narración de un contexto contrastivo y amenazante para los conflictos físicos y sentimentales de los protagonistas, y para intensificar los peligros de cautividad y el posible secuestro o incorporación de la mujer (Leonisa) dentro del poder del gran señor de los turcos.

Aunque los dilemas y malentendidos de Ricardo y, en menor medida, la situación de vulnerabilidad de Leonisa como cautiva parecen ocupar el primer nivel de interés en la novela, Cervantes emplea una presentación de ciertas costumbres y tendencias de los turcos como artificio para dramatizar los sentimientos de confusión y la ambigüedad de identidades, así como una representación de las pasiones que experimentan los antagonistas. Este énfasis peculiar se observa desde el comienzo del texto, ya que pronto después del comienzo y tras el soliloquio de Ricardo, se incorpora otro personaje de gran importancia: el misterioso turco Mahamut. Sólo un poco más tarde se revela que este joven no es turco de nacimiento, sino un «renegado», esto es, un cristiano pasado al enemigo, y además es un antiguo amigo y compatriota del mismo Ricardo. En el diálogo entre estos dos, Mahamut funciona como un portavoz de Cervantes para explicar los procedimientos administrativos del gobierno turco, al menos en el contexto de un cambio de gobernador para una ciudad conquistada. Muy pronto, Mahamut revela a Ricardo su remordimiento por haber renegado de la fe cristiana para convertirse al Islam e incorporarse en el imperio turco («quizá para que yo te sirva ha traído la fortuna este rodeo de haberme hecho vestir deste hábito, que aborrezco» [I, 139]), y, al tiempo, se detiene a explicar, con detalle aparentemente innecesario, el proceso turco de un cambio de régimen:

> es costumbre entre los turcos que los que van por virreyes de alguna provincia no entran en la ciudad donde su antecesor habita hasta que él salga della y deje hacer libremente al que viene la residencia; y en tanto que el bajá nuevo la hace,

6. Ver Hopkins (2006: 60-61): «The Ottoman capture of Cyprus ... provided an impetus and a focus for European fury, for upon the fall of the fortress city of Famagusta, the Ottoman forces under Lala Mustapha, acting against the terms of surrender of the city, humiliated the revered Venetian commander, Marcantonio Bragadin, and abrogated the terms of the truce the had just concluded, sacking the city, plundering the houses and businesses there, and taking its inhabitants captive to sell as slaves to faithful Ottoman slave merchants». Según Bicheno (2003: 186), después de la rendición, el último jefe de los venecianos, Marc'Antonio Bragadino «was skinned alive, his hide stuffed with straw and hung from the mast of a galley that paraded it along the coast of Asia Minor back to Istanbul»; pero según Bicheno, el comportamiento insolente y mal aconsejado de Bragadino hasta cierto punto provocó un castigo de tal brutalidad.

> el antiguo se está en la campaña esperando lo que resulta de sus cargos, los cuales se le hacen sin que él pueda intervenir a valerse de sobornos ni amistades, si ya primero no lo ha hecho. (I, 140-141)

Mas un poco después, en este mismo pasaje donde se sugiere la eficacia y rectitud de los procesos otomanos, Mahamut añade un comentario que matiza la primera sugerencia de buen gobierno. Como explica el joven, «no se dan allí los cargos y oficios por merecimientos, sino por dineros: *todo se vende y todo se compra*. ... Todo va como digo, *todo este imperio es violento*, señal que prometía no ser durable; pero lo que yo creo, y así debe de ser verdad, le tienen sobre sus hombros nuestros pecados, quiero decir, los de aquellos que descaradamente y a rienda suelta ofenden a Dios, como yo hago» (I, 141; las cursivas son mías).

En efecto, Mahamut yuxtapone el elemento racional y prudente de un procedimiento formal con una observación cínica y penetrante de la realidad de la cultura a la que se ha adherido. La paradoja –de una prudencia racional contra un cinismo maquiavélico– es significativa en el contexto de la dinámica global de esta novela: el secuestro de los dos cautivos sicilianos, Leonisa y Ricardo, y su afortunado encuentro con el renegado siciliano Mahamut en la isla de Chipre establece el concepto de que esta isla contenciosa y de reglas ambiguas representa el lugar de máxima crisis y también un crisol donde las transformaciones y las pruebas de sentimientos, lealtades e identidades pueden materializarse, o en su caso, sufrirse.

Como era de esperar en una narración de tipo bizantino, los personajes se salvan y alcanzan no sólo la deseada libertad, sino también –como le ocurre a Ricardo– una condición de conciencia más iluminada y, por decirlo así, liberada y liberal[7]. Pero la afortunada fuga, liberación y feliz regreso a su patria se finaliza con un trance de disfraces tan curioso como hasta peligroso. Al acercarse al puerto de su ciudad en Sicilia, Ricardo decide montar una «graciosa burla», para lo que atavía la nave, los pasajeros y la tripulación con indumentaria y pendones turquescos:

> En este entretanto había Ricardo pedido y suplicado a Leonisa que se adornase y vistiese de la misma manera que cuando entró en la tienda de los bajaes, porque quería hacer una graciosa burla a sus padres. Hízolo así, y añadiendo galas a galas, perlas a perlas, y belleza a belleza, que suele acrecentarse con el contento, se vistió de modo que de nuevo causó admiración y maravilla. Vistióse asimismo Ricardo a la turquesca, y lo mismo hizo Mahamut y todos los cristianos del remo, que para todos hubo en los vestidos de los turcos muertos (I, 183-184).

Además del efecto de sorpresa que ocasiona este engaño, el hecho conlleva otras implicaciones simbólicas, pues más allá del conflicto de sentimientos, lealtades e identidades, este juego de apariencias nos recuerda que el mundo turquesco representaba para muchos cristianos un ámbito, simultáneamente amenazante y seductor, de atracciones y de posibilidades.

Aunque Cervantes no fuera consciente de la trayectoria histórica más amplia, la circunstancia cronológica que eligió para esta novela coincide con una etapa de mayor poder y competencia por parte del imperio otomano, que significó la cima de sus logros y potenciales. A partir de ahí, comenzaría una paulatina decadencia y pérdida de ener-

7. Ver El Saffar (1974: 149): «The final liberation of Ricardo will be signaled by his discovery that he too has a broader role to play. ... Ricardo discovers, through a nightmare of bizarre adventures, that union with the other is possible only if claims over the other are renounced».

gía, que habría de conducirles a la decadencia. Esta sutil disminución de fuerza política y militar coincidió con el gradual desinterés por las ciencias y tecnologías, en las que anteriormente los turcos habían sido maestros[8]. Y precisamente esa merma de fuerzas y esa apatía respecto a la ciencia, aunque no es el blanco central, sí se eleva como un elemento de importancia en el episodio que vamos a tratar.

Quevedo aprovechó el breve retrato del Gran Turco y del curioso debate que acontece en el cuadro 35, para incluir sus visiones del mundo turquesco –tan reveladoras como parciales y deformadas– en *La hora de todos*. Ya hemos visto que esta sátira se escribió en la década de los años treinta, en el contexto político del gobierno del Conde-Duque de Olivares. Quevedo ubicó su debate en la corte del Gran Señor de los Turcos, un lugar a la vez exótico y siniestro, pero que se convertía en un eficaz elemento retórico y simbólico para lanzar dardos y censuras contra las innovaciones del régimen del Conde-Duque. Pero al mismo tiempo, el momento histórico de este episodio corresponde aproximadamente a las décadas que siguieron a la derrota catastrófica de las fuerzas turcas en la batalla de Lepanto. En este período, a pesar –o como consecuencia– de los esfuerzos de penetrar más lejano en las tierras de la Europa oriental, el dinamismo e ímpetu del imperio otomano ya se encontraban en perceptible proceso de agotamiento.

La estructura de este cuadro comparte las tendencias estilísticas de los otros episodios más extendidos de *La hora de todos* y, en particular, los que ilustran cuestiones políticas e ideológicas. Del mismo modo, como en otros cuadros de esta obra, la posición implícitamente respaldada por Quevedo mismo no se plasma con claridad y transparencia. El espíritu satírico del poeta prefirió presentar a dos personajes antagónicos y hostiles, que arguyen a favor de ideas defendibles desde una perspectiva, pero inevitablemente sospechosas desde otra. Lo cuestionable de sus propuestas radica tanto en las implicaciones de sus respectivas identidades –uno es un morisco recién expulsado de España y su opositor es un renegado– como en la lógica de sus argumentos[9]. De este modo, propuestas que pueden parecer inteligentes, útiles, deseables y defendibles desde una perspectiva española leal y tradicional, al ser planteadas por el morisco vendrán a ser implícitamente descalificadas, por el simple hecho de que su portavoz tiene una condición subversiva y poco fiable para el reino. Por el contrario, el renegado parece ser, así como nos lo presenta Quevedo, una figura de juicios sabios, valores positivos y más heroicos, aun cuando sus argumentos sean simplemente partidistas y reaccionarios.

El sultán, Gran Señor de los Turcos, exige los consejos de estos dos hombres: «hizo seña muda para que oyesen a un Morisco de los expulsos de España las novedades a que procuraba persuadirle» (296-297). En respuesta, el morisco le ofrece cuatro propuestas. Las dos primeras atienden a la cultura, como son las de promover los estudios en universidades y la adopción del derecho romano; y las otras dos resultan más superficiales, pues su consejo atiende a favorecer el uso de la espada de tipo español y el permiso para beber vino. Curiosamente, en la breve propuesta sobre la innovación jurídica el argumento del morisco hace eco a ciertas sugerencias que ya fueron articuladas por Mahamut, el renegado de la novela cervantina. El morisco sugiere «que se admita y practique el derecho y leyes de los Romanos, en cuanto no fueren contra la nuestra, para

8. Ver Goodwin (1998), en particular el capítulo 20.
9. Ver Clamurro (1991: 163-174).

que la policía crezca, las demasías se repriman, las virtudes se premien, se castiguen los vicios, y la justicia se administre por establecimientos que no admiten pasión ni enojo ni cohecho, con método seguro y estilo cierto y universal» (297).

La respuesta o contra-argumento del renegado es, por un lado, una denuncia y rechazo de lo que propone el morisco y también de lo que encarna y representa este expulsado. El renegado le califica de esta manera: «este perro Morisco, que entre Cristianos fue mal Moro y entre Moros quiere ser mal Cristiano» (298). Quevedo dota al renegado de una retórica mucho más aguda y elegante, como ya he comentado en otro lugar[10]. Pero tal vez lo más llamativo es la sutileza de la posición expuesta por el renegado en el contexto del debate de las armas y las letras. Su intervención arguye enfáticamente en favor de las armas. Con ejemplos tanto históricos como funcionales, este personaje parece subrayar la importancia de la fuerza militar y la valentía guerrera en general, como claves para el éxito en las batallas y condición indispensable para la expansión de los imperios y la preservación de su existencia como tales. Por otro lado, el lenguaje del renegado, aunque enaltece las armas y menosprecia los estudios, se construye a partir de una serie de juegos verbales basados en oposiciones y paranomasias que, en efecto, insinúan el valor e importancia de la misma cultura que parece condenar. Así, por ejemplo, el renegado insiste que «En dándose una nación a doctos y escritores, el ganso pelado vale más que los mosquetes y lanzas, y la tinta escrita, que la sangre vertida» (300); un poco más adelante, añade que «los estudios fueron armerías contra las armas, las oraciones santificaban delitos y condenaban virtudes, y, reinando la lengua, los triunfos yacían so el poder de las palabras» (301).

La admonición básica es tajante y extremada: «En la ignorancia del pueblo está seguro el dominio de los príncipes: el estudio, que los advierte, los amotina; vasallos doctos, más conspiran que obedecen, más examinan al señor que le respetan» (300). Es precisamente esta opinión y juicio lo que va a escoger el Gran Señor de los Turcos cuando al final del debate él declare: «Yo elijo ser llamado bárbaro vencedor, y renuncio que me llamen docto vencido; saber vencer ha de ser el saber nuestro, que *pueblo idiota es seguridad del tirano*» (305; el subrayado es mío). Con una sutileza e ironía muy intrincadas Quevedo ha logrado alabar y afirmar los valores militares y heroicos, en general, así como sugerir que la lealtad y obediencia son virtudes imprescindibles para el mantenimiento de la autoridad política, en este caso, de la monarquía. Pero no hay que pasar por alto que, al mismo tiempo, ha logrado condenar y rechazar el proyecto de una ignorancia impuesta como programa general. Dado que tales opiniones se adscriben a la política y la mentalidad de los turcos, enemigos mortales de los españoles y de todo lo cristiano, las implicaciones subyacentes del cuadro reconocen una supuesta superioridad de la cultura e ideología occidentales.

Empero, a pesar de la intención satírica, crítica y hasta cierto punto cómica, la situación ficticia que ha confeccionado Quevedo tiene cierta validez. Según el estudio de J. Goodwin (1998), el siglo XVII para el imperio otomano representa tanto el auge como el comienzo de un proceso de decadencia y pérdida[11]. Desde mediados de siglo XVII y

10. Ver Clamurro (1991: 164): «This particular section, in which the text's emphasis on the surfaces and process of language draws attention as much to the problem of interpretation as to the ostensible objects of debate, is a most revealing example of the rhetoric of metonymy that informs much of the of the entire work».
11. Ver Goodwin (1998), especialmente 209-255.

pasando por el siguiente, hasta los años del siglo XIX, las destrezas y habilidades militares y tecnológicas que habían sido el orgullo y causa del dominio turco se perderían casi por completo, hasta el punto de que, como ha señalada el mismo Goodwin, los turcos hubieron de aprender de nuevo con los franceses unas técnicas de artillería que los mismos turcos habían inventado.

En efecto, tanto en Cervantes como en Quevedo se observan ciertas concepciones, o mejor dicho, ciertos empleos retóricos y temáticos, que avalan sus argumentos de ficción o de crítica ideológica. Hay que recordar que de modo alguno se podría argüir que los dos textos comentados arriba representan un análisis equilibrado o informado del imperio otomano durante las dos épocas respectivas. Sin embargo, como he sugerido, Cervantes emplea un concepto del mundo turquesco y, sobre todo, de las fronteras humanas entre las dos identidades, cristiana-europea y musulmana-turca, con la voluntad de ampliar y dramatizar los conflictos y las confusiones de la identidad individual. En contraste evidente, Francisco de Quevedo recurre a otra concepción del mundo otomano para elaborar con sutileza, pero también con un cinismo insoslayable, un argumento de doble fila, en parte contra ciertas políticas y personajes de la España de los años 1630 y también con flechas lanzadas hacia el blanco de la incipiente declinación del imperio otomano.

Bibliografía

Bicheno, H. (2003): *Crescent and Cross: The Battle of Lepanto 1571*, London: Phoenix.

Cervantes, M. de (1977): *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra.

Cervantes, M. de (1984): *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber. 2 tomos. Madrid: Cátedra.

Clamurro, W. H. (1991): *Language and Ideology in the Prose of Quevedo*, Newark DE: Juan de la Cuesta.

El Saffar, R. S. (1974): *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*, Baltimore & London: The Johns Hopkins UP.

Goodwin, J. (1998): *Lords of the Horizons: A History of the Ottoman Empire*, New York: Henry Holt & Co..

Hegyi, O. (1992): *Cervantes and the Turks: Historical Reality versus Literary Fiction in La Gran Sultana and El amante liberal*, Newark, DE: Juan de la Cuesta.

Hopkins, T.C.F. (2006): *Confrontation at Lepanto: Christendom vs. Islam*, New York: Tom Doherty Associates.

Maestro, J. G. (2007): *Las ascuas del Imperio: Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el Materialismo filosófico*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Quevedo, Fco. de (1987): *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, Eds. Jean Bourg, Pierre Depont y Pierre Geneste. Madrid: Cátedra.

Don Quijote, antagonista de Diana y la Blanca Luna

Clark Colahan
Whitman College

Carlos Romero (1998), a base de una lectura detenida y bien meditada de lo que llama una «microconstelación de incongruencias» dentro de los capítulos 58-59 y 68 del *Quijote* de 1615, ha mostrado la alta probabilidad de que en un momento bastante tarde de la composición de la novela el atropello por cerdos sufrido por Don Quijote y Sancho fue desplazado, postergado, por Cervantes hasta el capítulo 68, como también sustituido en el 58 por el paralelo atropello taurino. El motivo de tal cambio de la estructura narrativa –que en gran medida produce un desdoblamiento–sería el deseo del autor de sobrepasar a Avellaneda. Este, en los capítulos 23 y 24 de su propio *Quijote,* ofrece un *paso honroso* similar a la proclamación del protagonista cervantino de defender la suprema belleza de las muchachas de la fingida Arcadia contra cualquier opinión contraria. Romero (1998: 5) expresa la «esperanza de que las sucesivas hipótesis propuestas acaben arrojando alguna luz sobre este segmento de 1615, menos frecuentado por la crítica de lo que a mi entender merece. Sobre todo si se piensa en las inesperadas implicaciones que su interrogación puede poner de manifiesto».

Quedan, efectivamente, unos rincones por aclarar en cuanto al significado preciso de unos atropellos por toros y cerdos, y las líneas siguientes –intentando ampliar el círculo de luz– sí tienen, por un pequeño hallazgo que ofrecen, algo de inesperado. Por ejemplo, en cuanto a lo que todavía cabría preguntar, falta saber, aun después del penetrante análisis que presenta Romero, por qué es atropellado don Quijote por toros, cuando en la versión de Avellaneda dice don Quijote, con mucho menos precisión, «Yo os juro y prometo desde aquí coronaros por reina y señora de aquella amenísima isla y regalado reino, después de haber, por cuarenta días, defendido contra todos los caballeros del mundo vuestra rara y peregrina fermosura»; de forma parecida se expresa el cartel que intenta pegar Sancho a la orden de su amo: «El Caballero Desamorado […] desafía a singular batalla a aquel o aquellos que no confesaren que la gran Cenobia […] es la más alta y fermosa fembra que en la redondez del universo se halla» (citado por Romero, 1998: 14-15).

Por otra parte, ¿por qué elige Cervantes volver a meter el episodio de los cerdos, después de haberlo sustituido por otro similar? Romero afirma, en primer lugar, que Cervantes le concede mucho valor, y que la repetición no viene de ninguna falta de ingenio por parte del autor. Por otro lado dice que un pisoteo porcuno es mucho más humillante que lo mismo hecho por toros, circunstancia que le permite al autor mostrar la progresiva pérdida de libertad, y de ánimo, del protagonista (Romero, 1998: 6). ¿No sería don Quijote –como otra alternativa interpretativa igualmente plausible– culpable de alguna ofensa repetida, para que se le repita el castigo del pisoteo? Hasta Romero (1998: 11) parece reconocer la presencia de un castigo al afirmar que, «El pecado del cabellero consistiría en no haber sabido obtener hasta ahora de su escudero la realización del famoso "autovapuleo", del que depende la liberación de Dulcinea». No obstante, justo antes del episodio don Quijote y Sancho hablan más bien del nuevo proyecto del ingenioso hidalgo de convertirse en protagonista de una aventura de pastores literarios, proyecto que implica no tanto falta de ánimos sino persistente apego a las fantasías. A mi forma de ver, el significado de estos dos atropellos se matiza mejor mediante la interpretación renacentista, tal como la expresó el bien conocido mitógrafo Pérez de Moya, de un episodio de la mitología clásica que abarca tanto los cerdos como los toros.

Tal vez por haberle dedicado a través de los años muchas horas al fantástico y heliodoresco relato que el mismo Cervantes llama el Gran *Persiles* me he dejado ir rastreando la afición del afamado realista por el mundo irracional de los mitos. A consecuencia de tal navegar por los mares exóticos de lo maravilloso simbólico me veo hoy en el apuro de afirmar haber avistado relaciones vitales del protagonista del *Quijote* con el sol y la luna que hace no tantos años les habrían hecho a mis oyentes considerar mi tema más apropriado para una sesión sobre García Lorca. Por eso considero idóneo empezar con una cita del muy reciente estudio de la profesora Ruth Fine sobre el *Quijote* como novela de estética manierista, o sea, de trasgresión de niveles de todo tipo (Fine, 2007: 55): «Se trataría de una invitación a la recuperación de la perdida relación de similitudes, ahora relegadas, tal como fuera señalado por Foucault, al reino de la locura o de la imaginación, el reino habitado por don Quiijote». En otra ocasión se podría examinar más a fondo hasta qué punto la anterior literatura renacentista se había conformado y limitado a la lógica de la preceptiva aristotélica, pero baste ahora sugerir que el mundo de los mitos, en parte ya racionalizado por escritores de una importancia como la de Boccaccio, le ofrecía al escritor de principios del diecisiete una forma de extralimitarse, un puente entre los prosaicos molinos de viento y lo que pueden representar desde otras perspectivas más amplias.

La derrota definitiva de don Quijote ocurre justo a la mitad del camino que va del atropellamiento taurino al porcuno. O sea, ambos pasan, curiosamente, en el mismo sitio y a la misma distancia narrativa (medida por el número de capítulos) del encuentro con el Caballero de la Blanca Luna. No creo que estas llamativas circunstancias sean una pura casualidad. Al contrario, es muy probable que haya una relación significativa entre el nombre de la Blanca Luna y la imposición de dos castigos. En un caso, después de una alusión a la historia de Diana y su castigo del atrevido Acteón, sería por haber jugado vanidosamente al torero para coquetear con las lindas doncellas de la Fingida Arcadia y en el otro por haber tomado la decisión de convertirse en falso pastor, de perfil literario y galán, en lugar de someterse a las realidades y responsabilidades de volver a vivir en casa como hidalgo cincuentón. En obras como *El laberinto de la Fortuna* de Juan de Mena se vincula a Diana con la Luna y la Virgen María, siendo todas defensoras de la pureza.

Tal es la conclusión que saqué en un estudio anterior (Colahan, 1994). Ahora un análisis de un texto que había pasado inadvertido –la narración y comentario por Pérez de Moya del mito de Diana y el puerco de Calidonia– como también de pasajes del mismo *Quijote* relacionados con el sol y la luna apoya la hipótesis. Un par de críticos han visto a don Quijote como versión burlesca del mítico héroe solar (Murillo, 1975: 118 y Quintana Tejera, 2005: 2). La asociación queda explícita en el capítulo 58 de 1615, donde se cuenta que hasta el sol se paró en el cielo para mirar mejor a las jóvenes que tanto le estaban gustando al imaginativo caballero: «Vista fue ésta que admiró a Sancho, suspendió a don Quijote, hizo parar al Sol en su carrera para verlas [...]» (II, 58, 782). Hay que recordar, también, que más adelante la derrota le llega a don Quijote en su momento de más gloria, al menos tal como lo ve él, un momento de clara asociación solar. Su triunfo en Barcelona coincide con el día de San Juan, el tradicional solticio estival, cuando la fuerza del sol también está en su punto máximo pero empieza a declinar.

Como es bien sabido, en el lenguaje metafórico del Siglo de Oro el sol suele representar la sigularidad, la prepotencia, lo más excelso. Concretamente, en la novela se califica a Amadís como el sol de los caballeros andantes, y don Quijote fantasea con seguir la trayectoria de un estereotípico caballero llamado el del Sol (I, 49, 398; y II, 10, 493). Por otro lado, el calor solar abrumador se menciona repetidamente como una de las mayores fatigas que tienen que aguantar los caballeros andantes (e.g., I, 2, 28; II, 6, 471; I, 13, 91). Como símbolo de la ambición caballeresca excesiva, en el episodio de Clavileño se hace una comparación entre Sancho y la caída de Faetón (II, 41, 682). A este lo describe Pérez de Moya en su *Philosophia Secreta* de la forma siguiente: «Faetón , que quiere decir cosa ardiente o cosa de fuego [....] Faetón fue vanaglorioso y arrogante, y presumiendo de sapientísimo sin serlo [....]» (Pérez de Moya, 1928: I, 18, 192).

Del lado femenino, aunque sin salir del ámbito caballeresco, Dulcinea también se compara con el sol por ser la más perfecta dama y que más influye en su admirador (II, 32, 636; II, 8, 483; II, 10, 492; II, 10, 493). En general, la belleza de las mujeres, en su aspecto de poderío para deslumbrar y atraer a los hombres, se describe como competidora con el sol, como si fuera el arma que les corresponde a las jóvenes en los escarceos con los caballeros (II, 58, 782; II, 28, 220; II, 36, 300). En todos estos casos, tanto de los hombres como de las damas de su devoción, se observa un deseo del individuo de destacarse, de establecer su dominio sobre los demás por medio de su singularidad y prepotencia, en fin, de regir como el sol. Se trata del deseo de una autonomía excesiva y licenciosa. Por este motivo Cesáreo Bandera (2006: 229) censura la desmesurada ambición de don Quijote, como los deseos parecidos de otros personajes, en su reciente estudio de enfoque moralista.

Ahora, poniendo a un lado el sol y persiguiendo, cual personaje bequeriano, los rayos de la luna, encontramos a ésta presente en situaciones que sugieren la función de Diana como castigadora de la soberbia masculina. El caso más evidente es el episodio en el que Maritornes, ayudada por la hija del ventero, se venga del comportamiento agresivo de don Quijote al haberla cogido de la muñeca y luego no haberla soltado por buen rato. Ahora las muchachas, aprovechándose de la vanidad y la tendencia al coqueteo del auto-proclamado caballero con motivo de la supuesta fuerza de su brazo, lo dejan colgado de la muñeca de forma paralela. Empieza el capítulo con una mención enfática de la presencia de la luna: «A cuyas señas y voz volvió don Quijote la cabeza, y vio a la luz de la luna, que entonces estaba en toda su claridad, cómo le llamaban del agujero que

a él le pareció ventana, y aun con rejas doradas, como conviene que las tengan tan ricos castillos como él se imaginaba que era aquella venta» (I, 42, 358).

Que la presencia de la luna no sea sólo cuestión de iluminación escénica se ve en la extraña oración con la que se incia el episodio del segundo atropellamiento: «Era la noche algo escura, puesto que la luna estaba en el cielo, pero no en parte que pudiese ser vista; que tal vez la señora Diana se va a pasear a los antípodas, y deja los montes negros y los valles escuros» (II, 68, 835). Aunque aquí se vuelva a aludir a Diana, tal como al principio del humillante encuentro con los toros, se subraya que la luna está presente pero no da luz. El motivo de su mención por el narrador tendría que ser otra. Dado el paralelo con el primer atropellamiento, donde se destacan los motivos irresponsables de don Quijote, ese papel sería lógicamente el castigo.

Además, aparte de la derrota en la playa de Barcelona, quedan otros dos combates que el narrador vincula con la luna. El primero pasa durante la velada de las armas antes de la pseudo-ceremonia de armarse caballero. Como nos acordamos siempre que vemos el famoso dibujo de Doré: «Acabó de cerrar la noche, pero con tanta claridad de la luna, que podía competir con el que se la prestaba; de manera que cuanto el novel caballero hacía era bien visto de todos» (I, 3, 35). Aquí, sí, sirve la luna de iluminación, pero también compite explícitamente con el sol, y lo que se pone ante los ojos de todos es otra derrota vergonzosa del supuesto caballero émulo del sol. El ventero tiene que salvar al protagonista de los arrieros, y la burlesca ceremonia sólo sirve, en la realidad social de la época, para que Alonso Quijano nunca pudiera armarse caballero de verdad.

¿Y qué podemos sacar en limpio de la resolución del combate con Sansón Carrasco disfrazado del Caballero de los Espejos? La vestimenta de este se describe de la siguiente forma: «Sobre las armas traía una sobrevista o casaca de una tela, al parecer, de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos, que le hacían en grandísima manera galán y vistoso» (II, 14, 520). Queda claro que el protagonista tiene aquí la oportunidad, la que naturalmente desperdicia, de verse a sí mismo reflejado en las lunas, reflejado como hidalgo viejo que desea presentarse al mundo «en grandísima manera galán y vistoso.» Su aparente triunfo es de hecho una doble derrota. Los malos encantadores le quitan la victoria de la mano, poniéndole al antagonista la cara de Sansón Carrasco, según opina el mismo don Quijote, y si lo miramos desde la perspectiva del lector, pierde el loco un momento extraordinariamente idóneo para el auto-conocimiento.

Si el supuesto héroe solar, entonces, sufre no una destacada derrota explícitamente vinculada con la luna, la de Barcelona, sino al menos cuatro más, procede preguntar si en el Renacimiento estaba difundida la idea de la luna como antagonista de hombres al estilo de don Quijote. Como ya hemos indicado, en el *Laberinto de la Fortuna* la luna se asocia con las caídas de Fortuna, asociación antigua que, como es bien sabido, fortaleció en España la muerte de don Alvaro de Luna. Pero esa Fortuna es sólo la divina Providencia disfrazada, tal como don Quijote reconoce, culpándose a sí mismo de la desgracia que le ha pasado en la playa mediterránea, aunque sólo de poco prudente al no haber reconocido la mayor fuerza del caballo de su contrincante (II, 66, 827). Pero para Mena (1976: 84) la luna se asocia también con Diana, y esta con la pureza moral, no sólo sexual sino en general, y con un blanco intenso. De allí viene, probablemente, el segundo pseudónimo que Cervantes le pone a Sansón.

En la antigüedad Diana absorbió una buena dosis de la agresividad de Hipólita, la reina de las amazonas, como ha documentado Marina Warner (1976: 280). En el Renacimiento tenemos el testimonio no tan distinto de Pérez de Moya. En el cuarto capítulo del tercer libro, capítulo que versa sobre la luna, nos enteramos de que la luna no es sólo hembra sino también macho (Pérez de Moya, 1928, 2: 17). Por lo tanto el mitógrafo afirma que «unas veces tiene virtud activa, y ésta se atribuye en cosas de naturaleza al varón, y otras la tiene pasiva, que se atribuye a la hembra» (1928, 2: 25). En este sentido pone énfasis en el uso por la diosa de las flechas: «Llámase Diana, por cuanto así como a Diana le atribuyen saetas y arco, así la Luna tiene rayos de luz que como saetas hieren, como se ve por experiencia en las llagas de las animalías, que son tocadas de los rayos de la Luna [....] (Pérez de Moya, 1928, 2: 25).

En sus relaciones con los hombres guarda perpetua virginidad, puesto que «influye frialdad, y humedad, y la humedad es cosa contraria al carnal ayuntamiento» (Pérez de Moya, 1928, 2: 22). Y finalmente, dado que Diana se vincula con la frialdad, es de notar que en otro sitio Pérez de Moya informa que Acteón, muy parecido a Faetón, es todo lo contrario: «quiere decir cosa ardiente o resplandeciente, porque salido el Sol, da calor y resplandor de claridad» (Libro II, cap. 17; 1928, 2:1). Viendo, entonces, este cuadro psíquico –propensión a la violencia y deseos de mantener la fría autonomía sexual– no sorprende que Cervantes aluda al mito justo antes de que don Quijote se propase con las chicas de la Falsa Arcadia. Lo que sí llama la atención es la presencia en el *Quijote* de detalles tomados de otro mito paralelo sobre Diana, el que presenta Pérez de Moya en el capítulo que sigue al de Acteón (siendo este el quinto del libro quinto).

El sexto, que lleva por título «Del Puerco de Calidonia,» se incia con una cita al octavo libro de las *Metamorfosis* de Ovidio que resalta la calidad vengadora de la enojada Diana, utilizando las palabras *vindex* e *infesta*. Se cuenta que Diana, y todos los demás dioses con ella, se enojó de que en un sacrificio a todos los dioses en el que se pedía la buena cosecha, hubiera sido olvidada. Acto seguido, como castigo se autorizó en el Monte Olimpo que Diana «enviase un puerco montés, mayor que un toro, que destruía cuanto hallaba en tierra de Calidonia, así mieses como viñas y ganados y hombres» (Pérez de Moya, 1928, 2: 256). Aparte de las idénticas circunstancias de castigar una ofensa de lesa-Diana, se percibe la combinación de las imágenes de puercos, toros y ganado, lo que habría sugerido la posibilidad del doble atropello. Así, la fuente facilita, aparte de una oportunidad de vencer a Avellaneda, un detalle estructural de la novela necesario para mostrar que don Quijote, como de costumbre, no aprende la primera vez. Aun si aceptamos la idea de Romero de que la segunda vez resulta más humillante, no tiene nada de extraño, puesto que don Quijote ha recaído en el mismo delito y, por lo tanto, merece un castigo más severo.

Luego recuerda la narración, tal como pasa en el *Quijote*, que la gente se pone a salvo de este peligro: «Los cuales todos huían y se encerraban en lugares fuertes, no osando andar ni salir afuera por miedo dél» (Pérez de Moya, 1928, 2: 256). No obstante se organiza un grupo de cazadores, del que forma parte una doncella llamada Atalanta. Ella es quien logra herir el puerco, lo cual significa, según Pérez de Moya (1928, 2: 257), que «el pecado deshonesto es herido con las armas de la virginidad». Hay un cazador que se destaca por su fantasía y soberbia, similar en este sentido a don Quijote. Es Arcas (o Arcos) Anceo, quien paga su desequilibrio mental con su vida echada por tierra: «Arcas

Anceo, con mucha fantasía sobre los otros ensoberbecido, aunque le amonestaban que no llegase a él, denodadamente por lo herir, al cual el puerco tal herida le dió que en tierra muerto le echó las entrañas fuera de su lugar» (1928, 2: 257).

La «Aplicación moral» surtida por Pérez de Moya (1928, 2: 258) recalca la terquedad de Arcos: «No darse desta amonestación nada a Arcos Anceo, denota los que huyen el buen consejo, ni curando dél se están, y llegan al pecado hasta que mueren a sus manos y caen en tierra del infierno». Uno no puede dejar de pensar en el burlesco funeral de Altisidora que le sigue al segundo atropello. Allí, la penumbra, las antorchas, las llamas pintadas del sambenito y el supuesto cadáver, todos conjuran el infierno. La interpretación de Sullivan (1996) de la segunda parte de la novela, conceptuándola como un grotesco purgatorio al estilo del episodio de la Cueva de Montesinos, parece confirmarse de nuevo. Y si dudáramos de que el atropello por puercos significara el purgar el mismo pecado que está explícito en el primero, tenemos la última frase de Pérez de Moya (1928, 2: 258) sobre el mito: «Ser más puerco este que otro animal, es porque el vicio de lujuria es sucio como el puerco».

En resumidas cuentas, siguiendo a Juan de Mena y Pérez de Moya, Cervantes echa mano una vez más de la mitología clásica. El protagonista, tomando como modelo al sol de los caballeros, tiene su arquetipo en Faetón y Acteón, soberbios, calientes y lascivos. Los abusos, o más bien los burlescos intentos de abuso contra la autonomía femenina a los que se lanzan tales caballeros, lógicamente son castigados por representantes de su arquetípica antagonista, la fría, blanca luna, la intocable Diana.

Bibliografía

Bandera, C. (2006): *The Humble Story of Don Quijote: Reflections on the Birth of the Modern Novel*. Washington D.C.: Catholic University of America Press.

Cervantes Saavedra, M de (1998): *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Tom Lathrop, 2 tomos, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

Colahan, C. (1994): «Lunar Pigs Trash Crazed Green Cultists (DQ 2: chs. 58-68)», *Cervantes* XIV, pp. 71-80.

Fine, R. (2007): «La figura del cruce en el *Quijote*: posible cifra de un manierismo literario» en *Por sendas del Quijote innumerable*. Ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Visor, pp. 33-56.

Mena, J. de (1976): *Laberinto de Fortuna*, edición, estudio y notas Louise Vasvari Fainberg. Madrid: Alhambra.

Murillo, L.A. (1975): *The Golden Dial: Temporal Configuration in Don Quijote*. Oxford: Dolphin.

Pérez de Moya, Juan (1928): *Philosophia secreta*, estudio preliminar Eduardo Gómez de Baquero. 2 tomos, Madrid: NBAE.

Quintana Tejera, L. (2005): «El caballero de la Blanca Luna: La máscara de Sansón Carrasco. Capítulo LXIV», *Espéculo* (UCM), XXXI, pp. 1-5.

Romero Muñoz, C. (1998): «Animales inmundos y soeces (Quijote, II, 58-59 y 68)», *Rassegna Iberística,* LXIII, pp. 3-24.

Sullivan, H. W. (1996): *Grotesque Purgatory: A Study of Cervantes's Don Quijote, part II*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State UP.

Warner, M. (1976): *Alone of All Her Sex*, New York, Knopf.

La creación de un mardo del adentro: Espacios sadianos en los Desengaños amorosos de María de Zayas

Frédéric Conrod
Florida Atlantic University

Con sus *Desengaños Amorosos*, María de Zayas nos ofrece una segunda parte oscura de su *Sarao*, una colección de cuentos elaborados según la tradición italiana del cornice que culmina con Giovanni Boccaccio en su *Decameron*. La ventaja de esta estructura es que los narradores se aprovechan del contexto cerrado o aislado de un palacio o de una isla para contarse historias íntimas. La separación física del mundo exterior permite mayor una libertad en cuanto a los temas evocados por los participantes del juego. Se ha estudiado extensamente este marco narratológico en la obra de Zayas en relación a textos antecedentes como el canónico *Decameron* ya mencionado, *Le Piacevoli Notti* de Straparola o *La Diana* de Jorge de Montemayor. Sin embargo, no se ha hecho muchas referencias a las semejanzas existentes en los *Desengaños* y los espacios interiores de la obra del marqués de Sade. El único que se atrevió a establecer esa conexión con esos textos posteriores fue Juan Goytisolo (1996: 90) en un capítulo titulado «El mundo erótico de María de Zayas» donde comenta: «Como los héroes de Sade, los de Zayas *corren* infinidad de aventuras, pero no *viven* ninguna (…) como la Justine de Sade». A esto, la autora madrileña (2004: 188) pudiera haber respondido que «cuando las aventuras no están otorgadas del Cielo, no sirve desearlas, ni pretenderlas». Lo cual explica la condición de víctima/esclava que tiene la mayoría de sus protagonistas femeninas. Además de procesos narratológicos recuperados en las novelas de Sade, los personajes de historias contadas –que son muchas veces los propios narradores– no saben existir sin fronteras, ni paredes o algo que les desmarca claramente su experiencia. En numerosas instancias, el contacto con el exterior les hace regresar a un mundo del adentro, un interior que refleja la experiencia del sujeto. Al mismo tiempo, este adentro se define por su opuesto, un *afuera* compuesto de una sociedad y códigos humanos que impiden o controlan las experiencias.

Para empezar este análisis, cabe reconocer las conexiones literarias que tienen Zayas y Sade. La primera mujer novelista de la literatura española en el Madrid de mitad de siglo XVII y el aristócrata libertino encarcelado en los años de Terror que siguen a la Revolución Francesa son ambos ávidos lectores de Boccaccio y Cervantes. Observan en sus propias circunstancias históricas condiciones parecidas a las que conocen estos autores de otras épocas de encerramiento. Quizás el propio Cervantes, que también asocia el acto de escribir con la experiencia de la cárcel, es el nexo fundamental entre María de Zayas y el marqués de Sade puesto que ambos son admiradores del autor castellano. En varias ocasiones Sade se refiere a la fuerte conexión que siente con el barroco español, sobre todo en sus *Idées sur les Romans*, prólogo a su famosa colección de cuentos titulada, según los editores, *Crímenes del Amor* o *Novelas Ejemplares*. Aunque no se puede especular que haya llegado a sus manos una copia de los *Desengaños* de Zayas, no es inviable que haya oído de esta obra, dado a su gran afición a la lectura del siglo de Oro español y a sus efectos narratológicos. Pero es más interesante todavía la perspectiva anticrónica entre los dos autores, es decir, la dimensión sadiana de la obra de Zayas.

María de Zayas es una escritora barroca por excelencia. En su obra se encuentran multiplicadas todas las obsesiones del arte de aquella época. La maldad humana que enfatiza no se personifica en figuras alegóricas de diablos y monstruos como lo vemos en Calderón o Gracián, sino que se reconoce como inherente de/en los hombres. Se trata, como en la obra de Sade, de «casos verdaderos», basada en una tesis sencilla de Zayas (2004: 118): «que no hubiera malas mujeres si no hubiera malos hombres». A esto, Sade hubiera contestado lo contrario. En *Justine o las Desventuras de la Virtud*, uno de los personajes masculinos encierra a la protagonista en un sótano y se toma el tiempo de explicarle (Zayas, 2004: 79) la esencia la tortura que está a punto de cometer, racionalizando la violencia masculina sobre el cuerpo femenino:

> Precisamente lo que más molesta a los hombres y menos les atrae, inspirándoles un soberano desprecio, es la honestidad en vuestro sexo. Porque en este mundo, querida, sólo se valora lo productivo y deleitable… ¿Y de qué provecho puede sernos la honradez de las mujeres?... Son sus desórdenes los que nos sirven y divierten, pero no hay nada que nos deje más indiferentes que su recato.

No hay contradicción en estos dos argumentos, sino la confirmación de que estamos enfrentados a un debate antiguo sobre el origen de la violencia entre hombres y mujeres. María de Zayas ha sido definida como feminista muchísimas veces, con todo, no se puede permitir intercambiar los instintos naturales de los hombres y de las mujeres para definir el origen del Mal. En su artículo «Ilusión y Desengaño», Eva M. Kahiluoto Rudat (1975: 28) supone que es un milagro ver un texto como los *Desengaños* «en una época en que no se dio valor alguno a la mujer intelectual, y en que, por lo general, la tenían encerrada en su casa, reducida a las labores caseras y obligaciones sociales como única ocupación». En la época de Sade, la literatura se preocupa mucho de este mismo debate. En la segunda parte del siglo XVIII vimos en las novelas más leídas terribles destinos de mujeres que no se harían tan malas si no fuera por los hombres, y que siempre fracasan a la hora de querer vencerles. El mismo Sade confirma en el 1795 la idea central de Zayas en varias ocasiones, así en el siguiente pasaje de *La Filosofía en el tocador* (Sade, 2005: 47-48) se lee:

> Es absurdo decir que, a partir del momento en que sale del seno de su madre, toda muchacha debe convertirse en víctima de la voluntad de sus padres y seguir siéndolo hasta su último suspiro. […] no es posible seguir considerando a las jóvenes como esclavas de sus familias, cuando consta que los poderes de esas familias sobre ellas son absolutamente quiméricos. […] ¿Hay algo más ridículo que ver a una joven de quince o dieciséis años abrasada por sus deseos, que está obligada a dominar, y que espera, en medio de tormentos peores que los del infierno, que luego de haber convertido su juventud en desdicha, a sus padres les plazca sacrificar también en edad madura inmolándola en aras de su pérfida codicia y asociándola contra su voluntad con un esposo que nada tiene para ser amado o que todo lo tiene para ser odiado?

Sade describe aquí la problemática de los *Desengaños* zayescos con un tono más feminista: todo el léxico de tortura, víctima y esclavitud que domina el texto de la madrileña se encuentra en este discurso del marqués francés. A este respeto, Sade conceptualiza dos tipos de mujeres: la Julieta y la Justina. La primera, que escucha lo que le dicta su vicio y invierte los códigos sociales, llega a la prosperidad y vive en armonía con la naturaleza. Por lo contrario la segunda, Justina, es la encarnación de la virtud y de la inocencia femenina. No sólo simboliza la pasividad frente a su propia violación sino que también representa a todas las mujeres que no aceptan la posibilidad de cambio sociológico de su condición. Se podría decir entonces que las mujeres de Zayas se sitúan, como Justina, entre estos dos polos definidos por Sade. Goytisolo (1996: 90) comenta que: «Los héroes y heroínas zayescos son personajes *bidimensionales* que actúan simplemente en relación a los principios opuestos del amor y de la honra». En este sentido, se puede reconocer que ambos escritores juegan muchísimo con contrastes y alternativas extremas. Sus protagonistas son figuras barrocas en chiaroscuro, puestos en situaciones de violencia que requieren de ellas reacciones rápidas. Por lo tanto, la mujer sadiana sólo atraviesa una aventura, nunca la vive en el sentido épico de la palabra. Como Roland Barthes (1997: 25) propone en su primer ensayo sobre Sade:

> El viaje sadiano no nos enseña nada (la diversidad de las costumbres queda relegada a la disertación sadiana, donde sirve para probar que el vicio y la virtud son ideas puramente locales); en Astrakán como en Angers, en Nápoles o en París, la ciudades sólo son abastecedoras, los campos retiros, los jardines decorados y los climas operadores de lujuría; siempre se trata de la misma geografía, la misma población, las mismas funciones; lo que importa no es recorrer contingencias más o menos exóticas, sino la repetición de una esencia, la del crimen (entendamos de una vez por todas bajo esta palabra el suplicio y la depravación). Si el viaje es variado, el lugar sadiano es único: *si se viaja tanto es para encerrarse*.

En los *Desengaños* de Zayas, encontramos un orden de episodios muy parecido al que observamos en la literatura sadiana, esto es, una yuxtaposición de fragmentos móviles e intercambiables. No hay orden lógico sino una tremenda sucesión de viajes, de robos afectivos, de crímenes, de cuentos, de canciones, de escenas libidinosas, de fugas, de narraciones segundarias, etc. Aunque vemos una progresión de la crueldad y una culminación programada del desengaño en la ultima novela, parece que el texto sólo es objeto del deseo y a su vez expresión pura de este deseo. Estos textos sirven más bien de catálogos de perversiones educativos para lectores interesados por el tema.

Para ambos autores, el texto sirve de laboratorio para teorizar el deseo. Para la madrileña, el objeto del deseo siempre es lo que no se puede obtener cuando se desea. Cuando se consigue obtener, deja inmediatamente de ser objeto del deseo. Zayas (2004: 175) usa referencias mitológicas que se convertirán en conceptos psicológicos en el siglo XX, como por ejemplo Tántalo, que representa la imposibilidad de conservar el deseo por un objeto obtenido. La cultura libertina a la que pertenece Sade es muy consciente de esta economía, y la adopta como base fundamental de su filosofía para afirmar que la única finalidad del ser es acabar con sus frustraciones, perder el deseo, y conseguirlo al obedecer a todos sus instintos naturales. Eso es precisamente el problema que ve María de Zayas con el deseo y los hombres. Ella concibe una solución más radical contra el deseo: si una mujer pierde toda la sangre que tiene en el cuerpo, ya no tendrá vida para tener deseos. Se quedará blanca, muerta e incapaz de sufrir las leyes libidinales. A estas alturas, la pérdida de sangre femenina se compararía a una última y monstruosa eyaculación fanática.

El espacio zayesco-sadiano funciona de la manera siguiente: se encierra en él a las mujeres para llevarlas a unas condiciones de torturas psicológicas y físicas extremas acompañadas de una teatralidad (*mîse en scène*) que revela la verdadera esencia de su condición. Según este principio, el santuario *zayesco-sadiano* deja culminar las mayores perversiones y se ofrece como testimonio de un mundo al revés, un mundo donde las artes no pueden producir nada sin encerrarse en un adentro artificial. Se opone al espacio público, este *afuera* terrible, que condena la imaginación de los personajes. Dentro de su marco literario, los protagonistas se encuentran *enfermés*, y resulta interesante que en francés *encerrado* se parezca más a *enfermo* porque traduce perfectamente este estado que se va a comentar aquí. Las mujeres se encuentran presas en espacios diseñados para su tortura física y mental, como si el ingeniero masculino del sufrimiento diseñado por Zayas quisiera comprobar las teorías materialistas *avant la lettre*.

En sus *Desengaños* las diferentes identidades de los personajes se mezclan y se intercambian para enfatizar la multitud de combinaciones peligrosas que transforman el deseo en crimen. Llena este *adentro* de espejos, para poner de relieve y desdoblar los engaños que rodean sus mujeres. En primer lugar parece que el espejo es un objeto de lujo que simboliza el poder, la prosperidad y la riqueza. En teoría, la que puede ver su propia imagen puede jugar con su identidad. El espejo favorece la actividad narcisista, el ojo puede entrar en auto-contemplación. El arte barroco en general usa de los espejos para aumentar las ilusiones de belleza, tanto en los retablos de sus iglesias como en las galerías de sus palacios. En los *Desengaños* de Zayas, es difícil identificar una frontera entre el espejo y el ojo humano puesto que funcionan con el mismo reflejo de las apariencias. El lector nunca sabe si el espejo es un ojo para los teatros del deseo o si es al revés. Entre el ojo y el espejo, que se van intercambiando, queda un Nada absoluto, un Nada que simboliza las relaciones sociales y amorosas de la sociedad madrileña de Zayas. El ojo deja de existir para ver, sino que es visto. En el espacio sadiano también se recrea un mecanismo ojo/espejo parecido, cuyo propósito es aumentar la dimensión narcisista de las orgías y torturas. Los que asisten a la orgía sadiana sin participar son los espejos que reflejan el placer y el sufrimiento. Los sujetos y objetos del deseo no pueden existir sin este efecto especular: la imagen producida por la realidad y el espejo se hacen interdependientes. Por consiguiente, el marco del adentro sirve para que el ojo y el espejo puedan mante-

ner sus juegos sin la intervención de los códigos exteriores. Las obras de Zayas y Sade tienen en común que fueron producidas para una categoría de lectores minoritaria. Eso implica que el marco que rodea el significado del texto debe referirse a unos códigos interiores. En otras palabras, tienen que encerrarse para abrirse los unos a los otros. En los *Desengaños*, Zayas interrumpe las historias para incluir una reflexión filosófica de los narradores apartados. Sade teoriza este principio en sus novelas, con la única diferencia que deja de lado el disfraz barroco que encontramos en Zayas. Sus personajes se desarrollan en la convivencia más profunda, sin cambios de traje. En el mundo erótico del marqués, lo que parece ser actividad sexual pública a primera vista es en realidad intimidad general privatizada. El erotismo pertenece a dominio de lo imaginario, como la fiesta, la representación, el rito, pero el placer sexual no se diferencia del espacio, porque el placer lucha contra el vacío casi filosófico que existe dentro de estas paredes ficticias; forma parte de la realidad.

Como señala Lisa Vollendorf (1995: 275) en su estudio sobre la violencia contra las mujeres en los *Desengaños*[1], este encerramiento puede llegar a unos extremos dignos de las peores torturas libertinas imaginadas por Sade en las 120 Jornadas. Algunas mujeres acaban encerradas en conventos o castillos, mientras otras son encerradas vivas dentro de una pared durante séis años, como Inés, la protagonista de «La Inocencia Castigada». La descripción que hace la narradora (Zayas, 2004: 287) de su cuerpo mutilado demuestra hasta que punto la mujer ha sido 'enmarcada' y vaciada de su sangre:

> Aunque tenía los ojos claros, estaba ciega, o de la oscuridad (porque es cosa asentada que si una persona estuviese mucho tiempo sin ver luz, cegaría), o fuese de esto, u de llorar, ella no tenía vista. Sus hermosos cabellos, que cuando entró allí eran como hebras de oro, blancos como la misma nieve, enredados y llenos de animalejos, que de no peinarlos se crían en tanta cantidad, que por encima hervoreaban; el color, de la color de la muerte; tan flaca y consumida, que se le señalaban los huesos, como si el pellejo que estaba encima fuera un delgado cendal; desde los ojos hasta la barba, dos surcos cavados de las lágrimas, que se le escondía en ellos un bramante grueso; los vestidos hechos ceniza, que se le veían las más partes de su cuerpo; descalza de pie y pierna, que de los excrementos de su cuerpo, como no tenía dónde echarlos, no sólo se habían consumido, mas la propia carne comida hasta los muslos de llagas y gusanos, de que está lleno el hediondo lugar.

Inés deja de ser objeto del deseo a través de su encerramiento y de su lenta pérdida de sangre que se enfatiza con superlativos en este pasaje. En los *Desengaños Amorosos* de Zayas, las torturas que inventan los hombres para las mujeres se basan en el autocontrol y la contemplación de un resultado. La tortura debe ser invisible y el sufrimiento largo y artístico; los padres, los maridos y el Dios de Zayas retrasan y alargan la muerte de sus víctimas igual que el libertino retrasa su eyaculación. *Todavía no* parece ser el tema del Dios-padre de Zayas y del libertino de Sade. Las teorías de Freud que relacionan la agresión física al instinto de muerte que denomina *Tánatos* confirman también el nexo entre placer y su-

1. «Two of Zayas's characters are enclosed by their husbands and fathers (…) As punishment for being entranced and raped nightly for over a month, Inés, in *La inocencia castigada*, is trapped in a small makeshift torture chamber for over six years.»

frimiento, orgasmo y muerte que críticos contemporáneos como Deleuze y Foucault han empleado a la hora de analizar la narrativa sadiana. María de Zayas es en este sentido un caso literario interesante puesto que el Tánatos es el instinto que parece dominar los *Desengaños* de la misma forma que domina el mundo del marqués de Sade cuya base filosófica, el materialismo, reconoce la superioridad del Tánatos sobre el Eros. Por consiguiente, puede resultar problemática la denominación de «erotismo» que se les atribuye a ambos.

Para resolver la crisis del deseo existen muchas soluciones, y tanto Zayas como Sade optan por enmarcar el objeto y vaciarlo de su esencia. Además coinciden en su voluntad de reorganización social a través de este proceso. Como señala Barthes (1997: 27):

> el encierro del lugar sadiano tiene otra función: establece una autarquía social. Una vez encerrados, los libertinos, sus ayudantes y sus súbditos forman una sociedad completa, dotada de una economía, una moral, una palabra y un tiempo […] El encierro es lo que permite el sistema, es decir, la imaginación.

La sociedad que nos describen ambos autores se compone esencialmente de aristócratas o de miembros de la alta burguesía, porque son los únicos que tienen tiempo de preocuparse por el deseo y de leer estos cuentos. La riqueza interior de tal mundillo depende de la pobreza exterior y aparente del pueblo. Este *adentro* imaginado no conoce los problemas económicos de su *afuera* ignorado. Su condición social les permite el acceso a las artes y a la filosofía. La complejidad del deseo no tiene razón de ser fuera del mundo teatral de la clase dominante. Al mismo tiempo, saben que su poder político está amenazado por el exterior, por una cultura de masa cada vez más importante. Crear un mundo al revés, carnavalesco y encerrado les permite esconder sus fobias y transformarlas en juegos libidinosos ordenados en diccionarios de perversiones. El marco del adentro que crean ambos autores en su colección de historias existe también para encerrar y proteger una cultura condenada, poner obstáculos entre la realidad en la que encontramos pobreza y cambios, y el mundo privilegiado que comparten los personajes con sus lectores. La mujer enmarcada e inmolada representa, en este sentido, la lenta muerte de la sociedad barroca ya condenada a vaciarse de su esencia en el Madrid de Zayas y contemplada en su máxima desintegración en el París de Sade.

Bibliografía

Barthes, R. (1997): *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra Teorema.

Goytisolo, J. (1996): *Disidencias*, Madrid: Taurus.

Kahiluoto Rudat, E. (1975): «Ilusión y Desengaño: el feminismo barroco de María de Zayas y Sotomayor», *Letras Femeninas*, p. 28.

Sade, D.A.F. (2005): *La filosofía en el tocador*. Barcelona: Tusquets Editores.

Sade, D.A.F. (2004): *Justina o los infortunios de la virtud*. Madrid, Cátedra Universales.

Sade, D.A.F. (1958): *Nouvelles Exemplaires*. Paris: Club Français du Livre.

Vollendorf, L. (1995): «Reading the Body Imperiled: Violence against Women in María de Zayas», *Hispania*, pp. 272-282.

Zayas, M. de (2004): *Desengaños Amorosos*. Madrid: Cátedra.

Identidades anegadas: Jonás, Guzmán y Sayavedra

Juan Diego Vila
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»

«Ví la noche mezclarse con el día,
las arenas del hondo mar alzarse,
a la región del aire, entonces fría»
Cervantes, *Viaje del Parnaso*, II, 331-333.

I

Con el preciso recuerdo de que «la mar andaba entonces por el cielo, abriéndose a partes hasta descubrir del suelo las arenas»[1] el azorado lector asiste a una doble tempestad. Aquella que en términos pictóricos Alemán recrea y el cataclismo hermenéutico en el cual se complace en sumir a su público pues tal como nos lo recuerda nuestro galeote escritor, lo inefable es el parangón justo de cuanto allí parece haber ocurrido: «¿Qué pudiera yo aquí decir de lo que ví en este tiempo? ¿Qué oyeron mis oídos, que no sé si se podría decir con la lengua o ser creído de los estraños?»[2].

En esa noche oscura las fracturas de la embarcación y los riesgos que padece de anegarse resultan concomitantes de aquello que sucede con las garantías y protocolos de lectura que la novela venía ofreciendo. Nada de lo que hasta entonces podía intuirse como principios constructivos de la narración resulta respetado y una iridiscencia escandalosa de duplicaciones, espejamientos, rechazos y geminaciones, totales o parciales,

1. Alemán, Mateo (1987), Segunda Parte, II, 9, p. 305. El *Guzmán* se cita siempre por esta edición indicando la parte, el libro, el capítulo y la página.
2. Segunda Parte, II, 9, p. 307.

parece confundir aún más la cabal intelección de cuanto allí se escenifica. Al punto que ese abismo que la naturaleza airada nos lega se constituye como la cifra más auténtica del escándalo ontológico que la poética historia emprendió: el deseado relato del cambio en una vida, la escenificación ¿imposible? de la conversión de una identidad[3].

II

En medio del mar Guzmán asiste al descalabro último de sus ensoñaciones de religación identitaria. Puesto que la afiliación parental o fraterna, tanto la soñada como la fingida para los embustes, habrá de colapsar en esa travesía[4].

No en vano todo podría cifrarse, en el nivel de los objetos, en las dos cadenas que en Milán había adquirido antes de marcharse a Génova, aquella evidentemente falsa, «la cosa más bella que jamás vieron»[5] sus ojos, y la restante que acuerda hacer «de oro fino de la misma hechura y traza»[6] en un platero para un ardid cuya traza no devela. Cadenillas que se duplicarán en sendos «cofrecitos pequeños»[7] y que terminarán duplicándose en los «cuatro baúles»[8] del engaño a don Beltrán. Y ello cuenta porque el tramado de las joyas sugiere, formalmente, las condiciones de pertenencia a un todo –ser como el eslabón precedente y fungir de modelo al subsiguiente, casi como una relación parental, aquello que específicamente Guzmán había procurado en Génova–, y porque el juego de duplicaciones instaura el dilema –desde la dimensión de los objetos– no sólo del problema de la sustancia de cada ser, su identidad, sino también, y muy particularmente, el dilema de si esta alteración del en sí de las cosas es predicable, también, de las personas, en otras palabras, la conversión.

¿Qué es lo que narra, en el plano del significado, esta secuencia de la fábula en que Guzmán no es Guzmán, en que el protagonista reniega de su nombre y condiciones preexistentes fingiendo ser otro, en que el alter ego del pícaro, malogrado discípulo, se funde, inimaginablemente, en el ser dejado vacante por el mentor?

III

El laberinto identitario que, barrocamente, se ha levantado con nombres usurpados, pasados abjurados e historias fingidas –signo de un mundo en que la nostalgia por la correspondencia perfecta de lenguaje y cosas comienza a vislumbrase– encuentra su crisol último en la equívoca evaluación que el narrador protagonista refiere haber realizado, en más de una oportunidad, cuando las inclemencias vividas en alta mar alientan los peores temores: «Harto decía yo entre mí, cuando pasaban estas cosas, que por mí solo padecían los más, que yo era el Jonás de aquella tormenta»[9]. Todo, en el texto, induce a

3. Resulta inexcusable, por la profundidad, claridad y certeza de sus apreciaciones, el artículo de balance crítico que propuso Michel Cavillac (1993).
4. Para la problemática de la paternidad y la afiliación en la novela picaresca en general, y en el *Guzmán* en particular, consúltese, Cavillac (1988).
5. Segunda Parte, II, 6, p. 257.
6. Segunda Parte, II, 6, p. 257.
7. Segunda Parte, II, 6, p. 258.
8. Segunda Parte, II, 8, p. 292.
9. Segunda Parte, II, 9, p. 307.

Zoom Índice

pensar que se está ante un símil o comparación bíblica[10] cuyo valor, para la producción de sentido, el sano criterio indicaría limitar habida cuenta de que son muy numerosos los casos en que este tipo de menciones pueden concebirse como una característica más del típico ornato retórico que se constata en la historia.

Aunque no debería desatenderse la alternativa de que, en consonancia con las mismas limitaciones lógicas que para la expresión de lo acaecido el narrador ya ha ponderado, se recurra, simbólicamente, al potencial enunciativo de un mitema bíblico para predicar aquello que –respetando la misma distinción de públicos entre «extraños» y protagonistas– sólo sería lícito afirmar para los iniciados, aquellos que, como Guzmán, saben de zozobras y anegamientos identitarios.

Y esta hipótesis adquiere aún más valor puesto que la figura de Jonás, en la coordenada bíblica, anuncia en un pasado la resurrección a una nueva vida y ello alienta la hipótesis de lectura de que, no casualmente, la tan controvertida conversión de Guzmán –muerte y resurrección simbólica a los valores de la ortodoxia cristiana– también ocurra, como en esta ocasión, en alta mar[11].

¿Es arriesgado postular que el valor de esta secuencia, donde todo parece confundirse y entrelazarse sin mayores lógicas, depende inequívocamente del carácter de *mise en abyme* del relato en su totalidad? ¿Cuáles son, en síntesis, los alcances y valores de las constelaciones de sentido que se liberan cuando Guzmán se piensa como el Jonás de aquella luctuosa tempestad?

IV

Fruto de la duplicación narrativa de Sayavedra en el pícaro, es el detalle de que la novela alienta la hipótesis de que el verdadero Jonás no es, por cierto, Guzmán quien por lo vivido en Génova parece emplazado en las antípodas de la paradójica heroicidad de aquel que supo animarse a desoír un primer mandato divino.

Circunstancia ante la cual es menester tener presente que la complejidad de tal confronte también pende del hecho de que Jonás es un converso. De donde el dilema de la encrucijada lectora ante remisiones que, indistintamente, ligan a los partícipes del engaño genovés tanto al primer Jonás, aquel que desoye el deber misionero de Israel con las naciones restantes, cuanto al converso que tras ser vomitado por la ballena se aviene, sin mayores condiciones, a predicar la palabra divina a los extranjeros.

Y no ignoremos, por cierto, el que el contexto de burlas y contra-burlas apuntala una visión bufa de aquello que, por la propia entidad del precedente convocado, debería percibirse desde un registro diverso.

---

10. Un precedente habitualmente ignorado para esta secuencia a la luz de las genéticas que se propugnan desde la periodización literaria del género picaresco –eje cuyo tensado, para muchos, debería reducirse a la obra apertural (el *Lazarillo*), la medial (el *Guzmán*) y la conclusiva (el *Buscón*)- es, efectivamente, la poco frecuentada continuación antuerpiense de la *Segunda Parte del Lazarillo*. Para un estudio de esta relación el más reciente análisis de Cavillac (2005).
11. De los múltiples estudios que se han consagrado a la problemática de la conversión, no debe desatenderse el trabajo de Norval (1974) por cuanto, si bien no se comparten sus conclusiones, al igual que la tesitura básica de aquello que se procura demostrar, no puede ignorarse que realiza un pormenorizado seguimiento textual de la reelaboración del mitema bíblico de Jonás en el texto de Alemán.

Ilustrativo es lo que ocurre con Sayavedra en tanto encarnación casi perfecta del tipo elevado del profeta. Puesto que si éste es aquel que, interiormente, hierve y este calor lo posiciona en una dimensión de sabiduría extática, bien podríamos apreciar que Guzmán precisa que «Sayavedra se mareó de manera que le dio una gran calentura y brevemente le saltó en modorra»[12].

Tal indicador de la condición otra del compañero de viaje y delitos de Guzmán también se ve apuntalada en la misma secuencia por la aclaración de que:

> Era lástima verle las cosas que hacía y disparates que hablaba, y tanto que a veces en medio de la borrasca y en el mayor aflicto, cuando confesaban los otros los pecados a voces, también las daba él diciendo: -¡Yo soy Guzmán de Alfarache! ¡Su sombra soy, que voy por el mundo![13]

puesto que bien podría estarse indicando la condición de portavoz del profeta, aquel que habla en nombre de Dios y no, como suele creerse, el que ve el futuro, o, simplemente, la dimensión de sujeto «llamado» por la divinidad. Pero lo cierto es que, de seguirse estas correspondencias, el *contrafactum* profético llega al extremo de posicionar al pícaro en la muy opinable cumbre de la divinidad.

Pues si profeta es aquel por medio del cual Dios se comunica con los hombres, no puede soslayarse que lo que Sayavedra refiere como propio del Supremo no es otra cosa que una versión delirante de la vida de Guzmán:

> iba repitiendo mi vida, lo que della yo le había contado, componiendo de allí mil romerías. En oyendo a el otro prometerse a Montserrate, allá me llevaba. No dejó estación o boda que comigo no anduvo. Guisábame de mil maneras y lo más galano –aunque con lástima de verlo de aquella manera-, de lo que más yo gustaba era que todo lo decía de sí mismo, como si realmente lo hubiese pasado[14]

En consonancia con estas variables sustantivas que se suelen rastrear para explicar las condiciones esenciales de todo profeta, no debería ignorarse que desde la gramática de las acciones míticas reelaboradas por la secuencia Sayavedra es, también, quien sucumbe en alta mar como Jonás aunque, si el profeta menor fue lanzado como víctima exculpatoria por el resto de los navegantes a Tarsis para aplacar la furia meteorológica que imputan a la divinidad, Sayavedra, en cambio, desaparece del texto desde la penosa condición de suicida enajenado:

> Últimamente, como de la tormenta pasada quedamos tan cansados, la noche siguiente nos acostamos temprano, a cobrar la deuda vieja del sueño perdido. Todos estábamos tales y con tanto descuido, la galera por la popa tan destrozada, que levantándose Sayavedra con aquella locura, se arrojó a la mar por la timonera, sin poderlo más cobrar. Que cuando el marinero de guardia sintió el golpe, dijo a voces: 'Hombre a la mar'. Luego recordamos y hallándolo menos, le

12. Segunda Parte, II, 9, p. 307.
13. Segunda Parte, II, 9, p. 307.
14. Segunda Parte, II, 9, p. 308.

> quisimos remediar; mas no fue posible, y así se quedó el pobre sepultado no con pequeña lástima de todos, que harto hacían en consolarme[15]

Punto a partir del cual el lector no puede menos que meditar sobre las razones, en apariencia contradictorias, de remedar el cañamazo sintagmático de un mitema, para, en gesto contrario, vaciar de significado los significantes habilitados previamente y en función de los cuales se había orientado la percepción del público. Sin descartar, tampoco, que la identificación de Guzmán con Jonás bien podría hermanarse con este trazo envenenado pues la gesta genovesa del pícaro señala que él estaba más próximo de las falsas deidades y sus profetas que Dios quería erradicar con la prédica de Jonás en Nínive que, para el caso, del rebelde mensajero que busca desoír el mandato de la palabra y conversión de los gentiles.

Así se testimonia el prestigio de Guzmán en las vísperas de su partida de Milán hacia Génova –«Oíanse mis consejos como respuestas de un oráculo, sin haber quien a mis precetos contradijese ni a mis órdenes replicase»[16]– y otro tanto ocurre con el espacio simbólico que con sus mentiras sabe granjearse en el seno de sus deudos genoveses: «Yo era el ídolo allí de mis parientes»[17].

Datos éstos que inciden, claramente, en el reconocimiento de que lo único que aproxima a Guzmán con Jonás es el hecho de que huya por mar y, quizás, que su destino sea España. Aunque, si hemos de aceptar que Guzmán huye de Génova como Jonás, ¿deberíamos igualar la ira de don Beltrán y sus deudos con aquella que manifiesta Dios ante la desobediencia del profeta? ¿Un Dios sólo guiado por las apariencias, un ser Supremo que se ve hipostasiado en un patriarca doméstico de un clan comercial? ¿Un Dios demasiado taimado y más que humano cuya providencia se actualiza en crueldades, engaños, trampas y fraudes que el pícaro le impide disfrutar?

V

Vale indicar, sin embargo, que, con todo, bien sería posible proponer una interpretación que integre todo aquello que en la cifra marina de la tempestad se nos ha sugerido a partir del sugestivo emplazamiento en la secuencia del precedente bíblico señalado pues las supuestas irreverencias religiosas podrían leerse todas ellas como signo de la limitación humana para figurar la divinidad. Los hombres, como Guzmán y Sayavedra lo han demostrado en la secuencia, bien pueden fingirse otros, pueden alegar no ser quienes son, pueden pretender tener vidas distintas de las que, día a día, edificaron y nombres diversos de los que en realidad les cupo en suerte, Dios, por el contrario, no. Instancia desde donde se diría, sin el riesgo de proferir tales asertos, la crítica a la religiosidad al uso de su tiempo en que, con mirada antropológica, se reescribe en la cotidianeidad la figura y esencia de Dios y, lo que sería aún más problemático, el correcto y justo vínculo del hombre con Él, relación que, a diario, parecería poder ser sometida al juicio y valoración de la comunidad.

15. Segunda Parte, II, 9, p. 308.
16. Segunda Parte, II, 7, p. 270.
17. Segunda Parte, II, 7, p. 279.

Por ello no parece desacertado volver sobre dos claves voluntariamente pospuestas en mi lectura. En primer término la emoción que Guzmán con aparente doble filo transmite cuando todos se conduelen por el suicidio: «Sinifiqué sentirlo, mas sabe Dios la verdad»[18].

Una y otra vez, quizás por la voluntad crítica de demostrar el carácter vengativo del protagonista «sinifiqué» termina siendo leído como «fingí», y de ello se sigue la impostura y el rencor. «Sinifiqué», empero, no reclama una visión tan unidimensional ya que en el contexto memorioso del galeote escritor adquiere múltiples implicancias. Puesto que si bien es cierto que el acto de significar remite, tácitamente, a un otro contextual para el que se asume la tarea semiológica de transmitir un significado –en nuestro caso el dolor, la desdicha, la amargura en alta mar– no es menos evidente que la oración elegida jerarquiza los destinatarios de la comunicación sin que ello implique, claramente, un juicio sobre el emisor.

Y ello cuenta porque supondría, a las claras, una recuperación de la dimensión humanista de la novela. Todo ser humano –como le ocurre a esos viajeros de alta mar, al mismo protagonista, o, inclusive, al mismo lector– puede anegarse en los varios efectos comunicativos del otro y de sí mismo, Dios, en cambio, es el que sabe. Y no es ocioso insistir en que esta limitación del potencial intelectivo de los hombres respecto de sus congéneres y en beneficio de Dios no es la primera vez que entra en escena en un contexto polémico habida cuenta de que cuando Guzmán refiere el relato de la conversión del padre éste se clausura[19] con la intervención narrativa del hijo al precisarse «¿Qué sabe nadie de la manera que toca Dios a cada uno y si, conforme dice una *Auténtica*, tenía ya reintegradas las costumbres?»[20].

VI

Lleguemos, finalmente, a nuestra segunda clave, los gritos enajenados de Sayavedra: «¡Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache! ¡Su sombra soy, que voy por el mundo!».

Sayavedra no habla sólo de sí sino también, y muy particularmente, de Guzmán en tanto sujeto opaco, cuya interioridad se yergue en misterio; Un hombre que, como todos los humanos, ante la luz produce sombras y cuya vida, indefectiblemente, debería ordenarse bajo el signo poético del asombro pues ésa sería, en síntesis, una variable sustantiva de la propia humanidad, más precisamente del ser para los demás.

Y ello explica, en gran medida, por qué la memoria de estos gritos de Sayavedra causan, a la vez, risa y temor. Ser la sombra de alguien es una situación de la cual nadie podría vanagloriarse pues tal énfasis ilumina no sólo la situación de dependencia de un otro, sino también su condición contingente. Sólo sería tal existiendo luz que ilumine al otro.

18. Segunda Parte, II, 9, p. 308.
19. Adviértase, en este orden de ideas, cómo se produce la variación testimonial en el pasaje que va del padre anatomizado por la opinión pública al hijo en el patíbulo lector. Mientras que el padre ofrecía –y no le habrían creído, según testimonia Guzmán– una *Auténtica*, la conversión del hijo carece, para la gran mayoría de los críticos, de una prueba externa y legitimada por las voces de los otros. Con lo único que cuenta Guzmán es con la propia biografía.
20. Primera Parte, I, 1, p. 133.

Afirmación que, dicho sea de paso, se vuelve aún más irrisoria puesto que se escenifica la locura de quien se enorgullece de ser una sombra allí donde, precisamente, no hay luz pues la tempestad acaece en noche oscura. Y esta visión sombría sólo puede entenderse, en definitiva, como resultado de la intervención del demonio dado que Alma y Sombra, según los estudios de los folkloristas, serían dos realidades mutuamente interdependientes y ello justificaría que, desde una óptica supersticiosa, la carencia de la primera se lea en el desvanecimiento lógicamente imposible de la segunda.

Y si Guzmán, cual Jonás que se siente sumido en el *sheol* cuando la ballena lo aprisiona, percibe el desagarro de su vida en la escisión demente de persona y sombra que Sayavedra articula, bien se entiende su confesión de que «le temí muchas veces»[21] dado que estar vivo, parecería decir esta antropología ficcional, es, en definitiva, portar sombras.

VII

Por ello mismo, y en aras de una sistematización de lo expuesto, no nos parece arriesgado insistir en que el carácter de cifra que la secuencia de la tempestad adquiere para la problemática de la conversión en el *Guzmán de Alfarache* depende, en gran medida, de un muy delicado, y a la vez magistral, hilván sujetivo.

En efecto, la coyuntura situacional de la tempestad, habilita un contrapunto efectivo en que las inclemencias externas espejan –en una secuencia con protagonistas duplicados al infinito– las infigurables circunstancias internas y anímicas del protagonista. La tempestad dice la furia violenta de las inclemencias naturales contra la misma naturaleza, algo que, en clave humana, podría interpretarse como codificación alegórica de la misma libertad de cada cual de tomar alternativas vitales que, como bien lo predicaba el movimiento humanista, acrisolaban, en caso extremo, la autonomía y libertad del sujeto de ir, inclusive, contra él mismo, contra su misma naturaleza[22].

En este punto, también, preciso es recordar que el mito de Jonás ilustra, también, el caso de un protagonista heroico contra la propia voluntad. Jonás es, en síntesis, el converso a pesar de él mismo. Es quien rechaza el cambio aunque, ulteriormente, lo termine aceptado como posible y es quien demuestra, en sus múltiples vaivenes vinculares con la divinidad, que su conversión no está exenta del reconocimiento último de quien se era, puesto que el primerizo olvido de la misión de salvar a los que viven en pecado en Nínive se anida, ulteriormente, en el fastidio por el perdón divino a los arrepentidos. Jonás, desde este ángulo, es un tipo profético bien particular puesto que su religación con la divinidad –en este sentido una conversión por la desobediencia previa– no implica una clausura o abjuración plena de quien se era.

El mito de Jonás, entonces, quiebra, en cierta medida, el modelo prestigiado de la conversión paulina, reclamando, para quien pueda oírlo, una alternativa otra de reinserción a un colectivo. Sea éste el de los que tienen creencias diversas, sea, según nuestro protagonista lo demuestra, el de los que habrían perdido el rumbo de la recta vida.

21. Segunda Parte, II, 9, p. 307.
22. El suicidio de Sayavedra iluminaría, como caso extremo, el triunfo de la libertad que los humanistas habían defendido en su defensa de las variables sujetivas del hombre moderno.

Y ello, a nuestro entender, es una de las claves más llamativas para comprender la dimensión cohesiva de esta cifra marina con el desenlace todo de la novela puesto que desplaza el problema del correcto vínculo de cada cual con Dios de la palestra pública de las pruebas y testimonios comprobables al confín libre de la intimidad de cada cual.

Guzmán –no podemos ignorar este hecho– ya nos ha dicho cuán difícil de creer resultó –desde el exterior público- la conversión del padre, incluso cuando los documentos oficiales así lo enfatizaban, y ello no tendría otra razón de ser –en el hermanamiento prodigioso de comienzo y fin de la propia historia– con un posicionamiento claro, en todo caso, contra la vanidad del derecho a la sospecha y la arrogancia a predicar, de continuo, la insinceridad del otro.

Tesitura esta que, para concluir, nos permite recuperar en el texto alemaniano un muy velado, pero no por ello menos potente, caso de resistencia a la sujeción minoritaria a la dominante, al anhelo perverso de sujetar al otro en continua ordalía de testificación.

Para Alemán serían inviables las conversiones que aniquilen al sujeto, que quiebren su pasado y que anulen el reconocimiento de quien se fue. Puesto que si lo que cuenta es la elección virtuosa de hoy el único modo de ser un sujeto responsable es el camino de la propia aceptación sin culpas y con libertad.

Una libertad concordada con los valores de cada cual en su prudente e íntima religación con la divinidad, una autonomía que no pende, maníacamente, de lo social sino, muy modernamente, del tranquilo y mesurado ejercicio de la autonomía crítica.

Y si bien no se nos escapa que tal apuesta podía ser vista por el autor como un *imposibilia* en el contexto social que le cupo vivir –pues esa libertad que irónicamente se anuncia como viable para el reo jamás llega a materializarse en la ficción– no deja de ser un consuelo menor el reconocimiento de que la lucha por tales anhelos podría leerse, quizás tan sombríamente como en el final del *Guzmán*, en las causales nunca aclaradas del utópico autoexilio en México de Mateo Alemán.

Bibliografía

Alemán, M. (1987): *Guzmán de Alfarache*. Edición de José María Micó, Madrid: Cátedra.

Cavillac, M. (1988): «La question du "Père" Dans le Roman Picaresque», en Augustin Redondo (ed.): *Les parentés fictives en Espagne (XVIè – XVIIè Siècles)*. Paris: Publications de la Sorbonne, pp. 195-205.

— (1993): «Les trois conversions de Guzmán de Alfarache (Regard sur la critique récente»), *Bulletin Hispanique*, 1, pp.149-201.

— (2005): «*El Guzmán de Alfarache* y la *Segunda Parte* antuerpiense del *Lazarillo* (Amberes, 1555)», en Pedro M. Piñero Ramírez (editor): *Dejar hablar a los texto. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 523-534.

Norval, M. N. (1974): «Original Sin and the "Conversion" in the *Guzmán de Alfarache*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 51, pp. 346-364.

Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga: 1919-1962*

Alexia Dotras Bravo
Universidade de Vigo

A mi madre, María José Bravo Castro, Toté

El título de este trabajo presenta una acotación temporal que puede, en un principio, sorprender al especialista que conoce de sobra los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga Rojo, destacado diplomático, político y escritor gallego (1886-1978) que entra en la nómina de críticos cervantistas gracias a su obra *Guía del lector del «Quijote»*, publicada en 1926. Esto ya podría dar que pensar al lector, que creería que la autora no sabe hacer bien sus cuentas. De la misma manera, aunque se pueda conocer, desde círculos especializados, la contribución de Madariaga a los estudios cervantistas en momentos puntuales como el aniversario de 1947 –momento en que participó en varios programas radiofónicos de la BBC–, pocos saben de la edición que realizó al *Quijote*, en los años sesenta, publicada en la prestigiosa editorial Sudamericana. Esa edición semierudita, muy anotada y realmente curiosa vio la luz en 1962.

Acoto así, sin errores, la última aportación de Madariaga al mundo cervantista. ¿Y 1919? Es la fecha de unas conferencias pronunciadas en la universidad de Cambridge que, como bien señala en las primeras palabras que dirige «Al lector»: «La primera idea, y aun el plan general, de este ensayo se hallan en una conferencia que el autor hubo de dar en la universidad de Cambridge hace ya algunos años» (Madariaga, 1978: 17). Hay que tener en cuenta, además, que la fecha de edición madrileña no se corresponde con la realidad, ya que previamente había publicado por entregas la *Guía* en el diario *La Nación* de Buenos Aires, entre junio de 1923 y febrero de 1925.

La *Guía del lector del «Quijote»* es publicada por la editorial madrileña Aguilar en el ya mencionado año de 1926, a la vez que por Espasa-Calpe en el mismo año, cuando el

diplomático contaba con cuarenta años. Sin embargo, aunque tenía ya un notable éxito como político e intelectual europeo, no fue uno de los libros suyos que más se reimprimieron en español inmediatamente, a pesar de que existe una edición en 1930 y otra en 1934, que me consten. De todas formas, las ediciones que se guardan en el Instituto «José Cornide» no son todas las que existen. Una de las editoriales encargadas de difundir la cultura española en el exilio, la editorial Sudamericana de Buenos Aires, la lanzó años más tarde. Con la colaboración de su esposa la tradujo al inglés y al alemán. El Archivo Madariaga guarda quince ediciones y traducciones, aunque para la historia del ensayo es fundamental el capítulo sobre el mismo, que aclara muchas dudas, de Octavio Victoria Gil en su tesis doctoral publicada por la «Fundación Ramón Areces» en 1990. En la publicación de la Universidad Complutense, un año antes, explica los avatares de estructura del ensayo.

El trabajo se publica con el subtítulo «Ensayo psicológico del Quijote» en 1926. Consta de once capítulos, unas palabras «Al lector» y una «Introducción»:

> A partir de haberse publicado en la *Revista de Occidente*, en marzo de 1967, el ensayo «Don Quijote, europeo», se añade éste como capítulo doce (Victoria Gil, 1989: 1298).

Desde 1976 se publica así en Espasa-Calpe hasta este año de 2005, que se ha vuelto a reeditar, con el prólogo de Luis María Ansón.

La edición inglesa de 1961 de la Oxford University Press añade «Cervantes and his time» que aparecerá en español y en alemán en diferentes medios en ese año, pero es un apéndice que no se incorporará a la versión definitiva de 1976 de Espasa-Calpe, porque pasará a formar parte de la edición anotada que hace Salvador de Madariaga del *Quijote* en 1962.

La relación de ediciones de la obra que guarda el Instituto «Cornide» es la que sigue:

- *Guía del lector del Qujote*. Madrid: Aguilar, 1926.
- *Guía del lector del Qujote*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1943.
- *Guía del lector del Qujote*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947.
- *Don Quixote. An introductory essay in psychology*. Londres: Oxford University Press, 1948.
- *Guía del lector del Qujote*. México, Buenos Aires: Hermes, 1953.
- *Guía del lector del Qujote*. Ensayo psicológico sobre el Quijote, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1961.
- *Don Quixote. An introductory essay in psichology*. Londres: Oxford University Press, 1961.
- *Uber Don Quijote*. Viena/Munich: Verlag Frizt Molden, 1962.
- *Guía del lector del Qujote. Ensayo psicológico sobre el Quijote*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- *Don Quijote Sancho Panza och verkligheten*. Estocolmo: Bokforlaget. Pan/Norstedts, 1970.
- *Guía del lector del Qujote*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.
- *Guía del lector del Qujote. Ensayo psicológico sobre el Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

– *Guía del lector del Qujote. Ensayo psicológico sobre el Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
– *Don Quixote. An introductory essay in psychology*. Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1980.
– *Guía del lector del Qujote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

A estas puedo añadir desde todas las inglesas (Gregynog Press, edición limitada, 1934; Clarendon Press, 1934; Oxford University Press, 1935) hasta una de este año 2005, de la colección Austral de Espasa-Calpe, que reproduce el texto el Luis María Ansón, además de muchas otras reimpresiones de las que no tengo noticia. Baste la muestra para hacer notar el enorme éxito editorial de la obra desde su publicación primera.

Desgraciadamente, entre los papeles del intelectual no se encuentra el original, manuscrito o mecanografiado, de la *Guía del lector del «Quijote»*, así como no están en el Instituto «Cornide» los artículos de *La Nación* que formaron inicialmente la obra. La razón podría ser la salida precipitada de su finca de Toledo, al comienzo del conflicto civil, con lo puesto, teniendo que abandonar sus bienes y pertenencias, de las que dispuso a voluntad los mandatarios del régimen. De hecho, su casa fue cedida a diversas personalidades, afines a Franco y de sus cosas nada más supo, a pesar de su búsqueda de papeles o de su preciado piano, así como de un retrato suyo y otros objetos de valor. Esta es la causa de la carencia de muchos documentos valiosos anteriores a 1936.

Desde su publicación en español en 1926 hasta 1976, fecha en que se incorpora "Don Quijote, europeo", no hay cambios. Sin embargo, la revisión de la obra por parte de su autor no deja de ser constante, ya que, al menos ortográficamente, se preocupa por la corrección de la *Guía* todavía en 1959, año en el que envía todavía a la editorial Sudamericana una relación de erratas de la edición corriente del ensayo sobre el *Quijote*. Tampoco existe, hecho insólito, una edición anotada críticamente. La única intención «analítica» es la llevada a cabo por la editorial Espasa-Calpe que encargó un pequeño prólogo a Luis María Ansón en la edición de 1976 y que se reimprimió en la del 78, donde resalta subjetivamente su relación personal con el escritor y resume su personal afiliación política, sin hacer mención científica a la *Guía del lector del «Quijote»*.

Este prólogo es la muestra de gratitud del discípulo al maestro, cuyo reflejo más claro son las numerosas cartas entre los dos. Destaca su talante liberal, la coherencia de su pensamiento político. De Madariaga viene a decir Ansón que es polifacético, virtuoso de la palabra, erudito, políticamente definido, pero no inserto en ningún programa ideológico conocido... Repite sus palabras de las ruedas de prensa al llegar a España en 1976 y las interpreta. Termina su breve panegírico con unas palabras que, desmesuradas e injustas con otros intelectuales de la época, revelan la falta de rigor en la intención final del prólogo (la valoración de la *Guía del lector del «Quijote»*), escrito además con la responsabilidad del tiempo que ya ha pasado y que debería permitirle juzgar cada trabajo cervantino con una ecuánime aserción: «Libro célebre que supera a la vez a Maeztu y a Américo Castro, y que constituye lectura esencial para los que se recrearon en «El Quijote»» (Madariaga, 1978: 14).

A esta singular obra, causa de su éxito entre cervantistas y especialistas, sobre todo para la enseñanza secundaria, hay que añadir todos los estudios que señalé al inicio de este artículo. Sin embargo, sucede que el autor emplea varias veces los mismos mate-

riales de la *Guía*, ya sea en español, como en francés, inglés e incluso alemán, cosa que amplía la documentación, pero solo en tamaño, porque son traducciones.

De esa conferencia –o conferencias– no se conserva ninguna copia, pero para compensarlo, Madariaga publica en la revista *Hispania*, en 1928, un artículo titulado «Our don Quixote». De este artículo ya he hablado en otra parte[1] y de cómo constituye verdaderamente esa conferencia, a pesar de que no puedo precisar si está revisado o no. Las amplificaciones y las síntesis, una traducción impropia del inglés al español y datos que «españolizan» la obra, me aseguran que es un texto inicialmente hecho en inglés.

Por tanto, los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga se dilatan en el tiempo, más de cuarenta años, y esa es la razón de ser de la acotación temporal. Aunque ya he hablado hace tiempo[2] de aquellos materiales encontrados en el Archivo Madariaga, perteneciente al Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses, puedo afirmar ahora que dispongo de una sistematización de todos los ensayos, artículos y obras literarias inspirados en la obra de Cervantes que compuso Madariaga, que todavía no tenía aquel entonces. Un guión serviría para poder situar cronológicamente estos trabajos:

1. Ediciones primeras y originales de *Guía del lector del «Quijote»* de 1926. Sucesivas ediciones en español, inglés, francés y alemán. Capítulos corregidos o en otros idiomas.

2. Apuntes manuscritos de las clases de literatura española en Oxford (1928-1931).

3. Artículo «Our don Quixote», publicado en *Hispania* en el vol. 11, nº 2, en marzo de 1928, pp. 91-118.

4. Teatro inédito: *Don Quixote and Sancho*. Cartas con F. Sladen Smith sobre una obra de teatro con los personajes cervantinos en torno a los años 40. Copias mecanografiadas de la obra.

5. *El doce de octubre de Cervantes*. Cartas con Zdenko Bruck, de la editorial Sudamericana a lo largo de 1947. Copia original mecanografiada de la obra.

6. Dos borradores de programas radiofónicos en español de 1947: «Hamlet y Don Quijote», «Cervantes y Don Quijote».

7. Cuatro borradores de programas radiofónicos para la BBC en inglés entre 1947 y 1964. Un programa en francés.«Diálogos famosos e inverosímiles: Rocinante y Rucio».

8. «Cervantes and his time», artículo en inglés escrito entre 1956 y 1961, aunque aparece luego en otra carpeta en español.

9. Edición de Salvador de Madariaga a *Don Quijote de la Mancha* de 1962, cuyo prólogo es este «Cervantes y su tiempo».

Todo ello está guardado en el «Instituto Cornide», que se crea en 1964 a través del Ayuntamiento de la ciudad en el entorno de la Biblioteca Municipal. La secretaria-conservadora Isabel Martínez-Barbeito le envía a Madariaga, en febrero de 1967, una carta para agradecerle el tomo de la publicación sobre el Premio Europa en Berna que el coruñés tiene a bien remitirle. Esta deferencia posibilita el comienzo de una correspondencia que enseguida se encauza hacia una dirección explícita, propuesta por el propio Salvador de Madariaga. En la respuesta a esa primera carta de la secretaria, el político ya

1. Dotras Bravo (2008b).
2. Dotras Bravo (2005).

muestra su interés en mandar otros documentos, cerrando la misiva con una sugerencia de pasada que se convierte en el comienzo del «Archivo Salvador de Madariaga»:

> P. S. Se me ocurre que quizá le interesaría a Vd. como bibliotecaria del Ayuntamiento algún manuscrito mío. En este momento estoy a punto de regalarlos todos a una Universidad americana que los solicita; pero claro es que daría prioridad a mi ciudad natal por lo menos en cuanto a los manuscritos en español[3].

El legado fue formalizado en agosto de 1967 y se expuso en 1976 con motivo de su vuelta a España y a Galicia. El flujo de documentos y manuscritos comienza en ese mismo verano del 67, pero no termina hasta este mismo año de 2008, en agosto, momento en que su hija, Isabel de Madariaga, envía la mayor parte de su biblioteca personal, cartas y documentos de su labor como político y diplomático. Como acaba de llegar, todavía está sin catalogar, proceso que se llevará a cabo en los próximos meses. Es un periodo largo en el que destaca enero de 1985, época en la que se recibe el grueso de sus papeles, diecisiete cajas y tres cuadros, en el Instituto. Se compone de la totalidad de las ediciones de su obra además de todos los manuscritos, papeles mecanografiados, pruebas de imprenta, artículos publicados y borradores que de sus trabajos guardaba Madariaga, además de fotos, cuadros y otros recuerdos. En 1991, cuando fallece su viuda, dispone el envío de bastante material. Todos sus papeles están depositados en trescientos treinta y siete archivadores gruesos –que aumentarán ahora posiblemente–, ordenados según la división que estimó oportuna el grupo de investigadores que catalogó los papeles del coruñés durante dos años, desde 1993 hasta 1995, aproximadamente, distribuida en cinco grandes apartados: documentación personal, patrimonio, función pública, función docente y función privada. Presenta el inconveniente que tenía una catalogación anterior y dificulta muchas veces la búsqueda de documentos. Ese inventario acaba de ser publicado, respondiendo a la catalogación elaborada bajo la dirección del miembro numerario del Instituto don Antonio Gil Merino, realizada por el equipo de becarios-catalogadores Dª Begoña Infanzón Luaces, Dº Oscar Ares Botana, Dº Francisco Javier González García y Dº Manuel María de Artaza Montero[4], con motivo de la visita aludida de su hija en el contexto del trigésimo aniversario de la muerte de Salvador de Madariaga y los actos celebrados en A Coruña entre septiembre y octubre de 2008, tanto en el Ayuntamiento, como en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en dicha ciudad.

A pesar de la precisión cronológica que buscaba, resulta difícil de fechar el artículo «Diálogos famosos e inverosímiles: Rocinante y Rucio», primero en un borrador manuscrito de letra ilegible, guardado en el archivo 238, y también en el *296*, pero reproducidos en ABC, 13-12-1978, probablemente un homenaje póstumo del periódico a Salvador de Madariaga, ya que se trata de la fecha de su fallecimiento. Seguramente sea un texto ya publicado que utiliza ABC como representativo del pensamiento del diplomático coruñés. Otro gran inconveniente es que no se encontraban las entregas del diario *La Nación*,

3. Salvador de Madariaga, fragmento extraído de la carta a Isabel Martínez-Barbeito, fechada el 27 de febrero de 1967, guardada en la carpeta 59, perteneciente a su patrimonio conservado en A Coruña.
4. Publicado en este año de 2008 siguiendo el resultado final de 1995, por la Deputación da Coruña y la Fundación Caixa-Galicia.

perdidas con toda probabilidad en su salida precipitada de España en 1936, debido a su oposición al régimen.

De todo ello, me parecen más valiosos los apuntes de las clases de Oxford, porque revelan las preferencias del Madariaga profesor; la obra de teatro inédita *Don Quixote and Sancho*, muy amplia y a la que da bastante importancia como se aprecia en su correspondencia privada y en sus deseos de ponerla en escena; el artículo «Our don Qixote», ya que es el germen de sus trabajos cervantinos –en origen esa(s) conferencia(s) en Cambridge–[5]; y la desconocida edición del *Quijote* en 1962, por eso, por el olvido de su existencia.

Una ojeada no muy profunda a las notas manuscritas para las clase de Oxford permite percatarse de que la literatura que entusiasmaba a Salvador de Madariaga era el primer Renacimiento y el Siglo de Oro en todo su esplendor, así como los autores contemporáneos a él: Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset, sin olvidar a Valle-Inclán, Tirso de Molina o Zorrilla, a los que dedicó sendas páginas. En estos apartados sigue un cierto orden y dedica mucho espacio al profesor de Salamanca (unas trece páginas), pero con la mala fortuna que se interrumpe al llegar a la *Vida de Don Quijote y Sancho*.

Según el orden de las carpetillas que los investigadores estimaron oportuno, los autores y épocas de historia literaria son los siguientes: Ganivet con una panorama del XIX; Cervantes life; Azorín; Valle-Inclán; S. XV; S. XIV y XV; una especie de análisis del pensamiento a través de la historia; Unamuno, del que demuestra poseer un conocimiento profundo; Ayala; Baroja; análisis pormenorizadísimo, con citas y detalles, del *Quijote*; fray Luis de León; teatro del XVII; el Cid Campeador; Emilia Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez; teatro XIX con un estudio más pormenorizado de las obras de Zorrilla; aún tiene este último cuadernillo un texto sobre Valle-Inclán.

En una de las carpetillas hay una buena cantidad de hojas sueltas, rotas o partidas, ilegibles en muchos momentos y de difícil recomposición. Son apuntes sueltos y dispersos sobre el *Quijote*. Están anotadas páginas, hechos, análisis como «socarronería de la Duquesa», que revelan lo pormenorizado del estudio que de la obra cervantina realiza Madariaga. En estas hojas sueltas se reconoce una división poco convencional y que pretende más bien resaltar algunos aspectos de detalle de la novela, por ello es fácil deducir que un estudio primigenio y anterior a estos apuntes ha de residir en aspectos fundamentales del *Quijote*. Tal distribución de contenidos sería, a través de los títulos que da Madariaga, en primer lugar «historias de los entremeses», después «esbozo del argumento», «aciertos narrativos», «Don Quijote y Sancho ante el suceso», y otros más que he podido descifrar a duras penas por la dificultad de la letra como «abundancia pantagruélica», «Rubias», «versos», «estilo», «Sancho y su cobardía» (germen claro del análisis de Sancho en *Guía del lector del «Quijote»*), «filosofía de Don Quijote», etc.

El cuadernillo correspondiente a Cervantes comienza con un título en inglés «Cervantes life» que, a pesar de lo que pueda parecer, sólo introduce la materia en inglés, ya que el primer epígrafe también está en esta lengua («The family. Small burguesie»), aunque a continuación pasa a expresarse en castellano, idioma en que se ve más cómodo

5. Cuyos resultados se pueden consultar en mi artículo mencionado, por lo que no volveré sobre el asunto.

para hablar de literatura española. Se compone de trece hojas por una carilla, dividido el contenido en guiones que pude entender casi en su totalidad. Por orden son: «the family», «bodybord», «educación», «Italia», «cautividad», «rasgos», «la familia», «intentos literarios», «el Estado», «el *Quijote*» (de muy poca extensión y sin relevancia, seguramente esta sección es la desarrollada en los papeles sueltos ya citados), «incidente en Valladolid», «Urbina» (?), «religión» y «letras». El contenido se refiere claramente a la vida y concepción ideológica del escritor alcalaíno, no al *Quijote*, por lo que tampoco es especialmente relevante el estudio de estos apuntes, aunque sí es de gran importancia hacer constar el nivel de profundización del Madariaga profesor en la figura de Cervantes.

Es realmente interesante el conjunto de correspondencia que encontré, en el archivador **86**, con F. Sladen-Smith, director de la Unnamed Society en inglés, con el que tiene en mente un proyecto teatral sobre don Quijote. La correspondencia es de 1947, enmarcada entonces en los actos conmemorativos del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. Tras varios debates, Salvador Madariaga llega a un esquema de la supuesta obra: habría dos actos con cuatro escenas cada uno. Unas cartas después incluye la relación de personajes de la obra teatral. Se puede apreciar cierta vacilación en el esquema compositivo ya que el escritor coruñés menciona cinco escenas en el segundo acto, pero realmente en el bosquejo inicial señala cuatro. La tal obra de teatro la encontré en la carpeta **278**, perteneciente a la actividad privada dentro de la función publica, bajo el título de *Don Quixote and Sancho* en forma de manuscrito y de documento mecanografiado, este compuesto por 246 páginas. Muestra un subtítulo que reza de esta manera: «A dramatized and abridged versio of Cervantes' novel».

Los investigadores que entre los años 1993 y 1995 pusieron en orden la inmensa cantidad de papeles de Madariaga, consideran esta obra de teatro inédita, así como otras. No tengo constancia alguna de que nadie haya publicado este escrito, por lo que permanece inédito. No está fechado, aunque por las cartas estaba ultimándose en 1947. Pero no es el único teatro inédito, ya que hay una obra de teatro sin identificar por falta de título en la carpeta **273**. La tarea de análisis de la obra teatral es ardua e intensa, por lo que excede este trabajo, además hay que añadir la dificultad de permanecer inédito, su divulgación y el rastreo de las causas por las que se mantiene sin publicar. Las cartas, que son muy seguidas, continúan en 1948, y en ellas todavía se están tomando decisiones sobre el número de escenas y correcciones varias. Probablemente, después de pasada la fecha del aniversario, la prisa por terminar el proyecto decae y quizá sea esa la razón por la que nunca se publica.

Los artículos correspondientes a la actividad literaria son «Cervantes and Numancia», de octubre de 1947, y se compone de ocho páginas, aunque falta la primera; «New judgment of Cervantes», fechado concretamente en el siete de octubre de 1947, consta de 20 páginas y se convierte en entrevista original que cuenta con un interlocutor interesante: el propio Cervantes; 6 páginas denominadas «Cervantes», cuyo subtítulo es «Overseas»; «Hamlet y don Quijote»; en la nueve, «Cervantes y don Quijote». Estos dos últimos son en español. Por último, aparecen dos artículos en francés que, basándose en el comienzo de «Cervantes y su tiempo», compara al escritor alcalaíno con Montaigne y Rabelais. Los dos son programas radiofónicos idénticos, uno para la B.B.C. el 12 de octubre de 1947, y otro el 14 del mismo mes para Université des Ondes. El último borrador

que examiné se hallaba en el **332**, uno de los últimos, para la Radiodiffusion française en 1950 titulado «Le vrai Don Quichotte», es decir, «El verdadero Don Quijote», capítulo V de la *Guía del lector del «Quijote»*.

En la carpeta **109** aparece un ejemplar del artículo «Cervantes and his time». Este artículo en 1962 pasará a ser la introducción que el intelectual coruñés incluirá en la edición que confecciona para la editorial Sudamericana, aunque más bien, por lo que se colige de las palabras de agradecimiento a Madariaga, la editorial se plantea hacer una edición de la obra cervantina y el escritor coruñés ofrece una en la que lleva trabajando un tiempo. El mismo artículo vuelve a aparecer en el archivador **227**. La datación en este es más amplia (1934/1961), aunque en las 24 hojas mecanografiadas no hay fecha.

«Cervantes y su tiempo» es un artículo ya anterior a la fecha en que sale la edición del *Quijote* que anota Madariaga. Está escrito originariamente en alemán y aparece publicado en 1960. Primero su traducción al inglés y luego al castellano son algunos de los avatares de este trabajo tan utilizado por Salvador de Madariaga. Está dividido en ocho pequeños capítulos, donde Madariaga pretende evaluar el entorno histórico de Cervantes. Es una ambientación histórica, anterior y contemporánea a Cervantes, poco sistematizada y definida, pero que destaca por hacer relevantes ciertos sucesos, interpretados al hilo de la simbología del *Quijote*.

Todos estos ingredientes: la situación histórica entre el paso de un sistema medieval al moderno modelo de administración, el nacimiento en Alcalá, ciudad multirracial y liberal, el cautiverio que abrió la mente cervantina, dan como resultado a un Cervantes precursor. En definitiva, Madariaga, entre cuestiones biográficas, históricas y literarias aspira a elevar a Cervantes sobre «su tiempo», como dice el título, tiempo que no le pertenece, como a Lope, Quevedo o Calderón, sino al que sobrepasa, ya que posee ideas acerca de la educación, la naturaleza y la libertad propias de un Rousseau dieciochesco, ideas, además, que retomará en la anotación. No son nuevos tampoco estos pensamientos en el escritor coruñés, porque con idénticos ejemplos lo explica en el capítulo «Don Quijote, europeo» que cierra la *Guía*. Algunas de las esferas de la vida que pasaron por el tamiz de la ironía y el humorismo fueron, según Madariaga, la Iglesia, el clero o la concepción de «cristiano viejo», las armas como popular símbolo de violencia extrema y las letras, en decadencia, etc.

Otros documentos de Madariaga que se refieren al Quijote son los ocho cuadernillos manuscritos de la anotación a la obra cumbre de Cervantes en el archivador **291**, que contiene también una prueba de imprenta del prólogo con una enmienda en bolígrafo rojo de Madariaga a la nota tres, por un lado, y la enmienda escrita a mano a la anotación de dicha obra que aparece al final de una libreta que trata acerca de otros asuntos. La enmienda puntualiza las líneas 19 y 20 de la página 27. Esta es, quizás, la obra más relevante entre las desconocidas de Madariaga, cuyo análisis no cabe en estas líneas.

En definitiva, la riqueza del Archivo Madariaga sobrepasó en gran medida mis intenciones y me guió por caminos de historia crítica que necesitaban una revisión. El análisis del material documental y la repercusión posterior de las ideas lanzadas por Madariaga constituyen una empresa que sitúa la figura de este, un polifacético hombre de letras del siglo XX, en el contexto del mundo crítico cervantino.

Bibliografía

Barreiro Fernández, X. M. (ed.) (2008): *Salvador de Madariaga. Inventario de los fondos documentales Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses*. A Coruña: Deputación da Coruña/Fundación Caixa-Galicia.

Cervantes Saavedra, M. de (1962): *Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Sudamericana, prólogo y notas de Salvador de Madariaga.

Dotras Bravo, A. (2005): «Os traballos cervantinos de Salvador de Madariaga» en *Revista del Instituto* José Cornide *de Estudios Coruñeses*, A Coruña: Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses, 29-30, pp. 119-145.

— (2006): «A personagem ficcional no Quixote: a construção de Dom Quixote e Sancho por Salvador de Madariaga» en Carlos Reis (coord.): *Figuras da Ficção*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 27-37.

— (2008a): «*Don Quijote de la Mancha*, Madariaga y Unamuno» en *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional*, 20-24 de junio de 2005. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 545-554.

— (2008b): «Para la génesis de *Guía del lector del Quijote* de Madariaga: «Our Don Quixote»» en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 280-290.

— (2008c): *Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga. Historia de una idea doble: sanchificación y quijotización*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Madariaga y Rojo, S. de (1926): *Guia del lector del Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe (consultado en edición de 1978).

Victoria Gil, O. (1989): *Vida y obra trilingüe de Salvador de Madariaga*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Los conceptos de naturaleza y de estado natural en Cervantes y el *Quijote*

Heinz-Peter Endress
Universidad de Freiburg

Los dos conceptos que figuran en el título del presente trabajo desempeñan bajo diversos aspectos un papel importante en el pensamiento y en la obra de Cervantes.[1]

Comencemos con algunas consideraciones sobre la relación entre naturaleza y arte. Esta relación preocupó desde luego constantemente al artista y creador que era Cervantes. El arte en sus diferentes modos y géneros es *mímesis*, es imitación de la naturaleza, así reza ya la constatación de Aristóteles al principio de su *Poética*. Con respecto a la poética de nuestro autor, Edward C. Riley (1971: 99), en su *Teoría de la novela en Cervantes,* constató correspondientemente: «En el centro de la teoría literaria de Cervantes se halla la antigua dicotomía entre el arte y la naturaleza». Y prosiguió de inmediato: «El gran problema que ésta encierra consiste en cómo crear una obra de arte con los abundantes y desordenados materiales de la vida», lo que repitió otra vez en la conclusión de su ya clásico libro, diciendo que el problema era el de «conseguir una obra de arte utilizando la vida como materia prima» (340). El medio para solucionar el problema consistía justamente en la adecuada *imitación,* noción importante para Cervantes (que estaba familiarizado con Aristóteles a través de López Pinciano, Robortello, Castelvetro y otros teóricos de la literatura). Lo prueban por ejemplo las palabras del ficticio amigo del autor en el *Prólogo* a la primera Parte del *Quijote:* «Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere» (ed. Rico, 2004, 18-19) y la declaración del canónigo de Toledo

1. Preciso desde el principio que no se tratará de describir y analizar la presentación concreta de la naturaleza en la obra cervantina. Esto exigiría otro trabajo.

hablando de «la verisimiltud y la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe» (I, 47, 600). Con ello la imitación no quiere decir *copiar* la realidad o aspirar, por lo menos conscientemente, al "realismo" en nuestro sentido moderno, sino que significa (re)producción creadora, no exenta de crítica y dirigida hacia la verdad esencial de los hombres y de sus avatares.

De ahí que la teoría de la imitación se vincule muchas veces a la noción de que el arte mejora y perfecciona la naturaleza, como es el caso cuando don Quijote, en el contexto del Caballero del Lago, habla de «el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence» (I, 55, 624) o cuando, refiriéndose al poeta en general, aduce un aforismo antiguo: «según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el natural poeta sale poeta, [...]. También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor [...], la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficiónala» (II, 16, 827). En un curioso e interesante pasaje de *La Galatea* Cervantes ya había dado un paso más. El pastor Elicio, exaltando la incomparable belleza de las frescas riberas del río Tajo con sus hermosos jardines, sus valles y collados, dice lleno de entusiasmo: «la industria de sus moradores ha hecho tanto, que la naturaleza, encorporada con el arte, es hecha artífice y connatural del arte, y de entrambos a dos se ha hecho una tercia [*sic*!] naturaleza, a la cual no sabré dar nombre» (*Gal.,* VI, 170), una 'tercia naturaleza' que sería el producto de la segunda, que, ella, consistiría en la íntima mezcla de la naturaleza con el arte, mezcla producida por la actividad de los hombres.

Ahora bien, bajo el aspecto de la relación entre arte y naturaleza todavía quisiera mencionar algo completamente diferente, pero no menos interesante. Se trata de una declaración de Harry Levin (1969: 79), el gran comparatista estadounidense, declaración que concierne a la vez a la estructura y a la esencia cómica del *Quijote.* Cito *in extenso*, porque me parece capital: «*Don Quixote* [...] constituted an overt act of criticism. Through its many varieties of two-sided observation, there runs a single pattern: *the pattern of art embarrassed by confrontation with nature.* This is the substance of the critical comment that every chapter makes in a differing context». Para ilustrar lo dicho se puede pensar en la oposición *grosso modo* entre don Quijote, que representa la literatura, y Sancho Panza, que simboliza la prosaica realidad, entre las fantasías librescas y literarias de don Quijote y el mundo real que con regularidad las demiente y conduce así al fracaso o, entre unos cultos pastores bucólicos y unos auténticos cabreros... En cada caso la naturaleza, en el sentido amplio como sinónimo de realidad, mundo o vida, hace estallar la burbuja de la ilusión creada y fomentada por el arte.

El propio Cervantes emplea la palabra "naturaleza" desde luego en primer lugar en un sentido estricto y según sus principales acepciones. Por una parte, según la definición *general* de «conjunto de todos los seres y cosas que forman el universo y en los cuales no ha intervenido el hombre» (*Dicc. Salamanca*, 1072), definición que contiene en germen la oposición entre naturaleza y cultura. En Cervantes hallamos este significado *general* cuando el prologuista habla del «orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante» (*Pról.* I, 9), cuando don Quijote llama a Sancho «monstruo de la naturaleza» (I, 46, 585), o cuando el perro Berganza afirma que «el hablar nosotros pasa de los términos de la naturaleza» (*Nov. ej.,* II, 299). Por otra parte, aparece también conforme al sentido *específico* de disposición, carácter, temperamento o ser: a) de una persona

(Anselmo quejándose de la «flaca naturaleza» de Camila (I, 33, 430); Tirsi hablando de Adán: «heredamos su mesma naturaleza», *Gal.,* II, 59), b) de un sexo (el cautivo sobre las mujeres: «que de su naturaleza son tiernas y compasivas» (I, 37, 483), o c) de los hombres en general (Tirsi declarando: «viendo el hacedor y criador nuestro que es propia naturaleza del ánima nuestra estar contino en perpetuo movimiento y deseo, [...]» (*Gal.,* II, 61).

La mayoría de las veces Cervantes personifica la naturaleza y la concibe como una entidad o fuerza activa y dominadora. Américo Castro (1972: 159-212), quien, con el título «La naturaleza como principio divino e inmanente», dedicó un largo capítulo de su *El pensamiento de Cervantes* a nuestro tema, señaló que Cervantes, desde *La Galatea* hasta el *Persiles,* utiliza para la naturaleza la imagen del «mayordomo de Dios» (160). En *La Galatea* (t. II ,1961: 61) el pastor Tirsi dice en un discurso: «Así es verdad que en todas las obras hechas por el mayordomo de Dios, naturaleza, ninguna es de tanto primor» [como el hombre]. Y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1992: 352) Periandro se expresa de igual manera: «Y como naturalmente lo ordenó la naturaleza, mayordoma del verdadero Dios, creador del cielo y de la tierra». Pero, según Castro, se trata de un «mayordomo» que se ha independizado y que actúa sobre todas las cosas por iniciativa propia. Castro habló así de la naturaleza como un principio autónomo e inmanente que «ha formado los seres, poniendo en ellos virtudes o defectos, que imprimen en cada individuo huellas imborrables y determinadoras de su carácter, cuya realización será el tema de la vida de cada cual» (169). Los ejemplos son legión. He aquí una pequeña selección. Al principio de *La Galatea* (t. I, 16) se presenta a Elicio, pastor de las riberas del Tajo, «con quien naturaleza se mostró tan liberal, cuanto la fortuna y el amor escasos». Sancho Panza declara en II, 30 : «Yo he oído decir que esto que llaman naturaleza es como un alcaller [un alfarero] que hace vasos de barro, y el que hace un vaso hermoso, también puede hacer dos y tres y ciento» (959-960) . En II, 10 don Quijote explica a Sancho que «ninguna cosa puso la naturaleza en Dulcinea que no fuese perfecta y bien acabada» (774). Y en el *Persiles* (IV, 6, 442) se dice de Periandro: «La naturaleza había hecho iguales y formado en una misma turquesa a él y a Auristela».

Con respecto a la naturaleza, Cervantes se inserta claramente en la tradición establecida por el Renacimiento, aunque imprime su sello personal al asunto. Es cierto, sin embargo, que ya en la Edad Media encontramos bastantes veces una valoración positiva de la naturaleza. Así ya con San Agustín quien acuñó la fórmula lapidaria: «omnis natura in quantum natura, bona est». Entendió la naturaleza como un signo de Dios, como la huella de un orden primitivo[2]. Tomás de Aquino vio en la naturaleza una entidad creada por Dios, pero autónoma (de lejos observamos pues cierto parentesco con Cervantes), es decir con su propia consistencia y eficacia, y la concibió como un principio rector del universo, un principio de movimiento que conserva y perpetúa la obra del Creador (Ritter, 1984: 450-452).

Pero es bien sabido que es en el Renacimiento, con su nueva valoración positiva del mundo terrenal, que la naturaleza fue objeto también de una nueva estimación y adquirió una singular importancia. Lo reflejan los escritos de Erasmo, Castiglione, Vives, Hebreo,

2. Véase Joachim Ritter y Karlfried Gründer (1984: 441-443) [Entrada: naturaleza].

Mal Lara y otros. Así, por ejemplo, José Luis Abellán (1982: 271) constató un profundo parentesco y «una actitud muy cercana» por lo que se refiere a este aspecto entre Cervantes y Erasmo. En el Renacimiento la naturaleza se convierte en modelo ideal de cualquier actividad humana y especialmente en la encarnación de una vida perfecta, sencilla y espontánea. José Antonio Maravall (1976: 121) habló en ese contexto del «ideal renacentista de la sociedad natural». En particular la vida rural adquiere la significación de una imagen ideal (cabe precisar que como sueño de la población urbana culta y cansada de la civilización). Esta vida se asocia con una sabiduría y una bondad natural e instintiva. Y las personas que viven cercanas a la naturaleza, como los campesinos, los pastores, los gitanos[3] y los salvajes, son literariamente enaltecidas. Se explica por lo tanto el éxito que tuvo en España, el giro «menosprecio de corte y alabanza de aldea» tras la publicación de un escrito de Antonio de Guevara con este mismo título (1539). Y la idealización de la naturaleza es, desde luego, en gran parte causa y fundamento de toda la literatura pastoril y del alto aprecio, en el humanismo, durante el Siglo de Oro y en particular en la obra de Cervantes, del género popular de los refranes, con los cuales «nos hallamos [...], según Castro (1972: 183), en el reino de la espontaneidad y de la virtud natural».

En qué medida *don Quijote* valora la naturaleza lo observamos desde un principio en su discurso sobre la Edad de Oro. Para Castro el concepto de naturaleza era lo más importante de este discurso. Le dedicó un apartado especial (Castro, 1972: 173-179). Paul Hazard (^{2}1949: 199) lo comentó así: «Comme il est convaincu de sa beauté, de sa bonté, le Chevalier de la Triste Figure; comme il regrette le temps où la Nature était parfaitement d'accord avec l'homme». En su discurso (*DQ*, I, 11, 133) Don Quijote declara: «[...] a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían». Después habla de las solícitas abejas que ofrecían su miel y de los valientes alcornoques que despedían de sí sus anchas cortezas, evoca la paz, la amistad y la concordia que entonces reinaban y continúa elogiando la tierra en los términos siguientes: «[...] nuestra primera madre; que ella, sin ser forzada, ofrecía por todas las partes de su fértil seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían».

Don Quijote expresa aquí con toda claridad la idea de la excelencia de la naturaleza, de una naturaleza rebosante y pletórica, y la idea del estado natural de los hombres y de la sociedad humana en los tiempos primitivos. Más exactamente se trata de la variante *positiva* de dichas ideas, muy antiguas ya, que es la expresión y, en oposición al presente defectuoso, la proyección hacia el pasado del profundo deseo humano de alcanzar un estado de felicidad, plenitud y perfección. Según la variante *negativa*, que se remonta

3. Pensemos en el discurso del viejo gitano en *La Gitanilla*. Los gitanos viven en plena naturaleza: «[...] vivimos alegres; somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos. [...]» (ed. H. Sieber, 101). Con su inviolable ley de la amistad, su comunidad de bienes y su autosuficiencia («nos contentamos con lo que tenemos», 102) se oponen a la sociedad oficial («No nos fatiga el temor de perder la honra, [...] vivimos por nuestra industria y pico, y sin entretemeternos con el antiguo refrán: ¿Iglesia, o mar, o casa real?, [...]»). (*Ibid*.).

Índice

también a la antigüedad, en los orígenes había entre los hombres un estado de guerra permanente –*bellum omnium contra omnes*– y una enemistad constante *homo hominis lupus*. Pues bien, la concepción positiva es una constante en las descripciones de la Edad de Oro desde Hesíodo hasta el Renacimiento y Cervantes. Ya en *Los trabajos y los días* (v. 117-118) de Hesíodo, siete siglos antes de nuestra era, podemos leer sobre los hombres: « Y vivían como dioses sin aflicción, lejos de trabajos y penas, [...] y todo lo deseado tenían. La tierra, fuente de nutrición, regalaba sus frutos siempre de por sí, infinita y variadamente». Virgilio escribe en su cuarta égloga sobre la tierra: «[...], omnis feret omnia tellus» (v. 38) y Ovidio, casi de manera idéntica en sus *Metamorfosis*: «[...] per se dabat omnia tellus» (I, v. 102). En el Renacimiento, por ejemplo en la *Arcadia* de Sannazaro, se nos dice: «Los campos [...] hacían siempre nacer sus frutos. [...]. La tierra [...] estaba entonces llena de saludables hierbas [...]. Todos comían bajo placenteras sombras, leche y bellotas, nebrinas y moras. ¡Oh dulce tiempo y agradable vida!» (VI, v. 88-96).

En todas estas descripciones de la Edad de Oro y también aquí en el caso de Cervantes/don Quijote, la naturaleza ocupa una posición primordial. Representa una suerte de factor básico; su existencia y actuación ofrecen el fundamento para que todos los restantes valores mencionados en el discurso (la igualdad, la paz, la justicia, la libertad, la amistad, etc.) pudiesen desplegar toda su efectividad en el lejano pasado de la Edad de Oro. Posibilitadas y determinadas por el orden natural, todas estas ideas adquieren el estatus de *valores naturales.* Por lo demás, la importancia de la naturaleza viene subrayada en el texto de Cervantes por el hecho de que se la nombra casi nada más iniciarse el discurso y se le dedica aproximadamente una cuarta parte de toda su extensión.

Vista desde el presente, la situación se manifiesta de la manera siguiente: con el final de la Edad de Oro y el paso a la Edad de Plata, luego a la de Bronce y finalmente a la de Hierro, que es la era actual, en suma con el advenimiento de la civilización, se llega a la pérdida de los valores positivos y a la entrada del Mal en el mundo. Una concepción claramente descendente de la historia domina todo el conjunto. Pues bien, ante este estado de cosas, es ahora tarea de los hombres, en nuestro caso tarea de don Quijote asumir el papel de sujeto, que en un principio había desempeñado la madre naturaleza (una imagen que se utilizó con frecuencia durante el Renacimiento). Ahora es el cometido de don Quijote emprender con ilimitada entrega e intenso esfuerzo todo lo imaginable para ayudar a restablecer el supuesto estado natural originario, un estado que la naturaleza garantizaba entonces por iniciativa propia, sin la intervención de los hombres, representados por esta razón en el texto por «*los hijos* que entonces la poseían».

Por lo que respecta al transcurso de la obra, quisiera ceder de nuevo la palabra a Paul Hazard (1949: 187): «Il est certain qu'on trouve aussi dans le roman, diffuse, l'idée de la valeur en soi du caractère naturel». Esta declaración ya se ve confirmada por la manera en que don Quijote en el capítulo 11 trata a los cabreros, estos representantes de la humanidad natural, a los cuales dirige su discurso y hacia los cuales muestra de inmediato su atención, simpatía y cordialidad. Mejor aún, todavía antes de aprestarse a pronunciar su discurso, la presencia de los cabreros en plena naturaleza hace que un estado de ánimo ideal, casi religioso, un sentimiento de igualdad que corresponde al espíritu del estado natural, se apodere de repente de don Quijote, quien le dice a Sancho Panza: «quiero que aquí a mi lado y en compañía desta buena gente te sientes, y

que seas una mesma cosa conmigo, [...] que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere» (*DQ,* 11, 131).

Poco después, otro reflejo del estado natural se extiende sobre Marcela, la hermosa hija de Guillermo el Rico y protagonista, al lado de Grisóstomo, de un episodio intercalado en clave pastoril. Marcela vive en el campo fuera del pueblo y «anda en hábito de pastora por esos andurriales» (*DQ,* I, 12, 140). Acusada de ser culpable de la muerte de Grisóstomo, aparece por encima de una peña y procede a un discurso de defensa «con el natural entendimiento que Dios me ha dado», declara. Les dice a Ambrosio y a los restantes oyentes que ha escogido la naturaleza para vivir en armonía consigo misma, para conservar su pureza virginal y sobre todo para realizar su ideal de libertad: «Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos, los árboles destas montañas son mi compañía; las claras aguas destos arroyos, mis espejos; [...]» (*DQ*, I, 14, 168). Y más tarde insiste: «tengo libre condición, y no gusto de sujetarme» (169). Aboga, pues, por los valores naturales de limpieza y de libertad. Don Quijote, él, garantiza su defensa y protección a la joven pastora, como es fácilmente comprensible de parte del campeón de la Edad de Oro, mito para el cual la naturaleza y los valores naturales son fundamentales y que, por lo demás, se encuentra en la base de toda la literatura pastoril.

Como es bien sabido, en el episodio con los galeotes se trata también de la libertad, esta vez en relación con la justicia. Partiendo de un entendimiento absoluto, superior e ideal de estas ideas, don Quijote considera antinatural que se tenga a las personas presas. Concibe las nociones de libertad y de justicia como unos derechos naturales. Declara: «me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres» (*DQ*, I, 22, 267). Se pronuncia, pues, a favor de una justicia natural y se opone al derecho legal[4]. Situaciones similares se presentarán por un lado con el bandolero Roque Guinart que reparte el dinero de su compañia con «justicia distributiva» (*DQ,* II, 60, 1228) y opone así también su legalidad propia a la ley oficial, y por el otro con Sancho Panza que, en el episodio del gobierno de la ínsula Barataria, resuelve con una razón natural y espontánea los casos que le son sometidos. En el personaje de Sancho Panza con su estrecho vínculo a la tierra, su integridad castiza, su sencillez y su sabiduría popular encontramos desde luego desde el principio un reflejo del estado natural.

Finalmente el mejor ejemplo de la idea del valor en sí del estado natural son tal vez las bodas de Camacho el Rico. Mediante su apoyo a Basilio, quien por un ardid logra ganarse a su amada Quiteria, don Quijote contribuye a que triunfe el derecho natural de una joven pareja de amantes. Es evidente que estamos en plena utopía. Las bodas se celebran en un prado, fuera del pueblo y «no parecía sino que por todo aquel prado andaba corriendo la alegría y saltando el contento» (*DQ,* II, 19, 861). No nos sorprende demasiado que los deseos justos de las personas se cumplan en este ambiente ideal; que, a pesar de su pobreza y por su mérito personal Basilio obtenga la mano de su Quiteria y don Quijote una rara victoria. Con razón caracterizó Werner Krauss (1966: 172) este

4. En un estudio reciente, Bernhard Teuber (2006) mostró que en este episodio se hallan manifiestamente resonancias de la «Escuela de Salamanca» con su cabeza Fray Francisco de Vitoria. En la doctrina de derecho natural de esta ecuela se habla mucho de la conexión entre la razón y el principio de libertad que corresponde a la naturaleza y que existió en el estado natural.

episodio como el único en el que don Quijote se impone con su intención fundamental, y añade esta importante frase: «Sólo en auténticas condiciones naturales, en las que la historicidad de la vida moderna pierde su efecto, puede darse una verdadera concordancia con la misión donquijotesca y en consecuencia llevarse ésta a cabo con éxito»[5]. Normalmente, sin embargo, don Quijote suele moverse en medio de la historicidad de la vida moderna, y su afán aspira precisamente a superarla y a hacer resurgir, mediante su esforzada –y loca– intervención caballeresca, las condiciones ideales de la naturaleza como existían originariamente.

Bibliografía

Abellán, J. L. (1982): *El erasmismo español*, Madrid, Espasa-Calpe.

Castro, A. (1972): *El pensamiento de Cervantes*, ed. Julio Rodríguez-Puértolas, Barcelona/Madrid, Noguer.

Cervantes Saavedra, M. de (1961): *La Galatea*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce, 2 vols, Madrid: Espasa-Calpe.

Cervantes Saavedra, M. de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, 2 vols., Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de los Lectores.

Cervantes Saavedra, M. de (1992, 1994): *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, 2 vols., Madrid: Cátedra (Letras hispánicas, 105 y 106).

Cervantes Saavedra, M. de (1992): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid: Castalia.

Diccionario Salamanca de la lengua española (1996): ed. Juan Gutiérrez Cuadrado, Madrid, Santillana.

Hazard, P. (1949): *Don Quichotte de Cervantès. Etude et Analyse*, Paris, Mellottée.

Krauss, Werner (1966): *Miguel de Cervantes. Leben und Werk,* Neuwied/Berlin, Luchterhand.

Levin, H. (1969): «The Example of Cervantes», en Id.: *Contexts of Criticism*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, pp. 79-96.

Maravall, J A (1976): *Utopía y contrautopía en el Quijote,* Santiago de Compostela, Pico Sacro.

Riley, E. C. (1971): *Teoría de la novela en Cervantes,* Madrid, Taurus.

Ritter, J. y Gruender, K., eds. (1984): *Historisches Wörterbuch der Philosophie,* t. 6, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft.

Teuber, B. (2006): «El discurso de derecho natural en el *Quijote* y el episodio de los galeotes (I, 22)», en *Discursos explícitos e implícitos en el 'Quijote',* ed. Christoph Strosetzki, Pamplona, EUNSA, pp. 49-71.

5. «Nur in wirklichen Naturverhältnissen, in denen die Geschichtlichkeit des modernen Lebens ihre Wirkung verliert, ist eine wahrhafte Entsprechung und daher ein glücklicher Austrag der Donquijotesken Sendung möglich».

El dramaturgo como novelador: La prudente venganza de Lope de Vega

María Ángeles Fernández Cifuentes
Universidad de Tejas (Austin)

«La culpa la tuvo Marta de Nevares», afirma Antonio Carreño ante la decisión de Lope de Vega de escribir cuatro novelas cortas y dedicarlas a Marcia Leonarda, *alter ego* de Marta de Nevares Santoyo. Rondaba Lope los cincuenta y cuatro años cuando conoce a Marta, veintiocho años menor, en una fiesta poética presidida por ella. La relación amorosa se prolonga durante más de una década, tomando un rumbo trágico en sus últimos años: la *Amarilis* de sus poemas enferma y pierde la vista en 1623, alternando momentos de lucidez con accesos de locura hasta su prematura muerte en 1632[1].

Las *Novelas a Marcia Leonarda* se enmarcan en el contexto de una ofrenda amorosa. El narrador, según él mismo declara, escribe las novelas a petición de su lectora Marcia: «Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia … serviré a vuestra merced con ésta» (*Las fortunas de Diana* 106-107). Con frecuencia, el narrador se dirige a Marcia para discrepar, comentar, enmendar o añadir al hilo narrativo. El relato parece modificarse constantemente ante las reacciones de una lectora-oyente presente en el momento en el que se articulan los cuatro relatos, dando la sensación de un texto que se va haciendo conforme se narra a la interlocutora, incorporando sus preferencias, reticencias y objeciones. Lope somete así la escritura de sus relatos a la contingencia de una conversación entre dos, y crea la ilusión de una comunicación presencial. No en vano afirma Sobejano que en las *Novelas a Marcia Leonarda* «[e]l narrador lleva el excurso a un arte de conversación tan hábil que,

1. Rennert y Castro (1968).

oyéndole sólo a él, parece que oímos lo pensado, sentido y objetado por su destinataria. La práctica de Lope en sus *Novelas a Marcia Leonarda* llega a una sazón de desenvoltura sólo comparable al arte de Alemán y de Cervantes» (1978: 492).

El narrador de los cuatro relatos alude explícitamente a la afinidad entre *novella* y comedia [«Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte» (*La desdicha por la honra* 183)] y su autorrepresentación ficcional incide repetidamente en su faceta de exitoso autor dramático, legitimando de esta forma su incursión en el nuevo género: «… por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias, con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuestra merced con ésta …» (*Las fortunas de Diana* 107).

De las cuatro novelitas del ciclo dedicado a Marcia Leonarda, es en *La prudente venganza*, la cuarta de la colección, donde las relaciones entre el género dramático y la novela corta se revelan más fecundas, y donde Lope experimenta más radicalmente con las posibilidades que la «corporeidad» del espacio escénico brinda al nuevo género narrativo. Las intervenciones directas de los personajes a través del diálogo, la abundante correspondencia epistolar entre los amantes, el monólogo, los incisos líricos o el discurso indirecto libre tienen un peso abrumador en el relato, hasta el punto de amenazar potencialmente los principios formales de la novela corta y desintegrar el discurso narrativo.

Examinaremos someramente las relaciones intergenéricas entre el teatro y la novela corta en *La prudente venganza*, atendiendo a la naturaleza dramática del relato, sustentada en el recurso retórico de la *enargia* o *evidentia* y en las intervenciones del narrador como reflexión metaficcional, contrapunto irónico, diálogo amoroso con su lectora, orquestadoras de un espectáculo dirigido a «oyentes, no lectores» (Vossler 1933: 176). La novelita se articula en torno a la reproducción directa de lo visto y de lo hablado por los protagonistas, sin mediación inicial por parte del narrador, quien evita participar en las intervenciones de los personajes para comentar y valorar posteriormente lo representado a los ojos del espectador. La capacidad de evocar la «fisicidad» inherente al género dramático se encuentra íntimamente ligada al recurso retórico de la *enargia*, descripción viva y detallada que presenta al espectador lo relatado como si estuviera sucediendo delante de sus propios ojos (*sub oculos subiectio*), y de la cual afirma Quintiliano que «has quisquis bene conceperit, is erit in affectibus potentissimus» (*Institutio Oratoria* 6.2.29-30)[2]. El propósito último de la instancia narrativa –el *festejo* de la lectora– se vincula estrechamente con los efectos de la *enargeia* sobre el espectador: el narrador establece una relación particular con lo representado, guiando la participación perceptiva, emocional y cognitiva del público (Lunde 2004: 74). «*Enargeia* –observa Lunde (2004: 50)– amounts to visual clarity, inmediacy and strong emotional appeal, whilst what is represented verbally acquires, as it were, «its own reality» (becomes self-evident) in the minds of both speaker and audience».

La trama central de *La prudente venganza* discurre en Sevilla. Lisardo, enamorado de Laura, debe exiliarse tras una desafortunada pendencia callejera. La dama le guarda

2. Para una breve arqueología del término en los manuales retóricos medievales, ver Lunde (2004) y Lausberg (1966).

la ausencia hasta que, desengañada por las falsas nuevas de que Lisardo se ha desposado en Méjico, se casa con otro pretendiente «no de tan gallarda persona pero de más juicio, años y opinión constante, rico y lustroso de familia» (257). El galán vuelve y retoma las conversaciones con Laura, a pesar de su condición de casada. Al enterarse el marido de la infidelidad, planea cuidadosamente una «venganza muda:» su esposa muere asesinada a manos de un esclavo pagado por él mismo y ahoga a Lisardo dos años más tarde, mientras se encontraba nadando en el río.

A pesar de que el título de la novela anuncia la imantación de la trama hacia un final trágico, como observa la propia instancia narrativa: «Advirtiendo primero que no sirvo sin gusto a vuestra merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico, cosa más adversa en quien tiene como yo tan cerca a Júpiter» (236), la novelita se recrea lozanamente en el proceso amoroso entre los dos amantes bajo el feliz «signo de Júpiter,» dilatándose con morosidad en la contemplación *voyeur* de la amada, el enamoramiento de oídas de Laura, los intercambios entre el galán y la dama (el cruce de miradas, misivas, poemas), el lenguaje gestual de los protagonistas, etc. Ynduráin (1962: 60-61) observa cómo «[p]ocas veces encontramos en la apresurada literatura de la época –en teatro y novela– tan cuidado análisis del corazón de los personajes». Efectivamente, en *La prudente venganza* se nos ofrece un vívido retrato del proceso amoroso en sus diferentes fases e «isotopías:» enamoramientos a primera vista o de oídas, celos, desengaños, ausencia… Los diálogos y las intervenciones directas de los personajes aparecen vinculados a la trama amorosa, la mayoría de las veces sin mayores implicaciones en el desarrollo de la narración, pincelando de modo magistral el análisis introspectivo de los amantes. En las páginas que siguen, examinaremos con atención el desarrollo de la trama amorosa y los recursos que el Lope dramaturgo despliega para apelar a la imaginación de la lectora y representar el enredo amoroso delante de los ojos de Marcia: descripción vívida de lo observado por los personajes (discurso indirecto libre) y del lenguaje gestual de los protagonistas, inclusión de diálogos, cartas y poemas, etc.

Inclusive en la descripción de las escenas, el narrador desaparece merced al discurso de sus personajes, limitándose a describir lo contemplado por ellos y asumiendo el punto de vista de sus criaturas (en este sentido, podemos hablar de «contaminación» del discurso de los personajes en el del narrador). La identificación del narrador con el personaje no se explica únicamente como un mero recurso retórico para estimular la imaginación de Marcia, sino que la instancia narrativa se iguala al personaje en virtud de la trama paralela del diálogo con la amada. En los prolegómenos de la relación amorosa, el galán, «ocupando lo más escondido de la huerta» (238), sorprende a Laura refrescándose en el río: «Llegó con sus padres Laura y pensando que de solos los árboles era vista, en solo el faldellín cubierto de oro y la pretinilla, comenzó a correr por ellos a la manera que suelen las doncellas el día que el recogimiento de su casa les permite la licencia del campo …» (238). Tras describir la escena presenciada por el protagonista desde su «refugio» de *voyeur*, el narrador se vuelve inmediatamente a Marcia para hacerla reparar en el guiño dirigido exclusivamente a su lectora: «Caerá vuestra merced fácilmente en este traje que, si no me engaño, la vi en él un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa» (238). La complacencia del protagonista en la contemplación del objeto de afecto se tras-

lada, en una suerte de *mise en abyme*, a la relación del lector real con el texto: la intimidad desconcertante entre la instancia narrativa y Marcia nos recuerda, una vez más, que las novelas se articulan en el marco comunicativo de una conversación entre amantes, en la que nosotros mismos, lectores reales, asumimos la distancia del *voyeur*.

El talante dramático que Lope imprime a sus diálogos en prosa es una de las mayores contribuciones al desarrollo del nuevo género, en su capacidad de sugerir, evocar gestos y actitudes, generar significados latentes (subtextos) y de incluir virtualmente los elementos paralingüísticos que acompañarían al diálogo escrito en su representación oral (gestos, actitudes, tono, ritmo, etc.)[3]. El siguiente diálogo entre dama y criada nos da cuenta del enamoramiento de Laura, la cual vacila entre su recato de doncella y las ansias por saber del galán, quien –según le ha advertido Fenisa– ha venido a la huerta sólo por verla. Esta circunstancia da pie a un forcejeo verbal con la criada, preñado de significados latentes, diferentes a los sugeridos por la formulación del enunciado:

> – ¿Cómo tuvo ese caballero tanto atrevimiento que viniese a esta huerta, sabiendo que no podían faltar de aquí mis padres?
> – ¿Cómo ha dos años que os quiere?, respondió Fenisa.
> – ¿Dos años? –dijo Laura–. ¿Tanto ha que es loco?
> – No lo parece Lisardo –replicó la esclava–, porque tal cordura, tal prudencia, tal modestia en tan pocos años, yo no la he visto en hombre. (241)

Las réplicas entre Fenisa y Laura son cortas, rápidas, sin mediación alguna por parte del narrador, quien se limita a demarcar el discurso con verbos de lengua («dijo,»«respondió,» etc.) La abundancia de pronombres deícticos, el tono coloquial y la suspensión de la fórmula de tratamiento habitual (dama y criada oscilan entre el «tú» y el «vos») imprimen a la escena el dinamismo y la viveza del diálogo teatral:

> – ¿De qué le conoces tú? –dijo Laura.
> – De lo mismo que tú –respondió Fenisa.
> – Pues ¿mírate a ti? –prosiguió la enamorada doncella.
> – No, señora –replicó la maliciosa esclava–, que a la cuenta vos sola en Sevilla merecéis el desatinado amor con que os adora. (241)

Los personajes se mueven en una suerte de «espacio escénico», donde cada gesto, cada detalle, incluso el color en el vestir constituyen una red de significantes susceptibles de ser interpretados dentro del código amoroso de los amantes. Los protagonistas ponderan y descifran cuidadosamente lo oído o lo observado: Lisardo, recién llegado de las Indias, contempla desde la calle a Laura mientras cena con su marido y sus padres: «Vio la ostentación de la plata y familia con que se servían, el contento que mostraban y los platos y regalos que Marcelo hacía a Laura tan amorosamente» (262). En ocasiones, las percepciones de la dama y el galán son erróneas, debido a los efectos de la pasión amorosa: cegado por los celos, Lisardo tiene una impresión idealizada de su rival Marcelo: «Reparaba en su rostro, en su vestido y en el buen aire con que cenaba … y le parecía

3. Bobes Naves (1987: 101-102).

que en su vida había visto hombre más hermoso» (262); el luto de Lisardo, que pretende expresar dolor por el casamiento de su dama, es interpretado literalmente por ésta, quien sospecha que ha enviudado en las Indias: «Aquí pensó rematar el juicio Lisardo, viendo que el luto que se había puesto para obligarla con el sentimiento le había resultado en mayor daño» (265).

La instancia narrativa se detiene en describir meticulosamente las reacciones de los personajes ante lo visto u oído, concediendo al lenguaje gestual y corporal una importancia vital como revelador de sus intenciones y sentimientos más íntimos. El narrador dirige su mirada a la reacción de Laura cuando su criada Fenisa le advierte de la presencia de Lisardo en la huerta y de la razón de su visita: «Felisa lo dijo a Laura, que encendiéndose de honesta vergüenza como pura rosa, se le alteró la sangre, porque de la continuación de los ojos de Lisardo había tenido que sosegar en el alma con la honra y en el deseo con el entendimiento» (240). El intercambio de misivas se adereza con gestos, abrazos, lágrimas: «Con una blanda risa, más en los ojos que en la boca, dobló el papel Lisardo» (249); «Laura, que ya sabía que había venido [Lisardo], con poca alteración y mucha curiosidad le abrió severa y leyó así» (263).

Las acciones de los personajes se sitúan en unas coordenadas espacio-temporales muy concretas, enraizadas en el *aquí-ahora* de la lectora. El espacio se dramatiza: la iglesia, la huerta, la calle se imantan de un significado simbólico en la biografía amorosa de los protagonistas: «en la iglesia se miraban, en la calle se hacían amorosas cortesías y en el campo se hablaban, y algunas veces por las rejas, mientras Marcelo dormía y otras que estaba más advertido, Fabio y su amigo en el mayor silencio de la noche cantaban así…» (267)

No sólo imprime Lope un carácter dramático a la narración e incorpora recursos teatrales al discurso novelístico, sino que forja el relato dentro de las convenciones y los códigos de la *Comedia nueva*: la estructura tripartita del relato, que se corresponde con la exposición-nudo-desenlace del teatro lopesco; el tema del honor, la presencia de espacios vinculados a la escenificación teatral de la comedia de capa y espada (iglesia, calle, palacio); el intercambio epistolar entre los amantes; la inclusión de canciones o poemas; la combinación del enredo amoroso del galán y la dama con la trama secundaria de los criados…

Florence Yudin (1968: 182) ha realizado un estudio comparativo entre la primera novela de la colección (*Las fortunas de Diana*) y la fórmula dramática de la *Comedia nueva*, y muchos de los paralelos formales y estructurales que observa son aplicables a *La prudente venganza*; por ejemplo, el enredo amoroso entre los protagonistas, de origen noble, se modela conforme a los cánones de la *Comedia nueva*: «discretion, declaration, passion; seduction, separation, despair; faithfulness, reunion, bliss». Asimismo, la inclusión de composiciones líricas constituye un denominador común a las cuatro novelas y un elemento clave en la configuración del relato. Yudin (1968: 184) ha resaltado su función como «structural marker,» concretando y reiterando los motivos más relevantes del relato. El mismo Lope incide en la importancia de los pasajes líricos cuando se refiere a sus *Novelas* como una sucesión de verso y prosa en la *Égloga a Claudio*: «De versos que la música amorosa / esparce a voces, cuando el dueño esconde / de las *Novelas*, donde / se alternan verso y prosa» (253-256). Los recesos líricos suspenden el hilo del relato y

operan como intensificadores de los afectos de los personajes y de la misma instancia narrativa hacia la lectora: la trama del relato y el diálogo amoroso, que discurren paralelos, convergen en esos pasajes climáticos. El lenguaje poético potencia la presencia de lo relatado, la comunicación con la lectora y su consecuente implicación afectiva.

Hemos mencionado las posibilidades dramáticas que Lope explota en la prosa del nuevo género, en un intento de lograr una respuesta emocional de su lectora, y cómo la *enargia* constituye un concepto retórico muy útil para entender las interrelaciones del género teatral en la novela corta. No obstante, la instancia narrativa no se limita a presentar «a los ojos de la lectora» lo narrado sin mediación ninguna, sino que comenta las incidencias del relato para lograr una comunicación total con la lectora Marcia y sumergirla en lo «contemplado.» Los incisos y el diálogo mudo con la lectora son equiparables a los recursos utilizados en el discurso homilético: a propósito del comentario de varios textos sagrados de un autor eslavo del medioevo (Kirill de Turov), Ingunn Lunde (2004: 74) afirma que:

> [E]nargeia amounts to making present «in words» what is absent «in reality,» but more than that; its endevours are aimed not at faithful reproduction, but at a different kind of authenticity and truth, conveying a deeper understanding of what is represented. This is done by establishing a particular relation to the represented speech (event) and thereby guiding the audience's perceptual, emotional and cognitive involvement.

El análisis de los sentimientos amorosos en los *intercolunios* o incisos autoriales, junto a la intención deliberada de categorizar comportamientos parecen cumplir con esa intención didáctica de facilitar «a deeper understanding of what is represented» (Lunde 2004: 74). Las acciones y los sentimientos de los personajes, pues, se inscriben dentro de pautas de comportamiento más generales; el procedimiento se manifiesta formalmente a través de marcas retóricas en el texto, tales como sintagmas adverbiales de modo («a la manera que,» «a la traza,» «como,» «como + verbo frecuentativo») (la cursiva es mía): «*a la manera que suelen* las doncellas el día que el recogimiento de su casa les permite la licencia del campo» (238); «*a la traza de los niños*, que se suelen enojar de lo que ellos mismos hacen» (245); «dio causa a que la dilación trajese varios accidentes, *como suele* en todas las cosas, donde se acude con la ejecución después del maduro acuerdo, como sintió Salustio» (252), etc. La frecuencia de estas construcciones en el texto actúa como elemento estructurante y demarcativo del relato, facilitando a la lectora la comprensión de lo narrado y posibilitando el contacto continuo del narrador con ella.

Recordemos la objeción de Lope a las novelitas cervantinas al comienzo de *Las fortunas de Diana*: «Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares , pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos» (106). La instancia narrativa, pues, se erige como orquestador de lo narrado, guiando el ánimo del espectador-lector e introduciéndolo en el mundo ficticio de sus relatos[4]. Trueblood

4. Carmen Rabell (1992: 49) también ha señalado las similitudes de las *Novelas a Marcia Leonarda* con los recursos de la oratoria para persuadir al público, afirmando que dicho contexto comunicativo «se ficcionaliza hasta el punto de que el narrador y el narratario parecen alcanzar la categoría de personajes».

(1974) ha señalado este rasgo como característico del quehacer literario y del temperamento lírico lopesco: «An unusual capacity for esthetic detachment in the midst of emotional involvement had been a feature of Lope´s *poiesis* from the start …. Later [in his literary career] there are signs of a capacity to stand aside and observe in its totality, as if Lope were an outsider, a situation in which he has a vital part (Trueblod, 1974: 16-17).

En este sentido, es interesante el epistolario de Lope con el Duque de Sessa; dada la naturaleza de buena parte de la correspondencia, en la que Lope hacía las veces de secretario, tercero y confesor de las correrías amorosas de Sessa, este proceso de distanciamiento y examen de lo vivido y experimentado se formulariza. Lope aconseja al duque en materia amorosa, arguyendo experiencias propias, dichos, sentencias, etc. Ensaya sistemáticamente esa capacidad de reflexionar sobre la vivencia y extraer una enseñanza general para instruir, reconfortar, guiar al destinatario de la carta. Creemos fundamental la lectura del *Epistolario* a Sessa para una cabal comprensión del proceso de configuración de las *Novelas a Marcia Leonarda*, puesto que ambos textos obedecen a una dinámica interna común: ambos se dirigen a un destinatario específico, que determina el desarrollo del discurso; asimismo, la naturaleza del texto privilegia la inmediatez y la oralidad como elementos orgánicos constituyentes. Predomina, pues, la función conativa, el uso de las digresiones, las constantes llamadas al lector, las exhortaciones… Las fórmulas discursivas de transición que regulan el intercambio comunicativo con el «ausente» se repiten en las *Novelas a Marcia* y en el *Epistolario* con frecuencia. Es una fuente valiosísima para el estudio de las novelitas lopescas, y merecen mayor atención de la que podemos prestarle en estas páginas[5].

La contaminación de lo teatral en lo narrativo constituye uno de los hallazgos más extraordinarios de Lope en la novela corta. El temperamento dramático del Fénix le confiere un sesgo muy personal a su fórmula de novelar. La relación entre el narrador y la lectora se concibe en el espacio del corral de comedias, donde la interacción entre el autor, el actor y el espectador condiciona lo representado, y el *feedback* del interlocutor ocurre en el momento mismo de la representación. Lope dialoga con Marcia a través de las intrusiones de la instancia narrativa y negocia con ella la conformación del relato. Estos incisos del narrador sostienen una relación orgánica entre el marco narrativo y los cuatro relatos, los cuales constituyen el reflejo especular del diálogo entre el narrador y la lectora, de la relación amorosa entre los interlocutores, del retrato de la personalidad de la lectora: «[E]s posible razonar la ordenación de las novelas –afirma Jenaro Talens (1977: 149)– como una lúcida estructura cuyo desarrollo nos narra lo que de hecho es la historia principal: la de la conversación narrador-Marcia Leonarda».

5. Cito sólo algunos de los numerosos ejemplos que encontramos en el epistolario y en *La prudente venganza*: «*Parece sermón éste*: pues cierto *que no lo es*, sino cuidado» (*Epistolario* III, 246); «*Diga ahora* vuestra merced, suplícoselo, *que si es esta novela sermón. No, señora*, responderé yo, por cierto, que yo no los estudio en romance» (*La prudente venganza* 266); «*Paréceme que dice Vuestra merced*: «¡Oh, lo que os deben las mujeres! Pues le prometo que aquí me lleva más la razón que la inclinación» (*La prudente venganza* 265). «*Paréceme que dice Vex*.ª: «Bueno anda este Padre; échasele de ver que trata en estas niñerías», pues parecéme que vienen fuera de propósito, que en papel y en conversación es el más cansado estilo» (*Epistolario* III, 264).

Los recursos dramáticos de la novela buscan estimular emocionalmente a la lectora y posibilitan la lectura oral de la novelita, que parece haber sido escrita para ser leída en voz alta a una Marta de Nevares probablemente ya ciega y enferma.

Bibliografía

Bobes Naves, María del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.

González de Amezúa, Agustín (1941): *Epistolario de Lope de Vega*. Madrid: Real Academia Española.

Lausberg, Heinrich (1966): *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de una literatura*, trad. José Pérez Riesco. Madrid: Gredos.

Lunde, Ingunn (2004): «Rhetorical Enargeia and Linguistic Pragmatics.» *Journal of Historical Pragmatics* 5.1, pp. 49-80.

Quintiliano (1921-1922): *Institutio Oratoria*, trad. H.E. Butler. New York: G.P. Putnam's Sons.

Rabell, Carmen (1992): *El Arte nuevo de hacer «novellas»*. Londres: Tamesis Books.

Rennert, Hugo; Castro, Américo (1968): *Vida de Lope de Vega*. New York: Las Américas Public.Co.

Sobejano, Gonzalo (1978): «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar,» *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 474-494.

Trueblood, Alan (1974): *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of* La Dorotea. Cambridge: Massachusetts, Harvard University Press.

Vega, Lope de (2002): *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.

— (2003): *Obras completas, Poesía* IV, ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro.

Vossler, Karl (1933): *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 1933.

Ynduráin, Francisco (1962): *Lope de Vega, como novelador*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.

Yudin, Florence L. (1968): «The *Novela Corta as Comedia: Lope's Las Fortunas De Diana.*» *Bulletin of Hispanic Studies* 45.3, pp.181-188.

La «Historia de Santa María Egipcíaca» en un *Flos Sanctorum* anónimo del Siglo XVII: Un episodio peculiar en la hagiofragía postridentina

Natalia Fernández Rodríguez
Universidad Autónoma de Barcelona

El panorama hagiográfico postridentino y el Flos Santurun

El potente mecanismo dogmático y doctrinal activado por el Concilio de Trento entre 1545 y 1562 iba a repercutir de forma muy intensa en la concepción de un género, la hagiografía, modelado desde siempre bajo la mediación de factores pragmáticos. Era la dimensión comunicativa de las vidas de santos –esa dialéctica entre emisión, recepción y contexto– lo que explicó su vigencia a lo largo de tantos siglos, y lo que determinó que, sobre un mismo armazón legendario[1], se operasen sutiles transformaciones y se vertiesen de vez en cuando nuevos matices interpretativos. La orientación militante del tridentino convirtió a los santos en adalides de la causa católica, y la hagiografía se perfiló como una fuente propagandística de las recién normalizadas directrices dogmático-morales. Pero, para ello, había que asegurar la veracidad histórica de unos relatos que, desde su mismo origen, regían leyenda y, en consecuencia, se tendió a la atemperación de las eclosiones fabulosas que tanto caracterizaban a aquellas vidas medievales de marcada impronta popular. Los nuevos *flores sanctorum* castellanos dejaron de mirar hacia Vorágine y *la Legenda Aurea* para hacer gala de su pretendida historicidad remontándose a fuentes grecolatinas primigenias, bien directamente, bien desde la mediación de las *Vitae Sanctorum* compuestas en latín por Luis Lippomano y Lorenzo Surio:

1. El término es de Greimas (1970: 46): «Pareciera que por armazón, que es un elemento invariante, hay que entender el status estructural del mito en tanto narración».

> Hacia 1580, en efecto, verían la luz los últimos testimonios basados en la citada *Legenda Aurea* de Vorágine, y apenas dos años antes se había impreso el que había de ser su sustituto en el panorama editorial peninsular: un nuevo *Flos Sanctorum* como el de Alonso de Villegas, que traducía y resumía para el lector castellano los contenidos de las ambiciosas –y recentísimas– *Vitae Sanctorum* de Lipomano y Surio (1575). (Aragüés Aldaz, 2000: 445)

Así, Juan Basilio Santoro, en su *Hagiografía y Vidas de los Santos del Nuevo Testamento* (1585), matiza que las vidas están «sacadas y recopiladas con grande diligencia y estudio de gravísimos y aprobados autores antiguos». Y Alonso de Villegas y Pedro de Ribadeneira, autores ambos de los dos santorales más difundidos de la nueva era hagiográfica, se esfuerzan por afirmar el rigor histórico de sus relatos citando sistemáticamente sus fuentes. Junto a las esperables repercusiones en la composición y estructura de las nuevas vidas, la consecuencia más inmediatamente visible de este cambio de orientación fue una modificación del elenco hagiográfico: el santoral considerado oficial incluyó nuevos nombres y eliminó muchos de los presentes en la *Legenda Aurea* y en las versiones derivadas.

Es en este contexto donde hay que situar la compilación hagiográfica cuyo análisis iniciamos, todavía muy parcialmente, en este trabajo. El *Flos Santurun* (*sic.*) es una colección manuscrita de vidas de santos conservada, en tres volúmenes, en la Biblioteca Nacional de Madrid con las signaturas Ms. 7096, 7097 y 7098. Los dos primeros tomos incluyen las vidas de santos según sus festividades en el calendario litúrgico, y el último recopila las «Vidas de los santos que son de España o están en ella sepultados». No contiene ningún índice ni tabla de contenido, ni ninguna indicación destacada de su autoría y datación, pero en el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional* aparece fechado en el siglo XVII, sin añadir, eso sí, más matices. Tiene que ser, en todo caso, posterior a 1575, fecha de composición de las *Vitae* de Surio, porque el obispo aparece citado como fuente de algunas vidas.

A falta de una revisión más exhaustiva, ciertos detalles dejan traslucir que puede tratarse de un original de imprenta. En algunos folios, pero sin que pueda determinarse ningún criterio, aparecen las típicas marcas de corte en forma de «z» que indican la estimación del cajista a la hora de dividir el texto para su impresión. En otros casos, encontramos trazos del tipo «//» en los márgenes y a intervalos regulares –es lo que sucede, en concreto, en la «Historia de Santa María Egipcíaca»– que pueden plasmar esa misma intención divisoria, bien de folios, bien de columnas de texto. Y son múltiples las ocasiones en que, al final de un relato, se añaden llamadas indicativas sobre el contenido que debe incluirse en ese lugar específico: «Aquí entra la historia de San Alberto, padre de los carmelitas» (ms. 7097, f. 342v), «Aquí entra la traslación de Santa Mónica, madre de San Agustín» (ms. 7097, f. 342v). En algunos casos –no siempre– estas historias se compendian al final del volumen a modo de anexo al que tendría que recurrir el impresor para completar el santoral coherentemente. En todo caso, como aún no se ha localizado el impreso correspondiente –y ni siquiera tenemos constancia de que exista– el *Flos Santurun*, tal como nos ha llegado, es el único testimonio con el que contamos para reconstruir lo que, creemos, constituye un curioso eslabón en la historia de la hagiografía postridentina.

A pesar de que esa carencia de datos visibles sobre cuestiones de autoría y datación nos obliga a trabajar con ciertas incertidumbres, desde el punto de vista del contenido, el *Flos* sí presenta los rasgos más emblemáticos de los santorales postconciliares. La nó-

mina de santos se modifica según los criterios seguidos por toda la hagiografía barroca. Y, así, aparecen nombres que no están en Vorágine, pero sí en santorales quinientistas –como María, sobrina de Abraham, presente también en la *Hagiografía* de Sanctoro y en el *Flos* de Ribadeneira–, y se eliminan otros, como Tais, que, tras una presencia destacable en los legendarios medievales y renacentistas, desaparece de la hagiografía oficial postridentina[2]. Asimismo, la rigurosa tendencia historicista que se concreta en la mención de fuentes autorizadas, y que no encontramos en ningún caso en las compilaciones anteriores a 1545, está presente –y de forma bien destacada– en nuestro *flos*. El anónimo autor no se limita a citar nombres, sino testimonios y lugares concretos. Veamos justamente el caso de la «Historia de Santa María Egipcíaca»:

> Escriben su vida Sofronio, obispo de Jerusalén, como lo dice Niceforo Calisto, lib. 17, ca. 5, y alégase en el Concilio Niceno 2, action 4, y en San Juan Damasceno *Contra Iconoclastas*. Y trasladóla del griego Paulo Diácono. Asimesmo escribe brevemente la su historia Sigeberto, con sus claras razones, ca. 69; y, en verso elegante, Hildeberto arzobispo de Tours. (Ms. 7097, f. 342v)

En lo que concierne a la nómina de santos y a la profusión en la mención de fuentes, el *Flos Santurun* comulga plenamente con la orientación asumida por la hagiografía postridentina. Pero lo cierto es que los relatos que hemos revisado no se corresponden exactamente con ninguna de las versiones incluidas en los santorales más emblemáticos de la época: Villegas, Ribadeneira y, en menor medida, Sanctoro. La tendencia que hemos percibido es que las narraciones incluidas en nuestro *Flos* presentan los elementos formales y de contenido que muchas veces singularizan a las versiones postconciliares, pero también incluyen muchos de los episodios fabulosos, milagrosos o efectistas que caracterizaron a los relatos anteriores –incluso a las fuentes cultas– y que después fueron eliminados. El resultado de este peculiar eclecticismo es que muchas de las versiones del *Flos* son, temáticamente, las más completas del panorama hagiográfico castellano.

Esta tendencia amplificadora se aprecia, por ejemplo, de forma muy notable en la vida de María Magdalena. Vorágine y sus traductores medievales mencionaban de pasada su liviandad y posterior conversión para centrarse profusamente en su papel de *apostola apostolorum* en el sur de Francia y sus múltiples milagros. Villegas, Ribadeneira y Sanctoro, por su parte, y muy en consonancia con las disposiciones tridentinas, se detienen en su arrepentimiento, conversión y justificación. Los dos primeros sólo men-

2. Se ha insistido en que la hagiografía postridentina, en ese afán militante por convertir a los santos en encarnaciones del catolicismo, tendió a la modernización del santoral y a incluir figuras próximas en el tiempo e históricas. Hay, al menos, una excepción a esta supuesta norma: el paradigma de las pecadoras penitentes se continúa modelando con vidas de orígenes remotos y de historicidad más que dudosa. En los *flores* postridentinos no aparece Tais, pero su lugar lo ocupa María, sobrina de Abraham, que no estaba en la *Legenda Aurea*, pero que tampoco tiene nada de contemporánea, pues su leyenda se remonta al siglo V. Y una pecadora arrepentida como Margarita de Cortona, llamada significativamente la Segunda Magdalena, que vivió durante el siglo XIII y cuya existencia histórica sí estaba probada, no deja ninguna huella en los *flores sanctorum* castellanos posteriores a Trento. Por tanto, o bien hay que revisar y matizar esa modernidad del santoral postridentino, o bien el paradigma de las penitentes constituye, efectivamente, la excepción que confirma la regla, y su pervivencia se explica por su perfecta capacidad de adecuación al dogma tridentino de la justificación.

cionan de pasada la leyenda provenzal para contextualizar su eremitismo; Sanctoro sí la desarrolla, pero en una versión muy sintética, en comparación con los precedentes medievales. Y, sin embargo, en el *Flos* aparece todo: tanto la recreación de su vida licenciosa y sus implicaciones morales, su arrepentimiento y conversión, como todos y cada uno de los episodios que conformaban esa leyenda provenzal que convertía a la Magdalena en *apóstola de apóstoles*. En otros ejemplos, el autor sigue las fuentes cultas primigenias con absoluta fidelidad, sin eliminar nada de lo que pudiera resultar sospechoso desde un prisma de estricta ortodoxia. En la «Historia de Santa Pelagia», que como todas las versiones contemporáneas parte del relato latino de Jacobo Diácono, se incluye un episodio milagroso que se omite sistemáticamente en los demás *flores* postridentinos: el obispo Nono sueña con una paloma negra y maloliente que interrumpe su sermón, se introduce en la pila del agua bendita y, blanca y limpia, se eleva a los cielos. Es una alegoría de la conversión de Pelagia que podía interpretarse como una suerte de predestinación y, probablemente, los hagiógrafos más ortodoxos prefirieron no correr el riesgo. A Santa Teodora se le atribuyen más milagros que a ninguna otra de sus homónimas castellanas. En el *Flos Santurun* se percibe enseguida una sugestiva tensión entre las exigencias postridentinas y las pervivencias medievales, de mayor efectismo y arraigo popular por más que proviniesen de fuentes cultas. Y esto es lo que vamos a encontrar, de forma más peculiar que nunca, en la «Historia de Santa María Egipcíaca».

La leyenda de Santa María Egipcíaca en la hagiografía castellana

La fijación hagiográfica de la leyenda de María Egipcíaca en castellano se concretó en diversas versiones procedentes de dos tradiciones distintas. Su vida ostenta el privilegio de haber dado forma, en el siglo XIII, al primer testimonio hagiográfico castellano, la *Vida de Santa María Egipcíaca*, un poema derivado de la *Vie de Sainte Marie l'Egyptienne*, del siglo XII. Este sustrato francés también se concretaría, en prosa, en la *Estoria de Santa María Egipcíaca*, incluida en el manuscrito escurialense h-I-13, del siglo XIV. Pero la leyenda de la Egipcíaca no nació en Francia. Sofronio, obispo de Jerusalén, la recogió en griego en el siglo VI, y Pablo el Diácono, napolitano, la vertió al latín en el IX. Jacobo de Vorágine sintetizó esta versión para incluirla en su *Legenda Aurea*, en el siglo XIII, y así llegó a la mayoría de los santorales castellanos medievales. Sólo hubo una excepción: el manuscrito 780 de la Biblioteca Nacional de Madrid presenta una traducción de la versión extensa del Diácono. En cualquier caso, todos estos textos eran exponentes de la denominada vertiente oriental de la leyenda que se alejaba de la occidental, inaugurada por el texto francés. Thompson y Walsh (1977: XIII) sintetizan la trayectoria castellana medieval de la vida de María Egipcíaca:

> There is an Eastern-derived prose text (our *Vida de Santa Maria Egipcíaca*), a Western, French-derived prose versión (*Estoria de Santa Maria Egipcíaca*), a lengthy poem (*La vida de Santa Maria Egipcíaca*), adapted from a French original, and various versions of Old Spanish translations of the *Legenda aurea*[3].

3. La *Vida de Santa María Egipcíaca* incluida en el manuscrito 780 de la Biblioteca Nacional de Madrid, junto con varias versiones derivadas de la *Legenda Aurea* (incluidas en los escurialenses m-II-6, h-I-14, k-II-12, y en el ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo) han sido editadas por Thompson y Walsh (1977). Manuel Alvar

En el siglo XVI, todas las recreaciones incluidas en los *flores sanctorum* fueron deudoras de la vertiente oriental: la *Leyenda de los santos* incluyó la redacción breve de Vorágine, y las *Vidas de los Santos* (1540), de Pedro de la Vega y Gonzalo de Ocaña, recogieron la versión extensa del Diácono.

La diferencia esencial entre ambas ramificaciones de la leyenda no es temática sino básicamente estructural: la vertiente oriental se inicia con el relato de la vida monástica del monje Zósimas, y la historia de la Egipcíaca se inserta en la narración-marco a través de una voz homo e intradiegética, la de la propia María, que cuenta, avergonzada, las miserias de su pasado; la vertiente occidental, por su parte, ofrece un relato heterodiegético y cronológicamente ordenado de la peripecia de la santa pecadora. Ernesto Edmundo Delgado (2003: 28) confiere un valor significativo a la diferencia estructural entre ambas vertientes[4]:

> A diferencia de la vertiente oriental de la leyenda, cuyo énfasis incide en la exaltación de los valores monásticos mostrados en Zósimas, la vertiente occidental se modela en función de al menos dos parámetros claves: el arrepentimiento y la penitencia de María.

Pero los testimonios postridentinos que, como no podía ser de otra manera, tenían que beber de las fuentes cultas y seguirán unánimemente al Diácono, se esforzarán por asegurar el protagonismo de la Egipcíaca, y convertirla en una auténtica adalid de la doctrina católica de la justificación. Como consecuencia, la distinción radical entre una vertiente oriental y otra occidental tendrá cada vez menos sentido. Villegas, Ribadeneira y Sanctoro mencionan explícitamente a Sofronio y a Pablo el Diácono como fuentes primordiales. Baste el ejemplo, tal vez menos conocido, de este último:

> Sacóse esta historia de Paulo Diácono, Napolitano, y antes la había escrito Sofronio, patriarca de Jerusalén, como lo afirma Nicéforo en el libro XVII de su *Historia Eclesiástica*, capítulo V, y hace mención desta santa y de su vida San Juan Damasceno en el Libro III de las imágenes. (f. 15d)

Pero todos ellos sintetizan al máximo la peripecia del monje para centrarse en la Egipcíaca. Y Villegas incluso antepone a la historia propiamente dicha una digresión sobre la tentación, el pecado y la penitencia que mediatiza la labor interpretativa del receptor y hace recaer el verdadero eje de la narración en María, por más que luego comience hablando de Zósimas:

(1972) edita la *Estoria de Santa María Egipcíaca* incluida en el escurialense h-I-13. Y Connie L. Scarborough (1994) se encargó de otra de las versiones derivadas de Vorágine, la del manuscrito 15001 de la Fundación Lázaro Galdiano.

4. Joseph T. Snow (1990: 86) sostiene, en todo caso, la centralidad de la figura de la Egipcíaca: «Placing Mary's tale in the context of the search by the vainglorious monk for an example of extreme penitence and penance is not to minimize the centrality of the Egyptian's tale (however unadorned with colores rherorici it may be): it is perhaps more helpful to see this process of contextualization as a literary manner in which to present the dramatic narrative».

> Y a la mujer se le dieron dos alas con que voló, y se libró del dragón. El cual, más lleno de saña, abrió su boca y echó della un grande río para ahogar a la mujer. Mas fue así, que la tierra la favoreció, y recibió en sí aquella agua que el dragón echó por su boca. Quedó libre la mujer y fuese a un desierto, a donde tuvo quietud y sosiego. En esta visión está dibujada la vida de una persona penitente. Y porque fue tal santa María Egipcíaca, viene muy a cuenta para haber de tratar della. (f. 62c)

En sucesivos testimonios, la frontera entre ambas vertientes se va haciendo cada vez más difusa y se asiste a lo que podríamos denominar un proceso de *occidentalización*: se afirma el protagonismo de la Egipcíaca y el valor axial de su trayectoria a pesar de que las fuentes sigan siendo explícitamente orientales. Juan Pérez de Moya, a la altura de 1583, incluye una versión de la vida de la santa tomada «del Vitas Patrum, parte primera, y del Flo [sic] Sanctorum de Alonso de Villegas» [f. 190r], pero lo cierto es que su relato comienza con María, está en tercera persona y se ordena cronológicamente. Antonio Sánchez de Villamayor compuso una extensa novela hagiográfica, cuya edición definitiva data de 1675, y a la que tituló *La mujer fuerte, asombro de los desiertos, penitente y admirable Santa María Egipcíaca*. El autor modifica el orden de la fuente con una intencionalidad muy precisa, y así lo expone:

> Es tan precisa a esta historia la noticia del Santo Abad Zósimas, que el Venerable Diácono que la escribió, empezó por ella la de María, aunque al orden, que yo sigo, ha parecido más propio este lugar. [76]

Parece que, si de lo que se trataba era de ofrecer ejemplos de penitencia –bien por su intrínseco efectismo, bien por su perfecta adecuación a los preceptos dogmáticos y morales de Trento– había que asegurar de alguna manera el protagonismo de la Egipcíaca.

La «Historia de Santa María Egipcíaca» en el Flos Santurun

La «Historia de Santa María Egipcíaca» ocupa los folios 342v-350r del manuscrito 7097. De manera bien significativa, el relato se prologa con el recuerdo de las fuentes tal como señalábamos arriba. Las referencias a la versión inaugural de Sofronio y a la traducción de Pablo el Diácono, y a las menciones de San Juan Damasceno y Niceforo Calisto están también presentes en los demás testimonios postridentinos. A parte de situar esta relación de fuentes en un lugar más que destacado, atribuyéndole un valor casi independiente respecto a la narración, el *Flos Santurun* añade dos autoridades, Sigeberto e Hildeberto, de las que no nos ofrece noticia ningún otro testimonio castellano que conozcamos. El primero es, muy probablemente, Sigeberto de Gembloux (1030-1112), cronista y hagiógrafo belga al que se le atribuyen varias vidas de santos en latín, reunidas algunas en su *De viris illustribus*. Hildeberto, arzobispo de Tours, del siglo XI, compuso, también en latín, una vida versificada de María Egipcíaca que incluyen los Bolandistas en las *Acta Sanctorum* de 2 de abril. Respecto a sus fuentes, concluyen que no debió seguir directamente al Diácono, sino a una fuente anterior más acorde con el original griego o a las propias versiones griegas primigenias –que ellos mismos traducirán al latín en la primera parte de las *Acta*.

La «Historia de Santa María Egipcíaca» incluida en el *Flos Santurun* es, muy en consonancia con los criterios postridentinos, una traducción castellana de la versión

oriental extensa, pero sin someterla a ese proceso recreador y sintético característico de todas las versiones de la época. Desde esta perspectiva, la vida de la Egipcíaca se asemeja más a la traducción medieval incluida en el manuscrito 780 de la Nacional que a las versiones coetáneas. Pero tampoco podemos afirmar que su autor bebiese directamente de la traducción castellana –algo nada esperable, por otra parte, de un hagiógrafo postridentino. Encontramos algún error de traducción que, en todo caso, lo único que puede sugerir –no confirmar– es que no estamos ante el texto original, sino ante una copia de amanuense –probablemente un original de imprenta–, como ya decíamos al principio. Es lo que sucede cuando María pide a Zósimas su manto «para cubrir con él la enfermedad natural» (344v). «Enfermedad mujeril» lee la versión medieval castellana, en consonancia plena con el «muliebrem infirmitatem» de las fuentes latinas. Y, más adelante, ante la insistencia de Zósimas para que rece por él, María «volvióse a orar y tendiendo las manos alzó los ojos al cielo y comenzó a orar en silencio» (345r). La versión del ms. 780 dice «bolvióse a Oriente», traducción correcta del «ad Orientem convertit sese» de las narraciones primigenias. Ambos errores parecen consecuencia clara del descuido del supuesto copista. Por lo que se refiere al resto del relato, no se puede hablar de errores propiamente, sino de una versión distinta realizada por un traductor distinto que, a veces, parece seguir la versión del Diácono, y otras, se aproxima a la recogida por los Bolandistas —extraída, recordemos, de fuentes griegas. Las diferencias entre ambas son léxicas y sintácticas, pero no de contenido. Es, por tanto, muy difícil determinar si la traducción castellana siguió a una o a otra, pues en realidad no es transliteración exacta de ninguna de las dos.

De hecho en nuestro *Flos* se omiten algunos pasajes que aparecen en ambas modelaciones latinas y en la versión medieval castellana. Es lo que sucede con el *Prólogo* en que el autor reconoce su obligación moral de narrar la vida ejemplar «de aquesta santa muger que vino a mi noticia» y que a nuestro hagiógrafo anónimo debió parecerle innecesario. Pero, de forma aún más llamativa dada la nula voluntad sintética del autor, se omite el pasaje más innegablemente morboso de toda la narración. En el *Flos*, la travesía en barco hacia Jerusalén se reduce a una breve mención:

> Y él respondióme y dijo: «Si tú tienes para pagar el navío, no habrá quien te lo estorbe». Y yo respondíle sin vergüenza que les daría mi cuerpo. Pues como se concertase el navío tan a costa de mi alma, llegamos a Jerusalén. (345v)

En la traducción medieval de la versión de Pablo el Diácono, fiel a su fuente, se ofrecen más detalles, y se ahonda en la carga sensual y erótica de uno de los pasajes más emblemáticos de la leyenda de la Egipcíaca:

> E aquel mancebo que oyó la vileza de las mis palabras susodichas partióse de mí rriendo. E yo, echando de mí la rrueca e el fuso que tenía en la mano, fuyme a grand priesa al mar, al logar adó veya que ellos yvan, e fallé en la rribera diez mançebos de buen cuerpo, segunt yo deseava, e otros que eran ya entrados en la nave. E metíme entre ellos syn alguna vergüeña e rreverençia, segunt era mi costumbre, e díxeles que me levasen consigo adó yvan, e que non les sería enojosa, mas aplazible. E diziéndoles estas palabras e otras más suzias, movílos a grand

> rrisa. E ellos, veyendo el mi gesto e movimiento, syn vergüeña tomáronme e metiéronme en la nave, e leváronme consigo.

En cierto modo, el autor del *Flos Santurun* se sometió a una suerte de autocensura pensando, probablemente, que una excesiva recreación en la sensualidad de la Egipcíaca podía poner en peligro la finalidad ejemplarizante del relato. Pero la vida de las penitentes regía sensualismo, y, o bien le traicionó el subconsciente, o bien quiso sugerir lo lúbrico de una manera vaga, simbólica, y apelando más que nunca a la participación del receptor. Cuando Zósimas encuentra a la Egipcíaca en el desierto del Jordán, lo que ve dista mucho, *a priori*, de perfilarse como una encarnación de la exhuberancia:

> (...) tenía el cuerpo muy negro por el gran ardor del sol, y los cabellos de la cabeza blancos como la lana blanca, y cubríanle todas las espaldas. (f. 344r)

Pero si revisamos este pasaje en todos los antecedentes de la rama oriental en la que, sin duda, se inserta nuestra versión, comprobaremos que la caracterización de la Egipcíaca penitente cubierta con sus propios cabellos es inédita. Todos esos testimonios orientales insisten en modelar una penitente decrépita, casi sin cabello[5]. Porque el único testimonio castellano donde la Egipcíaca penitente aparece vestida con sus cabellos es la *Vida* medieval en verso derivada del poema francés, esto es, en un vestigio de la vertiente occidental:

> Non es cubierta d'otro vestido
> mas de cabello que le es creçido;
> sus crines albas como las nieves
> d'essas se cubre fasta los piedes.
> (vv. 952-955)

El pelo largo posee un simbolismo que hace innegable la importancia de esta inesperada modificación del paradigma oriental. Por un lado, activa un componente de lubricidad que no pasa desapercibido ni aún cuando quiere negarse todo sensualismo y esta intención censuradora está en nuestro *Flos*. Pero, por otro, tanto por actualizar la imagen del salvaje –no carente de por sí de simbología erótica–, como por convertirse en testimonio vivo del arrepentimiento de la pecadora antonomásica –María Magdalena, que seca los pies de cristo con sus largos cabellos–, el cabello-vestido se perfila como emblema de la penitencia femenina. No obstante, ninguno de los dos componentes –lubricidad y mortificación– queda anulado del todo por el otro. Como reconoce Carlos Alberto Vega (1995: 487) «lo ascético entabla un diálogo con lo erótico, y viceversa». Y ahí reside la

5. Así las versiones griegas que traducen los Bolandistas: «Crines vero habens in capite ad instar lanae, eosque modicos nec multum ultra collum defluentes»; el propio Pablo Diácono: «capillo capitis ut lana albos modicos ipso non amplior quam usque ad cervice descendere»; Hildeberto: «Horrescunt illi nivei modicique capilli / vix attingentes humeros, vix colla tegentes»; ya la traducción medieval castellana: «e los cabellos de la cabeça blancos como la lana blanca, e llegavan fasta la çerviz» y, por poner un ejemplo postridentino, tomemos la versión de Ribadeneira: «tenía pocos cabellos, y que solamente le llegaban hasta la cerviz, pero eran blancos como la lana» (185b).

Índice

potente fascinación suscitada por las penitentes cuyo modelo arquetípico es, justamente, María Magdalena.

Pese a esta dimensión antonomásica, la configuración hagiográfica de la leyenda de la Magdalena fue tardía[6], nutriéndose, en consecuencia, de otros relatos coetáneos. En la modelación de su *vita eremitica*, inaugurada por un relato italiano del siglo IX, convergió la leyenda de nuestra Egipcíaca, traducida al latín por esa misma época. La mutua interacción entre las vidas de las penitentes más emblemáticas logró que la mentalidad popular las reuniese en un único culto durante la Edad Media. Pero no todo se quedaría aquí. Cuando, a partir del siglo XI al amparo de los monjes de Vezélay, se generalizó la devoción por la Magdalena en el mediodía francés, y se consolidó su *vita apostólica*, no fue extraño que, paralelamente, emergiese una nueva redacción de la leyenda de María Egipcíaca. Y es en la *Vie de Sainte Marie l'Egyptienne*, donde irrumpe la primera Egipcíaca cubierta por sus cabellos, plasmando literariamente una fusión que se testimoniaría durante siglos en la iconografía:

> De Marie vit le figure,
> apertement sans coberture;
> environ li estoit se crine
> tant blanc come flor d'espine;
> li blanc cevel e li deugié
> li avaloient dusc' al pié
> e n'avoit autre vestements,
> quant ce li sosle voit li vens.
> (vv. 853-860)

Conclusiones

A falta de una investigación más exhaustiva sobre el *Flos Santurun*, esta primera aproximación permite ya concluir que constituye, por varias razones, un exponente peculiar de la hagiografía postridentina. Si, como planteaba al iniciar este breve estudio, los pilares del género hagiográfico reposan sobre factores pragmáticos, es evidente que el anónimo autor del *Flos* se situó en el vértice de dos tradiciones entrecruzadas. Por un lado, el prurito de autenticidad histórica derivado de las disposiciones tridentinas; por otro, la presencia de lo popular que tanto había definido al género hagiográfico en la Edad Media. De todos los santorales castellanos que conocemos es la primera vez que se aprecia una convivencia tan clara de ambos polos. Y, en el caso concreto de María Egipcíaca, el respeto absoluto por las autoridades clásicas se funde de manera inédita con una sugestiva proyección de la religiosidad del pueblo. En todos los *flores* castellanos, fieles a alguna de las versiones de la vertiente oriental, aparece una penitente decrépita, de pelo corto. Eso sí: en las xilografías paralelas a los relatos, la Egipcíaca, como la Magdalena, siempre está cubierta por sus cabellos. Un desfase palabra-imagen que testimonia una

6. Es sabido que la María Magdalena de la hagiografía resulta de la fusión de tres personajes evangélicos unificados por decreto papal en el siglo VI.

tensión sólo superada por el autor de nuestro *Flos*. Y es que, si lo que se pretendía desde Trento era mover a los fieles a una devoción casi visceral, no era descabellado pulsar sus resortes emocionales apelando a creencias más allá de las fuentes autorizadas. Porque, en última instancia, sólo los aspectos pragmáticos determinan la peculiaridad de nuestro *Flos Santurun*.

Bibliografía

Acta Sanctorum (1658): 2 Aprilis.

Alvar, M. (1972): *Vida de Santa María Egipcíaca*. Madrid: CSIC.

Aragüés Aldaz, J. (2000): «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico», *Analecta Bollandiana*, 118, pp. 329-386.

Delgado, E. E. (2003): «Penitencia y eucaristía en la conformación de la vertiente occidental de la leyenda de Santa María Egipcíaca: un paradigma de negociación cultural en la Baja Edad Media», *Revista de poética medieval*, 10, pp. 25-55.

Greimas, A.J. (1970): «Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico», en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 45-86.

Ocaña, G. de & Vega, P. de la (1540): *Vida de Jesu Christo y de sus sanctos*. Sevilla: Juan Cromberger.

Pérez de Moya, J. (1583): *Varia historia de sanctas e ilustres mugeres*. Madrid: Luis Sánchez.

Ribadeneira, P. de (1616): *Segunda parte del Flos Sanctorum, o libro de las vidas de los santos, en la qual se contienen las vidas de muchos Santos de todos estados, que comúnmente llaman extravagantes*. Madrid: Luis Sánchez.

Sánchez de Villamayor, A. (1685): *La muger fuerte, assombro de los desiertos, penitente y admirable Santa María Egipcíaca*. Madrid: Francisco Sanz.

Sanctoro, J. B. (1585): *Segunda Parte de la Hagiographia y vidas de los sanctos del nuevo testamento*. Bilbao: Mathias Mares.

Scarborough, C. L. (1994): «Two versions of the life of Saint Mary the Egyptian: Lázaro Galdiano ms. 419 and Menéndez Pelayo ms. 8», *Anuario Medieval* VI, pp. 174-184.

Snow, J. T. (1990): «Notes on the Fourteenth Century Spanish Translation of Paul de Deacon's *Vita Sanctae Mariae Aegyptiacae, Meretricis*», en J. E. Connolly, A. Deyermond & B. Dutton (eds.): *Saints and their Authors. Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 83-96.

Thompson, B. B. y Walsh, J. K. (1977): Vida de Santa María Egipcíaca. Exeter University.

Vega, C. A. (1995): «Erotismo y ascetismo: imagen y texto en un incunable hagiográfico», en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, Eds. Luce López-Baralt & Francisco Márquez Villanueva. México D.F.: El Colegio de México, pp. 479-499.

Villegas, A. de (1588): *Flos Sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor nuestro, y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catolica*. Madrid: Pedro Madrigal.

El *Quijote* contra las interpretaciones del irracionalismo posmoderno

Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo

1. Preámbulo

Cualquier interpretación racional que a día de hoy se haga del *Quijote* tendrá que enfrentarse, necesariamente de forma dialéctica, contra el irracionalismo que la posmodernidad ha implantado en las universidades contemporáneas, irracionalismo que, lejos de ofrecer un análisis del texto de Cervantes, sólo impone al lector a una declaración de intenciones con la que se identifica, gremial e ideológicamente, quien la formula, con frecuencia, para justificar su posición moral en el mundo. Los gremios académicos, fuertemente ideologizados, no leen el *Quijote* para sí, sino que lo leen *para los demás*, es decir, lo leen para imponer a los demás una interpretación según la cual la obra de Cervantes justifica la ideología del gremio que hace la interpretación de turno. Todas las interpretaciones posmodernas coinciden siempre en la afirmación de los mismos tópicos, con palabras análogas e idénticos clichés. No hay fisuras en su simplicidad uniforme.

Las aberraciones interpretativas en que incurren una y otra vez las metáforas posmodernas son muy fáciles de codificar. Basta apenas una media docena de palabras: identidad, género, mujer, minoría, otredad, indigenismo… Algunas de estas palabras proceden de eufemismos, como *género*, que los hablantes anglosajones usan para evitar de este modo llamar al sexo por su nombre. Es el caso de *identidad*, término que, desposeído de todo su valor filosófico (identidad analítica o sintética) y dialéctico (el ser codeterminado materialmente por su relación confrontada con otros seres), designa las pretensiones de un grupo por constituirse imaginariamente en referente absoluto, exclusivo y excluyente, de un ideal gregario. El término *minoría*, a su vez, se esgrime con pretensiones vindicativas de derechos feudales o nacionalistas, étnicos o tribales, e inclu-

so religiosos o supersticiosos, como si la preservación de tales exigencias, en ocasiones fetichistas, constituyera en sí misma un valor absoluto y esencial para la supervivencia del género humano. Se habla, en sentido parejo, de *otredad*, ignorando el valor dialéctico de este término filosófico, de raíces decisivamente hegelianas, al margen del cual la palabreja se convierte en un multivalente adjetivo metafísico de libre designación. El término *mujer* se usa en la retórica posmoderna como un referente capaz de aglutinar a todas las mujeres en una «clase social», que toma conceptualmente como referente la idea marxista de «clase», desposeyéndola, por supuesto, de todo su contenido marxista, en lo relativo a una realidad económica, social y política, que ha de caracterizarla. Las mujeres no pueden constituir, ni podrán constituir nunca jamás, una clase social, desde el momento en que *no* todas las mujeres tienen los mismos intereses «de clase». En el mejor de los casos, como de *facto* sucede, algunas mujeres pueden compartir los mismos intereses gremiales. Pero un gremio no es una «clase social», determinada por unos medios de producción y consumo, sino un «grupo social», esto es, un conjunto de personas organizadas de acuerdo con una ideología o discurso de creencias y nebulosas constitutivas de un mundo histórico, político y social.

2. La nostalgia de la barbarie en el *Quijote*

Voy a referirme al discurso quijotesco de la Edad de Oro (I, 11), una perorata en la que retóricamente se encubre y se exalta lo que en adelante denominaré, siguiendo a Gustavo Bueno (1971), la *nostalgia de la barbarie*.

Los antecedentes de la *nostalgia por la barbarie* se remontan a los cínicos griegos y llegan a nuestro más inmediato presente posmoderno. Semejante utopismo etnológico no sólo comprende a quienes, como Diógenes el cínico, alardeaban de vivir en un tonel, sino a cuantos sofistas contemporáneos, desde Derrida a Foucault, critican a la civilización europea y occidental como prototipo de la más alta civilización alcanzada por el ser humano, elogiando culturas ágrafas y sociedades bárbaras como modelo paradisíaco y humanitario por excelencia. Sin embargo, ni Derrida ni Foucault abandonaron las cátedras que les otorgó la civilización occidental para irse a vivir a una tribu amazónica o africana.

Una de las cualidades que más elogia don Quijote es aquella que impide absolutamente la existencia y la supervivencia de cualquier forma de sociedad política: la injusticia. Don Quijote, el justiciero, el caballero andante que vive para hacer justicia e imponer equidad, proclama aquí y ahora la supremacía de la sociedad humana que carece de ella, «porque entonces no había qué juzgar ni quién fuese juzgado», lo que equivale a afirmar que entonces no había juicio, ni ley, ni criterio, ni lo que hoy llamaríamos Constitución. Pero don Quijote habla aquí como un completo sofista. Examinemos sus palabras con atención:

> La justicia se estaba en sus proprios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar ni quién fuese juzgado (I, 11).

«La justicia se estaba en sus proprios términos…» Ahí es nada. ¿Cuáles son los *propios términos* de la justicia? ¿Dónde y cómo es posible ejercer la Justicia al margen de un Es-

tado? ¿Qué Justicia cabe esperar de una sociedad humana no organizada políticamente? Ninguna. Porque la Justicia no existe fuera de un Estado. No hay Justicia sin Estado, aunque haya Estados profundamente injustos. Suprimir el Estado para suprimir la injusticia es una de las tesis del anarquismo. Pero algo así no solucionaría el problema de la injusticia, sino que lo incrementaría. De hecho, no hay «Justicia Internacional», porque algo semejante no hay Estado que lo implante. Han de ser, en todo caso, un conjunto de Estados, es decir, un cuerpo aliado de potencias internacionales, a las que unen intereses económicos, políticos y militares, quien implante, naturalmente de forma violenta, esa Justicia, a través de un Derecho Internacional y mediante la intervención militar de un ejército mejor armado que los demás. Nada hay más injusto que la vida humana sometida al desarrollo tribal o filárquico de una sociedad natural, carente de un código jurídico o de un marco legal y estatal respecto a los cuales el ser humano sepa a qué puede atenerse. La solución a las injusticias humanas no está en suprimir el Estado para regresar a formas de vida propias de una sociedad natural o tribal, sino en mejorar las condiciones legales y normativas en que se objetiva jurídicamente la vida del ser humano en el seno de una sociedad estatal o política. Del mismo modo que la solución de los accidentes aéreos no está en suprimir los aviones, sino en revisar su uso y funcionamiento desde los criterios de la ingeniería aeronáutica. Don Quijote se comporta aquí como un apologista de la sociedad humana más injusta de las posibles: la sociedad sin Leyes escritas, esto es, la sociedad sin Estado. Ésta es la principal condición *sine qua non* de una sociedad bárbara y animal.

Las culturas bárbaras lo son porque carecen de tres realidades fundamentales para las culturas civilizadas: conocimientos científicos (Ciencia), organización estatal (Estado) y cronotopo definido (Geografía e Historia). Carecen de conocimientos científicos, porque sus saberes son técnicos, y no tecnológicos. Se trata de saberes incapaces de explicar y justificar desde sí mismos el fundamento causal, racional y lógico que los hace posible. Los aztecas podían calcular los eclipses, pero no sabían explicar las causas científicas que los provocaban. Predecir un eclipse no equivale a saber explicar por qué se produce. Las culturas bárbaras carecen igualmente de organización estatal o política, esto es, de Estado, pues su organización es tribal o filárquica. Se trata de sociedades humanas naturales, o gentilicias (clanes, familias, castas…), pero no de sociedades políticas, articuladas en un Estado. Por último, otra de las grandes carencias características de una cultura bárbara es la que revela su ignorancia respecto a la Geografía y la Historia en que se sitúan como sociedad humana. Las sociedades tribales conocen su pasado a través de la memoria y el mito, que son formas psicológicas e imaginarias de codificar hechos pretéritos, pero no a través de la Historia, como conocimiento crítico destinado a la interpretación científica de los materiales históricos. Lo mismo sucede respecto a la Geografía. La tribu conoce su hábitat, territorio o espacio vital, pero no es capaz de explicarlo en términos categoriales o científicos. Incluso con frecuencia es también incapaz de determinarlo en sus fronteras geopolíticas, desde el momento en que, al no estar organizada como sociedad política, sus límites resultan impuestos por otras culturas dominantes, las cuales proceden a su descubrimiento, conquista y colonización, o las aíslan en reservas o espacios pseudo-naturales. El continente americano no fue descubierto por las tribus incas, aztecas o mayas, u otras cualesquiera, que lo habitaban antes de la

llegada de los españoles, sino que fueron los miembros de las culturas europeas quienes, sirviéndose de la navegación, la Matemática y la Geografía, es decir, de los conocimientos propios de las culturas civilizadas, constituyen la idea geográfica y continental de América. Se puede predecir un eclipse, sí, pero eso no significa que quien lo predice sepa cuál es su lugar en el cosmos político y cultural que habita. Más importante que saber algo es saber explicar racionalmente los fundamentos que han hecho y hacen posible ese saber. Ésta es la diferencia entre la ciencia y el acertijo, entre la civilización y la barbarie.

3. El mito del relativismo en el pensamiento de Cervantes

Muchas de las ideas que Cervantes relaciona explícitamente de forma crítica y dialéctica se han expuesto posmodernamente bajo la distorsionada y fraudulenta figura de un término muy de moda: la *relatividad*. Lo que Cervantes presenta como *dialéctico* se ha interpretado como *relativo*, como si la *dialéctica* y la *relatividad* fueran lo mismo.

Consideremos, en primer lugar, la Idea de Dialéctica de la que partimos. La dialéctica es un proceso de codeterminación del significado de una Idea (A) en su confrontación con otra Idea antitética (B), pero dado siempre a través de una Idea correlativa (C) a ambas, la cual codetermina, esto es, organiza y permite interpretar, por supuesto en *symploké*, el significado de tales ideas relacionadas entre sí de forma racional y lógica, y, en consecuencia, crítica y dialéctica.

Adviértase que para un posmoderno la dialéctica no existe como figura gnoseológica, sino como figura retórica, es decir, desarrollada en una suerte de dialéctica-ficción, que no será filosófica, sino mitológica (o incluso psicoanalítica, cuando se presenta investida con el argot propio de una psicomaquia de orden freudiano o lacaniano). La posmodernidad no es dialéctica, sino analítica: no niega nada, ni procede por síntesis, sino que lo afirma todo, sin establecer jamás conexiones sintéticas ni racionales con causas ni consecuentes. Se atiene a sus análisis de forma autista o auto-determinante, al margen de todo contraste, y postulando un idealismo absoluto y radical, incapaz de ver cualquier co-determinación. Así es como la posmodernidad afirma las *interpretaciones* ignorando los *hechos* que las hacen posible.

Lo primero que caracteriza a todo discurso posmoderno es su desconfianza y su recelo por el uso de la Razón. La posmodernidad predica el descrédito de la razón desde todos los medios posibles: la cuestiona desde el fideísmo, desde la intuición, desde la sospecha, desde la religión y desde el laicismo, desde el «malestar de la cultura» y desde la «sociedad del bienestar», desde la psicología individual y gremial, desde la superchería étnica y desde los derechos feudalizantes e insolidarios de tales y cuales grupos que se autoproclaman minoritarios a la hora de ejercer mayores fuerzas que otros, la posmodernidad cuestiona el «pensamiento fuerte» y propugna con fuerza el «pensamiento débil», rechaza el valor de los sistemas científicos y racionales y se decanta por la supremacía fragmentaria de un *relativismo* al que concede *valor absoluto*. La posmodernidad niega las verdades, incluso las científicas, y afirma las creencias, especialmente las fideístas y gremiales. Potencia las ideologías frente a la Ciencia, e interpreta la Filosofía como una tropología inerte. De la mano de Nietzsche y de Freud, la modernidad trata de hacernos a todos solubles en su retórica y su sofística. Sin embargo, pese a las vanas pretensiones

de Foucault, Karl Marx no es soluble en las aguas solidarias de la posmodernidad. Y Miguel de Cervantes, tampoco. Y no lo son porque la filosofía marxista ha sido el último sistema del «pensamiento fuerte» de Occidente, del mismo modo que la obra de Cervantes objetiva un sistema de relaciones dialécticas que, muy lejos de todo relativismo, se afirma en un conjunto coherente y complejo de verdades políticas, religiosas y sociales.

La supresión de la razón sólo confiere libertad a los seres irracionales, es decir, a los que piensan desde la insapiencia, pero con astucia. El sofista no es un tonto; es un farsante. Es el que convence con argumentos falsos.

La principal figura retórica con la que trabaja la posmodernidad a la hora de enfrentarse a realidades que, como el *Quijote*, están determinadas por la dialéctica, es el *relativismo*. Este relativismo se convierte en un instrumento peligrosísimo cuando se hace operativo en el ámbito de la gnoseología, dando lugar al relativismo gnoseológico, esto es, al escepticismo absoluto, o incluso al nihilismo gnoseológico, según el cual el conocimiento, incluido el científico, por supuesto, no es posible, porque no existe, porque no lo podemos expresar, ni comunicar, ni interpretar. Es una recurrencia de la triple negación de los antiguos sofistas. En consecuencia, sólo cabe vivir, sin más, desarrollando la retórica de nuestras sensaciones, porque no hay interpretación, sino percepciones, porque ni siquiera hay hechos, sino epitelio sensorial y fenómenos en general, etc. La posmodernidad, con su relativismo gnoseológico, reduce el ser humano a la figura de un cavernícola. Cervantes sería un relativista, según los intérpretes posmodernos del *Quijote*, porque no revela verdades, se muestra escéptico ante todo, y presenta las múltiples caras y facetas que adopta la realidad. Todo esto es falso: quien combate en Lepanto, quien está cautivo cinco años en el Argel de 1580, quien convive con la Inquisición custodiando sus pensamientos, actos y obras literarias, quien objetiva en sus novelas, entremeses y comedias todo un sistema de pensamiento perfectamente estructurado y coherente en sus dialécticas políticas, sociales y religiosas, no es un escéptico, ni un nihilista, ni un relativista. Es decir, no es un posmoderno, sino que es el artífice de un sistema de ideas que, objetivado formalmente en diversos materiales literarios, exige ser interpretado racionalmente mediante conceptos categoriales y críticos.

Es falaz afirmar la supremacía de la duda, por metódica y racionalista que ésta sea, ante todas las cosas. Descartes tuvo que clausurar sus dudas ante la evidencia y la realidad de las verdades matemáticas. En nuestros días, la cantidad de ciencias que operan y construyen nuestras formas de vida impiden permanecer en estados de escepticismo perpetuo, que sólo pueden identificarse con la paranoia o la oligofrenia, o con la ignorancia, en el caso de personas que gozan de buena salud. Afirmar, como aún hay muchas personas que lo hacen hoy día, que el *Quijote* es un libro enigmático o indescifrable –era en parte el caso de Ortega y Gasset–, o que se trata de una obra literaria de la que ya no es posible decir nada nuevo (¿cuántas veces hemos oído esta declaración apocalíptica?), sólo revela la impotencia cognoscitiva de quien profiere estas palabras, como si fuera posible clausurar, verbal o retóricamente, el avance del conocimiento científico o de la inteligencia ajena. Ningún relativismo, de signo gnoseológico, culturalista, posmoderno, etc., puede impedir el desarrollo de las verdades científicas, ni su interpretación por sistemas de pensamiento racionales y científicos.

Sorprendentemente, muchas de estas dudas y vacilaciones han sido introducidas por filósofos y pensadores científicos, como Kuhn y Popper (Alvargonzález, 2002). Este último, con su teoreticismo epistemológico, hizo de la ciencia una conjetura permanente, una duda generativa e incluso degenerativa, irresoluble en una cadena de verificaciones, refutaciones y falsacionismos de la que es imposible salir. Por su parte, Kuhn, con su celebérrima teoría de los paradigmas y las revoluciones científicas, ha conseguido limitar y cercenar la verdad de la ciencia y sus figuras (teorías, teoremas, axiomas, definiciones, modelos, arquetipos, constantes, problemas, categorías…) a contextos históricos y culturales completamente reducidos y obsolescentes. Si Popper ha hecho de la Ciencia un discurso más «débil» y «frágil» que los poemas de Heine, Kuhn, a su vez, ha destruido –por supuesto sólo desde un punto de vista retórico e ilusionista– la universalidad de las ciencias categoriales y de sus figuras gnoseológicas, porque el Teorema de Pitágoras sigue siendo hoy día tan pertinente y coherente como en el momento en que se formuló, hace más de veinticinco siglos, y porque la Ley de la Gravedad de Newton, lejos de ser discutida por Einstein, ha sido relativizada, es decir, *puesta en relación* con nuevos términos del campo categorial de la Física, desde los cuales se ha confirmado su validez no sólo por referencia a la Tierra, sino al resto de elementos que componen nuestro espacio interplanetario. Los conocimientos científicos son universales, dado que su formulación e interpretación puede reproducirse en términos universales, que rebasan las limitaciones de cada época histórica concreta y de cada cultura particular (etnocentrismo, multiculturalismo o relativismo cultural).

4. El ilusionismo de las minorías en el Quijote

La Idea de Minoría no puede definirse ni interpretarse a partir de un conjunto nulo de premisas. De hecho, el autor del *Quijote* sostiene una Idea de lo que los posmodernos llaman «minoría» formalmente objetivada en una relación dialéctica compleja (*symploké*), rigurosamente determinada y definida por la interacción conflictiva de tres realidades: el Estado, la Ética y la Moral. El Estado es la máxima expresión de una sociedad política, objetivada en un ordenamiento jurídico con competencias y poderes para imponerse de forma efectiva sobre la vida (Ética) de los Individuos y sobre la vida (Moral) de los grupos humanos en connivencia dentro de los límites que comprende el propio Estado. A su vez, la Ética representa esencialmente todo lo relativo a la defensa de la vida del Individuo y de sus intereses más personales. Por su parte, la Moral tiene como finalidad preservar y proteger, por encima de cualesquiera otros fines –incluidos la vida de sus propios miembros, o incluso la eutaxia de un Estado, dentro del cual opera moralmente como gremio– la supervivencia social del grupo o gremio de referencia, es decir, la unidad, organización y destino de una determinada agrupación humana, a cuyos miembros pueden unir lazos sanguíneos (familia), fideístas (religión), ideológicos (partido político), sexistas (feminismos), económicos (multinacionales y grupos empresariales), étnicos y raciales (nacionalismos e indigenismos), físicos (organizaciones de ciegos, sordos, mutilados...), medioambientales (grupos ecologistas), zoológicos (asociaciones protectoras de animales), etc. Es indudable que los intereses del Estado, del Individuo y del Gremio, mantienen entre sí relaciones dialécticas y conflictivas, cuya armonización, cuya connivencia incluso, resulta a veces imposible (Maestro, 2007, 2008).

Considero aquí al Estado como la máxima expresión ejecutiva de una sociedad política; al Individuo, como el miembro esencial e imprescindible de toda sociedad, sea natural o gentilicia (Gremio), sea política o estatal (Estado), miembro que, como sujeto individual, es sujeto de intereses propios y personales, frente al Gremio y frente al Estado; y al Gremio, como la máxima expresión de la sociedad natural o gentilicia, es decir, de aquella sociedad no política o estatal, y que sin embargo sólo puede existir y desarrollarse dentro de una sociedad política o Estado, dentro de la cual trata de expandirse en beneficio propio, para satisfacción de sus intereses gremiales antes que de los intereses de sus miembros individuales. El objetivo del Estado es la eutaxia, o perfecta organización de todas sus partes para bienestar de todos sus miembros. A este fin, el Estado organiza la vida de sus miembros o individuos políticos tomando como referencia un ordenamiento jurídico, en el que se objetivan y codifican deberes y poderes colectivos, que no necesariamente comunes. A su vez, el Gremio organiza sus intereses bajo la forma de una Moral, en la que se codifican exigencias fundamentales destinadas a la preservación de la unidad y el destino del grupo. Por su parte, el Individuo, determinado por su pertenencia a una sociedad política (Estado) y/o a una sociedad natural o gentilicia (Gremio), al margen de las cuales su supervivencia es imposible, tenderá siempre a servirse de la Ética con objeto de asegurar la satisfacción de sus necesidades y la preservación de sus condiciones de vida, con frecuencia frente al Gremio, y a veces incluso al margen del Estado, incurriendo, si fuera preciso, en el primer caso, en la heterodoxia, y, en el segundo, en la ilegalidad. La dialéctica conflictiva entre Estado, Ética y Moral, es decir, entre Sociedad Política, Individuo y Sociedad Natural o Gentilicia, es determinante en las sociedades civilizadas.

En la literatura cervantina, y en el *Quijote* de forma muy especial, se ha querido imponer con frecuencia la interpretación de determinados grupos humanos desde la ideología de la noción posmoderna de minoría. De este modo opera, conforme a la «teoría literaria» posmoderna de las minorías, la gremialización de las masas en la interpretación de los personajes literarios cervantinos: pícaros, villanos, aristócratas, comediantes y titereros, hidalgos, gitanos, moriscos, judíos, curas y canónigos, bachilleres y licenciados, cautivos, soldados, disciplinantes, conversos y renegados, galeotes, labradores ricos y pobres, bandoleros, pastores reales y fingidos… A muchos de estos tipos humanos les resulta más fácil que a otros entrar en el club de las minorías posmodernas. No se olvide que para la universidad estadounidense de nuestros días *women and minorities are encouraged to apply*… He aquí dos figuras socialmente privilegiadas en nuestro tiempo desde los enunciados de las convocatorias laborales académicas. La crítica posmoderna actúa del mismo modo respecto a los personajes literarios, de modo tal que Ricote (por moro), Marcela (por mujer) y Zoraida (por mora y por mujer), disponen de muchas más posibilidades para liderar minorías cervantinas que otros personajes, como Sancho (aunque sea pobre es hombre, blanco y heterosexual –al menos hasta ahora…–, y además cristiano viejo), o incluso el propio don Quijote, quien, en el mejor de los casos, podría entrar en el gremio posmoderno de los locos, como minoría selecta, de la mano de Foucault, pasado por Ortega, e incluso por Erasmo. Los galeotes, por su parte, conocieron tiempos mejores (cuando el marxismo estaba en boga). Maritornes, lamentablemente, no goza de la misma atención que Marcela, ni siquiera para los grupos feministas (la dignidad de esta última, hablando –encima de una peña– idealmente de lo maravillosa que es su «libertad» entre

las cabras, sigue marcando una diferencia de *standing* respecto a la asturiana tuerta y emputecida por las circunstancias). El capitán Ruy Pérez de Viedma, aunque cautivo, es blanco y heterosexual, además de militar al servicio del imperio, lo que le resta puntos a la hora de ingresar en el club de las minorías posmodernas.

¿Qué son, y qué lugar ocupan, las minorías en este contexto dialéctico de cultura? Una minoría es una fracción esencial o *parte determinante* de un todo, el cual la ha hecho posible y factible como tal, de modo que al margen de ese todo respecto al que la «minoría» se manifiesta como fenómeno emergente, su *existencia* sería imposible, porque su esencia no pertenece a sí misma, a la autodenominada minoría, sino al todo del que forma parte esencial o determinante esa supuesta minoría. En términos posmodernos, una minoría pretende ser un todo, en sí mismo, *distintivo*, y no determinado por otras partes o totalidades que la engloban, haciéndola factible. La «minoría» pretende ignorar la esencia del todo del que forma parte determinante, y a cuya pertenencia debe su propia existencia como supuesta minoría, es decir, como parte distintiva de la totalidad integradora que la ha hecho posible. Toda minoría pretende presentarse como una parte distintiva y autónoma –autodeterminante y autodeterminada– de una totalidad dentro de la cual esa supuesta minoría ha podido construir, codificar e interpretar, como distintivos, una serie de rasgos fenomenológicos que ha adquirido por referencia al todo al que pertenece, y que la ha estructurado como grupo dentro de ese todo. Sin embargo, una minoría, como su nombre indica, es una parte pequeña de un todo que la comprende, y que la hace posible y visible como tal minoría en la medida en que la integra y la comprende en el todo del que forma parte de forma determinante, que no distintiva. Pero el concepto posmoderno de minoría presenta a la minoría de turno como una parte distintiva dentro del todo, e incluso frente a él, y no como lo que realmente es: una parte determinante de ese todo al que la propia minoría ha contribuido a constituir.

Las minorías posmodernas no quieren ser partes pequeñas integradas en una totalidad que las ha hecho y hace posibles, sino que pretenden ser totalidades en sí mismas distintivas, y dadas además metafísicamente en todos indefinidos e inexistentes. Ninguna minoría se hace a sí misma: la minoría surge al germinar estructuralmente en una totalidad que la engloba, la concibe y la articula, construyéndola como una de sus partes esenciales, integrantes y distintivas. Es el todo el que construye la minoría, como una parte distintiva suya, frente a otros todos ajenos y diferentes, no sólo existencialmente, sino también esencialmente. De hecho, al margen del todo, fuera de él o con independencia de él, ninguna minoría puede preservar ni su esencia ni su existencia: porque su esencia es la esencia del todo del que forma parte, y porque su existencia vive y opera en la medida en que la minoría *es* y *está* implantada en el todo.

En el caso de la literatura cervantina, por ejemplo, la «minoría» morisca no puede considerarse de ninguna manera como una parte esencial o grupo humano ajeno al estado español, que la concibe y hace posible, porque el hecho de ser morisco, es decir, de ser un moro bautizado que, tras la Reconquista, decide seguir afincado políticamente en España, implica reconocer y aceptar la existencia del estado español como una realidad efectiva dentro de la cual, y gracias a ella, esta parte distintiva suya está oficialmente operativa. Dicho de otro modo: no se puede ser morisco sin ser español. De hecho, la expulsión de los moriscos equivale en 1609 a la amputación o destrucción de una parte

esencial, integrante y distintiva de España. Se trató, indudablemente, de una auto-mutilación. Por otro lado, hablar de las mujeres, en sí, como una minoría, es una auténtico disparate, pues por la misma razón habría que hablar de los hombres, como minoría (sobre todo en sociedades donde las guerras causan más bajas entre varones), o más específicamente aún, de los ancianos, o de los niños (en una población mayoritariamente envejecida), etc. Piénsese que si se exigiera paridad sexual en las aulas universitarias contemporáneas, habría que expulsar de ellas a innumerables mujeres, pues la mayor parte del alumnado actual de la universidad occidental es femenino, lo que convierte al hombre, en el contexto académico, en una minoría absoluta. La mujer no es una minoría del género humano, sino una parte esencial, integrante y distintiva de él, al igual que lo es el hombre, y al igual que ambos lo son frente a otros géneros y especies de seres vivos.

Bibliografía

Alvargonzález, David (2002): "Del relativismo cultural y otros relativismos", *El Catoblepas*, 8, en <http://www.nodulo.org/ec/2002/n008p13.htm> (22.07.2010).

Bueno, G. (1971): *Etnología y utopía*. Gijón: Júcar, 1987. Edición revisada y ampliada.

Cervantes Saavedra, M. de (1605-1615): *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica, 1998. Ed. de F. Rico.

Maestro, J. G. (2007): *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Maestro, J. G. (2007a): *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Maestro, J. G. (2008): *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Antonio Enríquez Gómez y la "nación portuguesa"

Jaime Galbarro García
Universidad de Sevilla

1. Introducción y estado de la cuestión

Antonio Enríquez Gómez, dramaturgo, poeta y novelista, es una de las personalidades literarias más enigmáticas y escurridizas del Siglo de Oro. Pasó casi toda su vida huyendo del Santo Oficio, se exilio en Francia hacia 1636, donde vivió integrado como comerciante en la comunidad marrana portuguesa del país, pero por diversas razones, aún no del todo esclarecidas, volvió a España. Se estableció entonces en Sevilla bajo el nombre de Fernando de Zárate, y pasó más de diez años escribiendo comedias piadosas que no dio a la imprenta. La Inquisición acabó desvelando su identidad, y tras un año y medio en la cárcel inquisitorial de Sevilla, falleció en 1663.

Durante mucho tiempo tres interrogantes asediaron su biografía: cuál era su patria, cuál era su verdadera fe, y si había escondido su identidad bajo el nombre de Fernando de Zárate. El primero en considerarlo portugués fue Nicolás Antonio, quien lo llama «*lusitanus, inter galos*», y luego, Diego Barbosa Machado en su *Bibliotheca lusitana histórica…* (1741). Adolfo de Castro es el primero en señalar que es segoviano (porque parte de un error de la documentación inquisitorial), y plantea por primera vez que bajo el nombre de Fernando de Zárate se esconde A. Enríquez Gómez. Pero los polígrafos portugueses se resisten a perder a este autor de su nómina, y Domingo García Peres lo incluye en su *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* (1890). Paralelamente en España, en la segunda mitad del siglo XIX, se entabla una jugosa polémica entre los que defienden que Fernando de Zárate y Enríquez Gómez son la misma persona, y los que no, como Mesoneros Romanos, Cayetano Alberto de la Barrera, Emilio Cotarelo y Mori o Marcelino Menéndez Pelayo, para quien era un judaizante y un dramaturgo mediocre, y que en ningún caso podría haber

escrito las comedias de santos (más que aceptables en su opinión) que aparecían con el nombre de Fernando de Zárate.

La confusión sobre su patria y su seudónimo se mantuvo hasta que Révah (1962) demuestra entre otras cuestiones, que fue hijo de un judeoconverso, nació en Cuenca en 1600 y utilizó el seudónimo de Fernando de Zárate en la última etapa de su vida. Pero la prematura muerte del historiador francés en 1973 abortó una investigación de más de treinta años sobre la vida y obra de A. Enríquez Gómez, y muchos datos quedaron inéditos. En los artículos que había publicado hasta la fecha no se detallaban las fuentes documentales primarias en las que se había basado (legajos inquisitoriales y actas notariales fundamentalmente), y algunos investigadores comenzaron nuevamente a buscar en diversos archivos, como Constance Hubbard Rose (1973) o Heliodoro Cordente (1992), al mismo tiempo que algunos discípulos del historiador francés, como Charles Amiel (1977) y Carsten L. Wilke (1994), publicaron referencias de fuentes primarias que corroboraban lo que I. S. Révah había sostenido. Mientras tanto sus trabajos en España seguían siendo ignorados por los investigadores, que volvían una y otra vez a la bibliografía de los eruditos dieciochescos. Esto podemos rastrearlo en numerosas enciclopedias, diccionarios biográficos, referencias, etc., publicados en las últimas tres décadas.

En el año 2003, casi treinta años después de la muerte del historiador francés, Carsten L. Wilke publica y edita todos sus trabajos (algunos inéditos y otros muy poco difundidos) en *Antonio Enríquez Gómez. Un écrivain marrane (v. 1600–1663)*. En esta obra póstuma, que no ha tenido en España ninguna recepción, se publican todas las referencias documentales, y se transcribe buena parte de la rica documentación inquisitorial, que respalda plenamente las conclusiones biográficas de I. S. Révah. Con esta obra, dos de los interrogantes sobre su biografía quedaron zanjados. No obstante, sigue siendo motivo aún de reflexión cuál era su verdadera fe, dada la heterodoxia del autor, la ambigüedad de sus escritos, o algunas contradicciones entre su vida y obra. Y es que no cabe duda de que A. Enríquez Gómez pasó su vida *disimulando*, despistando, disfrazando su existencia, ocasionando errores, y confundiendo tanto a sus coetáneos como a los actuales investigadores.

Los documentos inquisitoriales transcritos y recogidos por I. S. Révah permiten la relectura de algunos aspectos biográficos hasta ahora no aclarados suficientemente, y que no hacen sino incidir más en la compleja personalidad del escritor. En esta ocasión me propongo hacer una relectura de esa documentación y de su propia vida, tratando de responder a I. S. Révah (2003: 238) cuando se pregunta: ¿por qué en tantas ocasiones se llama «portugués» a Enríquez Gómez cuando toda su ascendencia era castellana?[1] Para mí la respuesta es que el escritor hizo todo lo posible por pasar por portugués ante sus coetáneos. Trataré de exponer brevemente los hechos biográficos que me llevan a tal conclusión, así como la constatación de cómo consiguió confundir a la propia Inquisición, y por ende, a los investigadores posteriores. Finalmente trataré los posibles motivos que condujeron al poeta a esta difícil travesía existencial, pero podemos adelantar que fueron probablemente dos razones: económicas y de persecución religiosa.

1. «Il est curieux de constater que, dès 1624, dans le procès sur les 131 livres de soie, Antonio Enríquez Gómez est qualifié à plusieurs reprises, en particulier par le *fiscal*, de «Portugais», alors que toute son ascendance était castillane» (Révah 2003: 239).

2. El disfraz lusitano de A. Enríquez Gómez

2.1 Las variaciones del apellido

El apellido «Enríquez» no es estrictamente el que le corresponde, pues desde el punto de vista genealógico su nombre verdadero debiera haber sido Antonio Mora Gómez. Su abuela paterna decidió suprimir el apellido «Mora» en el nombre del padre del escritor porque pertenecía a un linaje manchado por judaísmo que había llevado a buena parte de sus antepasados a la hoguera y a la cárcel inquisitorial de Cuenca a finales del siglo XVI y principios del XVII. Pero estaba claro que no iba a ser fácil escapar de la mancha, porque el apellido resultante, «Enríquez», también estaba marcado en la época por ser frecuente entre los judeoconversos portugueses, muchos de los cuales se habían establecido en España a raíz de la anexión del Reino de Portugal en 1580.

En la importante y variada documentación que se conserva (Révah 2003) se pueden rastrear numerosas variantes de su apellido. Existió una *versión* española de su nombre, por el que hoy se le conoce, Antonio Enríquez Gómez, y una versión portuguesa, con variantes intermedias. En español se puede encontrar «Enríquez» o «Henríquez», siendo esta la más frecuente en sus obras impresas. Pero por otra parte, en su versión portuguesa el apellido se escribió: Anr(r)iquez, Henr(r)iques, Enr(r)iques, etc. Igualmente el segundo apellido ofreció una versión española: Gómez, y otra portuguesa: Gomes. Las combinaciones resultantes fueron múltiples, pues se mezclaron versiones españolas con portuguesas, y viceversa. Estas formas podrían considerarse meras vacilaciones gráficas de la lengua de la época, o de la adaptación al español o al portugués; sin embargo, no sólo se encuentran formas portuguesas en los testimonios de la Inquisición Española, sino que también, y esto es lo que me parece más significativo, se conserva un carta autógrafa de 1624, en la que no solo el autor escribe su nombre con la forma Anríquez, sino que así firma la carta. Si a esto añadimos que también el progenitor del autor recurrió a esta modificación[2], cabe pensar que tras estas variantes y deformaciones del nombre había una intención de ocultamiento y despiste.

2.2 Integración en la comunidad marrana francesa

Hacia 1636 aproximadamente A. Enríquez Gómez se traslada a Francia, donde ya estaban instalados como comerciantes su padre y su tío, quienes practicaban con libertad la «fe de Moisés». En los primeros años vive en Burdeos, Bayona y Peyrehorade, y se dedica al tráfico de mercancías con España, que por entonces estaba en guerra con Francia, haciendo de enlace comercial de los familiares citados. Durante estos años entra en contacto con la «Nación portuguesa», denominación que hace referencia a la importante comunidad de marranos portugueses exiliados en Francia. El país galo fue muy tolerante con su fe, y aunque no llegó a reconocer el judaísmo, permitió que se dedicaran sin trabas al comercio. También tuvieron el apoyo del Cardenal Richelieu para obtener la independencia de Portugal. En 1640 João IV se convierte en rey de Portugal, y para entonces A. Enríquez Gómez ya había trabado una estrecha relación con algunos de los

2. Cordente (1992: 92) explica cómo encontró por azar el proceso del padre del autor, Diego Enríquez, que había sido registrado en el Archivo Diocesano Conquense con el apellido «Anríquez» .

marranos portugueses más influyentes en la restauración de la Casa de Braganza, como Manuel Fernandes de Villareal, Francisco Manuel de Melo, Manuel Thomas, etc.

En 1641 Manuel Fernandes de Villareal escribe el *Epítome genealógico del Eminentísimo Cardenal Duque de Richelieu y discursos políticos*, y A. Enríquez Gómez colabora en los preliminares con dos sonetos y una canción laudatoria al Cardenal titulada «A las acertadas acciones del Eminentísimo Cardenal duque de Richelieu». La obra lleva un pie de imprenta falso «Pamplona: en casa de Juan Antonio Berdún, 1641», que como ya he señalado en otro lugar (Galbarro 2008), creo que procede en realidad de la imprenta de Pedro de la Court en Burdeos, taller en el que se imprimirían las *Academias morales de las musas* al año siguiente. Este pie de imprenta falso tenía la única intención de poder introducir en España un panegírico al Cardenal Richelieu. La misma obra fue publicada nuevamente en 1642 en París con un nuevo título[3], aprovechando la muerte del político francés.

Por estas fechas publica anónimamente el *Triumpho lusitano*[4], una relación escrita en silvas, de poco más de mil versos, que cuenta con pompa y concentrado culteranismo el viaje a Francia y posterior recibimiento en París de los embajadores portugueses, con ocasión de la restauración de la Casa de Braganza. No tenemos constancia documental de que A. Enríquez Gómez estuviera presente en este «recibimiento» (Révah 2003: 271), pero sus propias palabras dejan entrever que no fue testigo[5]. La obra lleva la dedicatoria: «A los tres estados del Reino de Portugal», en clara referencia a los tres clases sociales que habían colaborado: el clero, la nobleza y el pueblo. Exalta el papel histórico de Portugal por sus conquistas, por la lealtad y el valor de sus hombres, etc., y opone continuamente las quinas al escudo español, con versos tan plásticos como este de la dedicatoria: «Trepad castillos y matad leones» (v. 36). Nuevamente estamos ante un episodio contradictorio en la vida y obra de A. Enríquez Gómez, pues muy próxima a la composición del *Triumpho lusitano* fue la escritura de las *Academias morales de las musas* (Burdeos, 1642) con la elegía «A la ausencia de la patria», o aquel largo poema titulado «El Pasajero», donde paradójicamente decía: «y si te quieres ver libre de penas / no trueques por tu patria las agenas».

Hacia 1644, aproximadamente, el autor se instala en Roan, una ciudad al norte de Francia que tenía una importante e influyente colonia de judeoconversos portugueses, y en ella se dedica al comercio con España y América asociado a su primo. Pues bien, poco antes de marcharse a Roan, A. Enríquez Gómez y su primo, Francisco Luis Enríquez de Mora, pagan la suma de 1225 libras, como tasa impuesta por la «nación portuguesa» para adquirir la «nacionalidad francesa». Y es que los «mercaderes y aquellos portugueses considerados cristianos nuevos» podían adquirir la nacionalidad francesa a raíz de un privilegio concedido para ello por el rey Enrique II de Francia en 1550. I. S. Révah en-

3. *El político cristianísimo o discursos políticos sobre algunas acciones de la Vida del Eminentísimo señor Cardenal duque de Richelieu por el Capitán M. F. de Villa Real*. Junto a la modificación del título presenta un cambio en el orden de los preliminares.

4. *Triumpho lusitano. Recibimiento que mandó hacer su Magestad el Christianissimo Rey de Francia Luis XIII a los Embajadores Extraordinarios, que S. M. el Serenissimo Rey D. Juan el IV de Portugal le envió el año de 1641*, [París: s.n., 1641?]; y en Lisbona: na oficina de Lourenço de Anveres, 1641.

5. En los vv. 984-992 del *Triumpho lusitano*, cuya edición preparo actualmente, señala: «Advierto que un ingenio milagroso, / incógnito a la luz, no a la ciencia, / ostentó con prudencia / consejos de su gran sabiduría, / […] / que más se debe a sí que a la ventura…». Creo que estos versos apoyan la suposición de Révah (2003: 271), quien piensa que Manuel Fernandes Vilareal pudo ser testigo del acontecimiento e informante del poeta.

contró el registro de este pago en los archivos departamentales de la Seine Maritime de Rouen, aunque Carsten L. Wilke (2003: 268) señala que no ha encontrado la referencia exacta entre los documentos del historiador francés. En cualquier caso me parece muy significativo este dato para lo que aquí defiendo, pues demuestra que estaba integrado en la «nación portuguesa», y que por ende, se le consideraba como un portugués a todos los efectos jurídicos. No sé cómo pudo borrar o difuminar su verdadera patria, pero algo tuvo que ver el hecho de que tanto su padre, Antonio Enríquez de Villanueva, como su tío, Antonio Enríquez de Mora, se casaran en segundas nupcias con sendas mujeres portuguesas ya en su estancia en Francia. Así, A. Enríquez Gómez, que había sido hijo único, tuvo dos hermanastros de madre portuguesa, Cecilia de Fonseca; y cuatro primos también de madre portuguesa, entre ellos Francisco Luis Enríquez de Mora. El autor bien pudo escudarse en el origen portugués de su madrastra y de su tía política, para dar argumentos genealógicos a su pretensión de ser considerado portugués.

3. La confusión de sus coetáneos y los problemas de la documentación inquisitorial

Gracias a la impagable labor de I. S. Révah (2003), C. H. Rose (1973), y H. Cordente (1992), Wilke (1994), entre otros, disponemos de un importante conjunto de fuentes primarias para trazar la biografía de A. Enríquez Gómez. No obstante, la documentación inquisitorial conservada plantea dos importantes problemas: interpretaciones incorrectas o incompletas de los documentos (por desconocimiento del contexto, por confusión de los nombres...); y errores en la información aportada por el Santo Oficio. Teniendo en cuenta estos problemas, voy a realizar un somero repaso esta documentación transcrita por I. S. Révah para señalar algunos lugares en los se señala la patria del autor.

En 1632, con ocasión del interrogatorio a un malsín en el proceso inquisitorial de Bartolomé Febo se dice: «Este testigo [h]a entendido que el padre del dicho Bartolomé Febo vive en Ruan […] lo ha oído a Antonio Enrríquez Gómez, portugués que vive en la Red de San Luis [Madrid], etc.» (Révah, 2003: 510). Al año siguiente, otro delator en un interrogatorio declara: «que vio […] al dicho Francisco Serrano hablar con Antonio Enrríquez, portugués, etc.» (Révah, 2003: 512). Como estos, otros muchos testimonios coinciden en señalar la patria portuguesa del autor, pero son particularmente interesantes los dos siguientes.

En 1644 el comisario del Santo Oficio Manuel Monteiro denuncia ante la Inquisición de Portugal al escritor porque considera que las *Academias morales de las musas* contienen calumnias contra el Santo Oficio, y «por ser este autor português fogido de Portugal para aquelle Reyno da França, e nam sei se por temor de ser preso pelo Santo Offício» (Révah, 2003: 526). Este es el único testimonio conocido que dice que huyó de Portugal a Francia.

Muy sugerente es también lo que se dice en el acta de otro interrogatorio, esta vez en 1651, a Luis da Costa: «Preguntado adónde a viuido en España el dicho Antonio Gómez, y si saue éste que en ella aya judayçado, y de dónde sea natural, Dijo que éste no saue de dónde sea natural el dicho Antonio Gómez, que sólo a oýdo deçir comunmente a los que ha tratado que es portugués» (Révah, 2003: 540). Y este rumor, este «ha oído decir comunmente», viene a dejar muy claro que existía una opinión muy generalizada de que era portugués. Como tal también aparece en la documentación interna del Santo Oficio, es decir, en las cartas con información de los perseguidos que se intercambiaban los distintos tribunales entre sí o con el Consejo Supremo.

Llegados a este punto hay que hacer una precisión semántica. En el castellano de la primera mitad del siglo XVII podía encontrarse el término «portugués» con la acepción de «judeoconverso», puesto que durante esas décadas un número muy importante de procesados y condenados por el Santo Oficio había nacido en la Lusitania. No creo que en los casos citados se utilice el término en ese sentido, pero por si hubiera alguna duda aporto otro ejemplo. En 1652 la Inquisición de Sevilla envía a la de Granada la siguiente información sobre el prófugo: «De edad de 54 años, assí en tal como portugués, aunque habla castellano con expedición, etc.» (Révah, 2003: 547). Creo que es evidente que aquí no se está utilizando el término portugués con esa acepción, y además, este ejemplo permite «aclarar» que no era un obstáculo para ser considerado lusitano el hecho, conocido por todos, que A. Enríquez Gómez hablaba y escribía en castellano con solvencia.

Paradójicamente, la única persona que dijo a la Inquisición que el autor era natural de Cuenca, fue el propio poeta. Lo confiesa por primera vez en 1634 en Madrid, en el proceso de Bartolomé de Febos (Révah, 2003: 514), cuando aún le quedaban uno o un año y medio para exiliarse a Francia; y lo vuelve a reconocer en septiembre de 1661 (Révah, 2003: 562), cuando el Santo Oficio de Sevilla lo encarcela, y sabe que ya no puede escapar a su designio. A partir de este momento la Inquisición comienza a considerarlo conquense, pero su proceso inquisitorial no se alarga mucho porque muere dos años después.

Por estas fechas, sin embargo, la Inquisición incurrirá en otro error, y en una *Relación de las causas de fe que se han seruido en este tribunal de la Inquisición de Valladolid*, fechada en 1661, se señala: «el capitán Enrrique Enrríquez, alias Antonio Enríquez Gómez, portugués, vecino que fue de Segovia, etc.» (Révah, 2003: 388). De este documento partió probablemente el error de Adolfo de Castro que lo consideraba segoviano y de origen portugués; error que luego han reproducido numerosas fichas biográficas del autor, como ya he señalado.

4. ¿Qué razones movieron a A. Enríquez Gómez para querer ser *lusitanus, inter galos*?

Hasta aquí he intentado demostrar que A. Enríquez Gómez hizo en su vida lo posible para ser considerado portugués, especialmente en su período francés, y que tanto sus coetáneos, como el Santo Oficio, acabaron considerándolo como tal. Creo que este disfraz responde a una calculada estrategia de disimulo, de confusión y marranismo, que buscaba por una parte mantenerse alejado del Santo Oficio, y al mismo tiempo poder dedicarse al comercio con mayor libertad.

Por una parte hay razones religiosas, porque ser considerado criptojudío o judaizante portugués tenía más prestigio que serlo español, sencillamente porque los procesos de conversión de Portugal y España habían sido muy diferentes. Con el edicto de expulsión de los Reyes Católicos se dio la oportunidad a los judíos de abandonar el país, pero en Portugal la conversión fue forzosa, y por esta razón la tradición judaizante se tenía por más auténtica entre los marranos portugueses que entre los españoles. Por otra parte, la comunidad marrana francesa tenía la esperanza de que la restauración del Reino de Portugal suprimiera la Inquisición como agradecimiento a la colaboración de los judaizantes. ¿Creyó A. Enríquez Gómez que los tribunales inquisitoriales abandonarían su expediente si se le consideraba portugués? En cualquier caso, el objetivo del disfraz «portugués» le permitió confundir y despistar a la Inquisición. Pienso que cuando supo que esta confusión no le iba a valer, porque el Santo Oficio de Portugal no había desapa-

recido y el de España seguía buscándolo, recurrió al sobrenombre de Fernando de Zárate y se instaló en Sevilla, pero esto entra ya en otro apasionante capítulo de la vida del autor.

También pudo haber razones económicas detrás de su *disimulación*, pues no era fácil ser un comerciante en Francia, cuando este país estaba en guerra con España, y porque por otra parte, los mercaderes judaizantes portugueses tenían especiales privilegios en el comercio frente a los de otras naciones, al ser considerados a estos efectos como franceses, como ya he señalado.

5. Conclusión

A partir de una relectura de las fuentes primarias he tratado de argumentar que el secular error que consideraba portugués a A. Enríquez Gómez, procede del propio poeta, quien manipuló su nombre, apoyó la causa portuguesa, se integró en la «nación portuguesa», e hizo creer a todos sus coetáneos que era portugués, con el único fin de poder vivir en su propia fe, esquivar a la Inquisición y dedicarse al comercio y a la literatura. Pero su inquietud, su heterodoxia, sus contradicciones, su constante denuncia de las injusticias sociales, y sus ataques a la Inquisición impidieron que pasara desapercibido para el Santo Oficio. A. Enríquez Gómez se sabía perseguido y vigilado por los malsines, y por eso procuró controlar muy bien dónde dejaba sus huellas, y así nos aconseja en las *Academias morales de las musas*: «Antes que firmes, repara / lo que escribes de tu letra, / que las firmas con los años / se vuelven lanças o flechas»[6].

Bibliografía

Amiel, C. (1977): *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* de Antonio Enríquez Gómez. Ed. crítica con introducción y notas. París: Ediciones Hispanoamericanas.

Castro, A. de (1847): *Historia de los judíos en España*. Cádiz.

Cordente Martínez, H. (1992): *Origen y genealogía de Antonio Enríquez Gómez, alias Don Fernando de Zárate*. Cuenca: Alcaná Libros.

Galbarro García, J. (2008): «Antonio Enríquez Gómez y los impresores de su obra», en *Encuentros literarios II*, coord. por Maria Falska, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009.

Révah, I. S. (1962): «Un pamphlet contre l'Inquisicion d'Antoni Enríquez Gómez: la seconde partie de la *Política Angélica* (Ruan, 1647)», *Revue des Études Juives*, 131, pp. 81-168.

Révah, I. S. (2003): *Antonio Enríquez Gómez. Un écrivain marrane (vers 1600-1663)*. París: Editions Chandeigne - Peninsules. Edición establecida, presentada y anotada por Carsten L. Wilke.

Rose, C. H. (1973): «Antonio Enríquez Gómez and the Literature of Exile», *Romanische Forschungen*, 85, pp. 63-77.

Wilke, C. L. (1994): *Jüdisch-Christliches doppelleben im barock. (Zur Biographie des Kaufmanns und Dichters Antonio Enríquez Gómez)*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

6. Desconocía cuando redacté estas palabras el exhaustivo artículo sobre este asunto de C. L. Wilke, "Antonio Enríquez Gómez, el seudo-portugués", *Cadernos de Estudos Sefarditas*, n.º 6, 2006, pp. 297-316.

Sobre textos inéditos del maestro Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640). Los *Comentarios de erudición*

Jaume Garau Amengual
Universidad de las Islas Baleares

Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640) probablemente sea el más grande de los humanistas manchegos y uno de nuestros mejores gramáticos. Patón mantuvo, a lo largo de toda su vida, una incesante actividad literaria que, en buena medida, justifica la alta consideración intelectual que tenían de él sus contemporáneos,en particular Lope de Vega o Quevedo. Fruto de esta labor son sus obras filológicas, sus comentarios de textos latinos –muy presentes en los *Comentarios de erudición* (1621) de los que hablaremos aquí–, los textos de reflexión acerca de problemas de su tiempo y, por último, sus obras literarias, hoy desaparecidas[1].

La bibliografía acerca de nuestro humanista ha crecido en los últimos tiempos, fruto del creciente interés que despierta entre los estudiosos. Así, en lo que hace referencia al conocimiento de la historia de su vida, desde la aportación inicial de don Benito Maestre (1845) se fueron uniendo nuevos datos por parte de Entrambasaguas, ampliados posteriormente por Vilanova (1953). En las últimas décadas es justo mencionar las aportaciones documentales de Luis de Cañigral (1989) y, especialmente las de nuestro colega y compañero de equipo editor, Abraham Madroñal al hallar y publicar éste una autobiografía inédita del humanista titulada *El libro de cuenta y razón* (1993).

En el ámbito de su importante aportación filológica, no podemos olvidar la deuda que todos los estudiosos de su obra tenemos con el estudio previo a la edición del *Epí-*

1. El objetivo de esta comunicación no es otro que el dar a conocer la próxima publicación, ya en prensa, de un tomo de los dados por desaparecidos *Comentarios de erudición* (1621). La labor de transcripción, anotación, búsqueda de fuentes y estudio preliminar ha sido obra de Abraham Madroñal (CSIC), Juan Miguel Monterrubio (UIB), Carmen Bosch y quien suscribe estas líneas también de esta Universidad.

tome de la ortografía latina y castellana. Instituciones de la gramática española (Madrid, 1965), a cargo de Antonio Quilis y Juan Manuel Rozas. De estos autores también hay que considerar aquí sus anteriores artículos sobre la presencia de Lope y de Góngora en la *Elocuencia española en arte* (Toledo, 1604), y su proyección en el *Arte de la lengua* de Gonzalo Correas, de 1625, (Quilis, Rozas, 1962 y 1963). A estas obras debemos unir la ya clásica monografía de Werner Bahner sobre la lingüística española en la época clásica (Bahner, 1966), pasando por la contextualización de su obra gramatical entre las de su tiempo –desde la de Nebrija hasta hasta la de Gonzalo Correas–, gracias al libro de Antonio Ramajo (Ramajo, 1987).

En cuanto al estudio de su rica obra preceptiva, debemos los primeros comentarios críticos a Marcelino Menéndez Pelayo (Menéndez, 1940), a quien sigue Dámaso Alonso, ya en 1944, al abordar un aspecto muy interesante de la *Elocuencia española en arte* (Toledo, 1604) cual es el que Patón sea el primer tratadista español en estudiar la correlación de una manera amplia en la poesía castellana. También, en estas páginas, aborda Alonso su lopismo y antigongorismo (Alonso, 1944).

En cuanto a su importante obra retórica, es imprescindible la aportación del libro de Elena Casas (Casas, 1980) y la de Luisa López (López, 1994).

Acerca del *Perfeto predicador* (Baeza, 1612), únicamente contamos con un breve juicio crítico de Miguel Herrero García (Herrero, 1942) y uno, reciente, también de Abraham Madroñal (2008). Para Herrero, ésta es la primera de una serie de obras que, en el siglo XVII, siguiendo la tradición inaugurada en el siglo anterior por fray Luis de Granada, en su *Retórica eclesiástica* (1576), analizan la oratoria sagrada desde un punto de vista retórico y no pastoral. En su nueva aportación, Madroñal describe la contribución retórica de Patón en el ámbito de la oratoria sagrada, en la línea de defender el clasicismo en el púlpito frente a la introducción, y abuso, del cultismo de fray Hortensio Félix Paravicino que comienza a destacar por estos años en el ejercicio de la predicación.

Dignos de particular interés son los escasos artículos dedicados al debate de la época sobre el vestido y las implicaciones morales que éste conllevaba. En este sentido, debemos citar el estudio de Lina Rodríguez (Rodríguez, 1989) y el de Rafael González (González, 1991).

En los últimos años, asistimos a un tímido interés por facilitar la lectura de algunos de sus textos. Así se evidencia en la edición, a cargo de Gianna Marras (Marras [ed.]1987), de la *Elocuencia española en arte* (Toledo, 1604), obra que años después será muy deficientemente editada por Francisco J. Martín (Martín (ed.) 1993).

En relación a su obra inédita, debemos señalar que el hallazgo de textos desconocidos por parte de Theodore Beardsley sobre algunas declaraciones a textos de Marcial (Beardsley, 1978 y 1986) seguidos por los de Abraham Madroñal (Madroñal, 1993) quien, en este artículo, da a conocer dos obras manuscritas desconocidas para la mayoría de estudiosos del maestro manchego. Se trata de la *Cáthedra de erudición*, ms. 467 de la Biblioteca Provincial de Toledo, y de *El virtuoso discreto*, ms. 245 de la Biblioteca Pública de Mallorca. El propósito de la *Cáthedra* era la traducción y glosa de algunos epigramas de Marcial. Pero, como suele ocurrir en las obras de la última época del maestro, el texto se convierte en un relato en el que se entremezclan sus experiencias y su visión de la moral.

En esta línea se inscribe la segunda obra de la que trata el Dr. Madroñal, *El virtuoso discreto*, texto de un marcado tono moralista en la que el maestro manchego recoge las máximas que, a diario, exponía a sus alumnos de Villanueva de los Infantes.

Jaume Garau, al mismo tiempo que el Dr. Madroñal, publicó un artículo en el que da a conocer la existencia de este libro desconocido (Garau, 1993). En esta publicación describe el manuscrito, elabora el índice del mismo y comenta sus aspectos esenciales, en particular, la finalidad que tiene de constituirse en un complemento a la labor formativa del humanista. También estudia el interés que tiene la obra, en distintas partes, como retrato de algunas costumbres que el autor censura.

De gran importancia fue el hallazgo de un tomo de los *Comentarios de erudición* (1621) que formaban parte de una colección de ocho en que nuestro erudito clásico pretendía reunir su obra completa. Este hallazgo que debemos a Abraham Madroñal (Madroñal, 1996), revela, pese a que algunos estudiosos creían que tales comentarios nunca llegaron a componerse, la clave sobre la composición del conjunto de esta obra, al tiempo que da a conocer un buen número de obras inéditas de Patón. En la actualidad, varios miembros de nuestro equipo de investigación —Carme Bosch, Juan Miguel Monterrubio y Jaume Garau—, juntamente con el Dr. Madroñal, han finalizado el estudio y la edición del primer tomo de este libro y lo tienen en prensa para su pronta publicación (*Comentarios de erudición* (*Libro decimosexto, I*). *Estudio y edición*, Clásicos Hispánicos, CSIC, Madrid, previsto 2010).

Parte destacada de estos comentarios se dedica al análisis de la obra de Horacio, en particular a sus Odas; así, es de especial importancia la labor que ha desarrollado nuestro colega la Dra. Carmen Bosch, Catedrática de Latín de nuestra Universidad, en todo lo relativo a esas odas y a la interpretación que hace nuestro humanista de las mismas. Carmen Bosch ya había comentado la traducción y exégesis que seguía nuestro autor en un artículo anterior (Bosch, 2002) en el que analizaba la clasificación de estas odas, los grandes conocimientos de los que hace gala Patón, y su notable intención moralizadora, todo ello, unido a las múltiples referencias contemporáneas y a la amalgama de anécdotas y curiosidades que explica nuestro catedrático a sus discípulos de Villanueva de los Infantes.

Pero, ¿qué son los *Comentarios de erudición*?

Los *Comentarios de erudición*, el proyecto de unas obrqas completas

Los *Comentarios de erudición* suponían para el gramático la recopilación de su obra completa hasta el momento, y se proyectaban en un conjunto de ocho tomos, que a cinco libros cada uno, comprendieran un total de cuarenta libros. El dómine manchego pretendía imprimir ese vasto conjunto de obras y anunció varias veces tenerlo prácticamente terminado y dispuesto para ver la luz.

Patón y sus amigos aluden en diversas ocasiones, en diferentes libros, a esta compilación de la obra entera del maestro. Así en los *Proverbios morales*, don Fernando de Ballesteros y Saavedra, capitán de infantería, escribe un «Elogio» de Patón y enumera sus obra: poesías, comedias y autos, obras sueltas divinas y humanas, el libro *Victorias del*

árbol sacro, la traducción y comentario de las obras de Horacio, la *Elocuencia*, la *Retórica latina*, el *Instrumento dialéctico*, la *Ortografía*, el *Perfecto predicador*, y concluye:

> Años prometido ha de recopilar todas sus obras en ocho tomos en cuarenta libros, en que sin duda hará ostentación de un ingenio particular en este género de letras[2].

No se menciona aún el título que se ha de dar a la obra conjunta, pero sí su tamaño y los libros que comprendería. De la misma manera Diego Tornel Mexía, discípulo aventajado del maestro, escribía un año después, en una «Apología en defensa del maestro Bartolomé Jiménez Patón», publicada en las *Instituciones de gramática española* (1614), una referencia a una obra importante dentro de lo que será luego el conjunto de los *Comentarios*:

> Y de sus muchos, muy provechosos y lucidos trabajos quiere sacar a luz uno que la dará a todas las tinieblas de dificultades de los autores de humanidad de *Horacio traducido y glosado*, de cuya alabanza no digo más que deseo verle impreso[3].

Y en el *Discurso de la langosta* (1619), se refiere ya explícitamente el propio Patón a su obra completa con el título que llevará y como si estuviera ya –al menos en parte– escrita:

> Hay otra manera de engendrarse [...] y así los teólogos la llaman preternatural, de quien disputo en mis *Comentarios de erudición*; ésta es cuando en la generación de tales cosas ocurre –después de la permisión divina– la ayuda, industria y solicitud del demonio[4].

Muy pocos años más tarde, en el *Mercurius Trimegistus* (1621), se adjunta un preliminar en que se hacen constar los «libros que ha impreso el autor», y se citan: *Perfecto predicador, Epítome de la ortografía, Proverbios morales, Discurso de la langosta, Mercurius, Instituciones de la gramática*, y se concluye:

> Dándole Dios vida y fuerzas imprimirá ocho tomos de Comentarios de erudición y la *Historia de la ciudad y reyno de Jaén*. Uno de otro sujeto a la censura de los doctos y corrección de nuestra santa madre Iglesia[5].

Luego parece que los ocho tomos, manuscritos como el que nos ha llegado, estarían ya preparados para la impresión. Ahora bien, la dificultad para llevar tal conjunto de folios a la imprenta se manifiesta ya poco tiempo después, cuando en la «Protesta de la fe católica», que Patón realiza en su comparecencia ante escribano el 16 de febrero de 1625, publicada al final del *Discurso de los tufos*, se lee:

2. *Prove[r]bios morales, Heráclito de Alonso de Varros, concordados por el maestro Bartolomé Ximénez Patón, opus cit*., Prel. A2-A3.
3. *Instituciones de la gramática española* (s. l, s. a), f. 35 v°-36.
4. *Discurso de la langosta*… , f. B3.
5. Es cita que aportan Rozas y Quilis en su ed. cit., p. XXV.

> Pienso recoger lo más importante de mis estudios, vigilias y trabajos (a honra y gloria de su Majestad) en ocho tomos, imprímanse o no, con ánimo y voluntad de servir y aprovechar a mi patria, España, y a los estudiosos fieles, y esta recopilación se ha de hacer en cuatro partes que contengan cuare[n]ta libros, con título de *Comentarios de erudición*[6].

Un poco antes había escrito que era autor de libros en latín y en romance y que «parte se ha impreso, parte que se han divulgado manoescritas». Sin embargo, el dómine manchego seguía aludiendo a sus obras completas, como si pudieran ser fácilmente consultables por cualquiera, pues en el *Discurso de los tufos* (1639, pero aprobaciones de 1628) se puede leer:

> Supuesta la dotrina que yo tengo escrita en mis Comentarios, que las señales corporales denotan las influencias celestes[7].

Gonzalo Salinas de la Cerda, uno de los estudiantes de Patón, seguía refiriéndose indirectamente a la dificultad que tenía su maestro para imprimir estas obras, cuando escribe en la *Declaración magistral* de un epigrama de Marcial (VII, 56) (Baeza, 1627?) lo siguiente: que «en parte satisfaza su deseo de gozar su dotrina [de Patón] hasta que veamos a luz los *Comentarios de erudición*[8]».

Otros libros posteriores del maestro de Almedina siguen recordando la existencia de sus obras completas, así el manuscrito *Cátedra de erudición* (1628?), que surge posteriormente a los *Comentarios*, pues en su «preleción» Patón alude explícitamente a ellos diciendo:

> Importa así mismo saber lo que escribió Crinito de la vida del poeta Marcial, tenémoslo dicho en la preleción que le hicimos en los *Comentarios de erudición*[9].

También en el inédito *El virtuoso discreto* (1629-31) alude el maestro a que había escrito «libros de precetos en estas dos artes Gramática y Retórica y de la Oratoria cristiana (sin los *Comentarios de erudición*)[10]». Así pues, como se puede observar, las referencias a la existencia de esas obras completas de Patón son bastante abundantes, y los eruditos posteriores han sabido siempre de la presencia de estos *Comentarios de erudición*, que por azares del destino parece que quedaron inéditos y se perdieron, aunque uno de ellos alcanzó a verlo el erudito don Inocencio Hervás a principios del presente siglo, cuando, en su *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, describía la obra y su contenido diciendo que se trataba de un manuscrito en cuarto[11]. Esta descripción insuficiente de Hervás daba cuenta del hallazgo de uno de los

6. *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, Baeza: Juan de la Cuesta, 1639, f. 60v°.
7. *Ibidem*, f. 9.
8. Véase Beardsley (1986: 6).
9. *Cáthedra de Erudición repartida en Treinta Lecciones hechas por el Maestro Gerónimo Ximénez Patón siendo Cathedrático de Humanas Letras en Villanueva de los Infantes*. Manuscrito de letra del s. XVIII, f. 5 v°.
10. *Segunda parte del Virtuoso discreto*, ms. s. XVII, f. 63 v°.
11. *Opus cit*., p. 150.

tomos de los *Comentarios*, pero el caso es que poco tiempo después se volvió a extraviar, junto con otras obras del maestro. Así nos informan al menos otros estudiosos de Patón[12], razón por la cual se ha llegado a dar por perdidas del todo, aunque siempre con la esperanza de irlas recuperando, tal y como ha ocurrido recientemente con el reencontrado y editado *Libro de la cuenta y razón*[13].

Hace poco tiempo ha reaparecido una parte de ese conjunto de obras completas que lleva por título *Comentarios de erudición*. Lo que ha llegado a nuestras manos es justamente uno de esos ocho tomos, manuscrito y en parte autógrafo del sabio maestro de Almedina. Se trata del tomo cuarto, que comprende los libros decimosexto a vigésimo, que obra en poder de manos particulares. Con el códice en las manos, comprobamos que la descripción de Hervás es muy deficiente, pues el libro contiene muchos otros elementos que pasaremos a describir a continuación y no son «retazos de trabajos todos incompletos», como decía el erudito decimonónico. Su hallazgo nos sirve para hacernos a la idea de cómo estructuraría Patón los restantes tomos y qué obras iba intercalando. El hecho de que aparezcan partes impresas y que se mezclen letras de muy distinta procedencia –una de las cuales es la del propio maestro, sin duda ninguna– nos ofrece la posibilidad de pensar que el autor fue intercalando en un marco general piezas escritas con mayor o menor anterioridad. En efecto, las partes «intermedias», las cuales se utilizan como hilo conductor donde engarzar las diferentes piezas que componen el mosaico de estas obras completas, se ve que están escritas posteriormente a las piezas mismas para dotar de cierta unidad al conjunto.

Cronología relativa y absoluta

Da la impresión de que estos *Comentarios*, es decir, la disposición del tomo que nos ocupa, se acercaría a los años de 1620 en adelante, lo que no quiere decir, claro está, que todas las obras contenidas en ellos sean de ese año. Sabemos por varios testimonios ya aducidos que la traducción y comento de las odas de Horacio, por ejemplo, fue una de las primeras obras del maestro, cuya redacción habría que situar tal vez cerca del año 1615; de la misma manera el *Albergue de pobres* bien claro se aprecia en el texto que se redactó entre 1604 y 1605, pues se mencionan ambas fechas varias veces a lo largo del discurso, igual que se reproducen cartas y pareceres de esos años precisamente. Por otra parte, la *Relación de fiestas que se hicieron en Villanueva de los Infantes por la canonización de Tomás de Villanueva* o es del año 1619 mismo, o muy poco posterior, dado el pormenor con que se nos describen estas celebraciones. De igual manera, a lo largo del libro varias veces se intercalan referencias concretas a la fecha en que suceden los hechos, como cuando el catedrático de Salamanca alude a la reciente beatificación de Tomás de Villanueva, o se mencionan libros del propio Patón, cuya fecha de escritura más o menos conocemos, como es el caso del *Discurso de los tufos*, el *Discurso de la langosta*, etc.

En las *Odas* de Horacio se afirma: «como lo tocamos en nuestra *Elocuencia*» (f. 9), lo cual quiere decir que estos comentarios al poeta clásico serán posteriores a 1604 y

12. Véase Ramírez (1977).
13. Véase Madroñal (1993 b).

anteriores a 1622. De ahí que, al comienzo del texto, en una relación de reyes de Castilla de nombre Felipe, se diga:

> Un Felipe, el p[r]udente, otro Salomón en su prudencia, en cuyo tiempo esta restauración –así la quiero llamar y perdonen los de mi nación, fue; cuyo sabio consejo, si nuestro rey escuchara, por ventura hoy gozara de su reino y de la vida; mas, pues Dios lo permitió, así convenía. Éste fue aquel segundo sin segundo, monarca dino de los imperios y reinos que en su tiempo se aumentaron sin éste en partes tan distantes y tan bárbaras, reducidas con su sabiduría al yugo suave de su gobierno. Pues un tercero, Filipo, retrato del santo rey Ezequías, a rey y santo que hay que desealle epítetos, antes se puede decir del que no gusta de serle súbdito que lo es del demonio. Su muerte dio testimonio de su vida y la una y otra fueron santas. Del cuarto, que ahora comienza (f. 2vº), si por sus principios se ha de juzgar lo futuro, más ha dado qué advertir, qué admirar, qué escrebir y notar en quince días que otros monarcas en quince años; y, aunque fueron los de su edad casi éstos[14], ha descubierto Dios en él tan prodigiosos y escelentes principios como es él mismo quien gobierna sus aciones.

Igualmente, continúa diciendo en esta obra «nuestra España nos ha dado tres reyes [con nombre de Felipe] y nos tiene quarto, que quiera el cielo que viviendo el tercero se gocen por muchas y muy felices generaciones» (f. 62 v°) y también alude a una serie de:

> viciosos bailes lascivos, cantares, movimientos torpes, como cada día entre cristianos se inventan: zarabandas, antones pintados, seguidillas, escarramanes, joan redondo y otros mil[15].

Es decir, que al menos el libro tercero de las *Odas* es posterior en la redacción que nos llega ahora a la fecha de 1612, año en que Quevedo populariza el nombre de Escarramán.

El problema mayor radica en la fecha de recopilación de la obra conjunta. Por los datos arriba expuestos parece que los *Comentarios* estarían terminados alrededor del año 1621, de lo que resultaría que prácticamente toda la obra que conocemos del dómine manchego podría haber estado concluida quizá por esos años y el que se editara casi veinte años después no sería indicio más que de las dificultades que se iba encontrando el autor. En una de esas partes que llamamos «intermedias» de estos *Comentarios*, escrita además por la propia mano del sabio maestro, la que ocupa los folios 254-255, se refiere Patón a los *Discurso de la langosta*, *Discurso de los tufos*, a la *Decente colocación y al uso del tabaco*. De tal manera que, o se concluye que ya los tenía escritos por el año de 1621 o que este texto que sirve de engarce a diferentes partes de la obra se escribió bastante

14. Felipe IV (1621-1665) accedió al trono muy joven, con sólo dieciséis años. De ahí el comentario laudatorio. Por el mismo, se deduce la cercanía entre la fecha de subida al trono de este monarca (1621) y la redacción de buena parte de los *Comentarios de erudición*. Sobre este aspecto, véase "Cronología relativa y absoluta" en Madroñal, «Los *Comentarios de erudición* del Maestro Jiménez Patón, unas obras completas supuestamente perdidas», (1996), p. 385-395, esp. p. 389-390. En las presentes líneas corregimos algunas de las conclusiones cronológicas publicadas en este artículo.

15. *Comentarios de erudición*., f. 38 v°. Se refiere a la Oda VI de Horacio.

después de la última obrita recopilada (la *Relación de fiestas* de 1619), pero nos parece más probable la primera hipótesis.

Estructura

De la estructura de la obra lo único que nos permite deducir este tomo cuarto conservado de los *Comentarios de erudición* es que Patón se guiaba por el principio de la *variatio*, mezclando obras de erudición pura con discursos sobre temas de actualidad, junto con cuentos o historias verdaderas, como él las llama, de sucesos pintorescos que por una u otra razón llamaban su atención o materias peregrinas como los vejámenes, las vayas de estudiantes, las diferentes clases de demonios, etc. De la misma manera, intercala versos entre la prosa y traducción de clásicos entre el relato de autores modernos.

La obra se estructura siguiendo el modelo clásico del viaje de un personaje, en este caso de Laminio Sileno, hombre de edad y de grandes saberes, que sin duda representa al propio Patón. Corrobora esta teoría el propio nombre ya que el maestro, gran conocedor del mundo antiguo, hace un guiño a su patria chica a través de dicha denominación. Como en las novelas de Céspedes, por ejemplo, que cada una sucede en una ciudad que previamente se describe, también los libros de los *Comentarios de erudición* se van dictando uno tras otro en diferentes ciudades de la España de ese tiempo: Lisboa, Salamanca, Palencia, León, camino de Villanueva...

El propósito de Laminio –y, por tanto, la razón de ser de estos *Comentarios* que da Patón– es el siguiente:

> De la sabiduría enamorado salió de su casa, y porque estaba informado que aunque en muchas partes de España tiene casas donde habita, la principal donde tiene su corte hoy en toda la cristiandad es en Salamanca. Quiso –como otros por ver sus siervos que son las ciencias de humanidad dieron vuelta al mundo, él dentro de su reino y patria– visitar la misma señora adornada de más y mejores criadas[16].

Relación con otros autores y obras

Sabemos que el maestro Patón era hombre muy atento a las corrientes literarias que fluían en su época, como claramente lo demostró en la *Elocuencia*; por eso hay partes de estos *Comentarios* que tienen para nosotros interés especial en cuanto aportan citas de contemporáneos o de obras de las que no se menciona autor.

Se refiere en varias ocasiones a «la gramática de Antonio», es decir, de su admirado Nebrija, como también a varios libros de proverbios, como los «doctos y provechosos» *Proverbios médicos españoles*, del Dr. Sorapán de Rieros, o los *Proverbios morales*, de Alonso de Barros, aunque sin aludir a la versión por él concordada. Menciona también con elogio, aunque de pasada, a Simón Abril, Huarte de San Juan y su *Examen de ingenios*, Pineda y su *Agricultura*, Fray Luis de Granada, etc.

16. *Comentarios de erudición*, f. 125.

Un apartado especial por su importancia merece la poesía en estos *Comentarios*, no la clásica, que tan destacado lugar tiene, sino la contemporánea o casi contemporánea de Patón. Así, por ejemplo, cita el nombre de Mena, el canónigo Cairasco o Manrique, de cuyas *Coplas* transcribe unos versos, como también lo hace, aunque sin dar el nombre, con otros versos de Garcilaso.

Otras veces simplemente transcribe versos que se le quedan en la memoria, sin referirse a su autor, que suele eludir con la fórmula «poeta español» o «castellano», según nos muestran los siguientes ejemplos:

El poeta español notó en un caballero andaluz:

> Virtud y nobleza,
> arte y naturaleza (f. 292vº).

Imitó el castellano [a Virgilio] cuando dijo:

> Aquel rayo de la guerra,
> alférez maior del reino (f. 319).

No menos importante es la relación que plantean los *Comentarios* con otras obras del propio Patón, relación que ya el estudioso Beardsley había avanzado a propósito de las declaraciones de Marcial, que él sugería no serían sino parte de esos *Comentarios* que se lanzaba al público general con el intento de conseguir patrocinio para sus obras completas[17]. En efecto, hay una parte concreta de los mismos, la que afecta a las sentencias de Isócrates y Varrón, que va a reproducir poco después en otro libro que se le quedó inédito: *El virtuoso discreto* (1629-31), obra que bien a las claras se ve que no es sino una ampliación del germen que ya estaba contenido en los *Comentarios de erudición*, pues copia íntegramente y sin apenas variación el «Discurso otavo de la carta que escribió Isócrates a Dominico y algunas sentencias de Varrón que ayudan al Virtuoso discreto» de la parte correspondiente de los *Comentarios*», comprendida entre los folios 171vº y 178vº.

Para Beardsley los sueltos de Patón con declaraciones de Marcial serían parte de los *Comentarios* en busca de patrocinador, pues actuarían como «advance publicity»[18], como también la *Declaración de la sátira VI de Juvenal* (Cuenca, 1632) y la *Declaración preámbula* (Granada, 1633) serían partes de los Comentarios, que reflejarían el fracaso de su publicación conjunta. En efecto, el modelo de la Sátira VI de Juvenal se repite en estos *Comentarios* en la X, que igualmente podría haber buscado impresor para ver la luz separadamente.

Da la impresión de que el autor, desalentado por la imposibilidad de la publicación conjunta de la obra, iba desgajando de ésta las partes que más fácilmente podía colocar en la imprenta. Quizá ese mismo desaliento hizo que los *Comentarios de erudición* quedaran manuscritos. Por fortuna, al menos uno de esos ocho tomos ha llegado a nuestros días y puede suministrarnos muy interesantes noticias sobra la vida y la obra del sabio maestro.

17. Beardsley (1986: 21).
18. *Ibidem*, p. 23.

Fortuna de estas obras completas

Los *Comentarios de erudición* debieron quedar en manos de los descendientes de Patón y pudieron consultarse, al menos durante dos siglos después de su muerte. De hecho podemos tener noticia de lo que contenían los volúmenes perdidos gracias a las informaciones que nos dejaron estos consultantes posteriores.

Todo ello nos lleva a concluir que los ocho tomos de los *Comentarios* existieron realmente y que reunían la obra completa del maestro, al menos hasta mediados del siglo XVIII. La información que nos llega del siglo siguiente a través de Hervás establece que sólo queda uno de ellos, el cuarto, que es el que hemos descrito en las páginas anteriores. La observación de su contenido nos ayuda a hacernos una idea de lo que sería la obra completa de Patón: si concluimos que cada uno de los libros por lo menos contiene tres «obras», el conjunto de los cuarenta arrojaría un total de ciento veinte obras distintas. Es verdad que con el término *obra* se designa igualmente la declaración de un epigrama de Marcial, que ocupaba muy pocas páginas, que un libro como el *Instrumento dialéctico*, bastante más amplio.Y no es menos cierto que hay que considerar como obras distintas cada una de las declaraciones de las diferentes sátiras de Juvenal o cada uno de los libros de odas de Horacio, pero esta cifra aproximada nos sirve para hacernos una idea general del volumen de la producción del maestro.

Bibliografía

Alonso, D. (1944): "Versos correlativos y retórica tradicional", en *RFE*, *XXVIII*, pp. 139-153.

Bahner, W. (1966): *La lingüística española del Siglo de Oro*. Madrid: Ciencia Nueva.

Beardsley, T. S. (1978): "Bartolomé Jiménez Patón y Marcial: el problema bibliográfico", en *Libro homenaje a Antonio Pérez Gómez*. Cieza: pp. 91-101.

— Bartolomé Jiménez Patón (1986): The "Lost" and Unknown Works", en *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters*. Ed. by Bruno M. Damiani. Maryland: pp. 1-24.

Bosch Juan, M. del C. (2001-2002): "El libro III de las Odas de Horacio, comentado y traducido por Bartolomé Jiménez Patón", *Anuari de Filologia*, vols. XXIII-XXIV, 11, pp. 33-42.

Caballero Venzalá, M. (1993): "Bartolomé Jiménez Patón, una cima del humanismo al servicio de Jaén (1569-1640)", en *Semblantes en la niebla*. Jaén: Diputación Provincial, pp. 133-136.

Cañigral, L. de (1989): *Aspectos y figuras del humanismo en Ciudad Real*. Albacete, Diputación de Ciudad Real.

— (1989):"Documentos inéditos para la biografía de Bartolomé Jiménez Patón: Ápocas", en *Aspectos y figuras del humanismo en Ciudad Real*. Albacete: Diputación de Ciudad Real, pp. 105-110.

— (1978, 1979, 1980):"Un humanista valdepeñero: Jerónimo Martín-Caro y Cejudo" en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 8, pp. 41-80; 9, pp. 225-251; 10, pp. 41-70.

— y Loarce Gómez, J. L. (coords.) (1993): *La provincia de Ciudad Real (III): Arte y cultura*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real.

Casas, E. (1980): *La retórica en España*. Madrid: Editora Nacional.
Chamorro Lozano, J. (1949): "Estudio del humanista Bartolomé Ximénez Patón como historiador de Jaén", en *Paisaje*, 64-67, pp. 1762, 1819, 1905.
Coronas Tejada, L. (1993): *Jaén, siglo XVII*. Jaén: Diputación Provincial.
Esparza Torres, M. A. y Niederehe, H.-J. (1999): *Bibliografía nebrisense*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
Esteve, A. (1982): *Estudios de teoría ortográfica del español*. Murcia: Universidad de Murcia.
Garau, J. (1993): "*El virtuoso discreto*, un libro inédito de Bartolomé Jiménez Patón", en *Criticón*, 59, pp. 67-81.
Garrigo Gallardo, M. A. (ed.) (2004): *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*. Edición digital. [CDROM]. Madrid: CSIC-Fundación Larramendi.
Gil Fernández, L. (1997): *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid: Tecnos, [1ª ed. 1981].
Girón Alconchel, J. L. (2001): "Nebrija y las gramáticas del español en el Siglo de oro", en *History of Linguistics in Spain*. Ed. by E. F. K. Koerner y Hans-Josef Niederehe. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company, pp. 57-78.
González Cañal, R. (1991): "El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre elguardainfante y las guedejas", en *Criticón*, 53, pp. 71-96.
Herrero García, M. (1942): *Sermonario Clásico*. Madrid-Buenos Aires: Escelicer.
Hervás y Buendía, I. (1914): *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, t.I, Ciudad Real.
Higueras Maldonado, J. (1994): "Bartolomé Ximénez Patón: nuevo dato histórico para su biografía", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, XL, pp. 229-242.
— (1997): "El humanista Bartolomé Ximénez Patón (1559-1640): su presencia en la antigua Universidad de Baeza (Jaén)", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, II. 3. Cádiz, pp. 1189-1195.
— (1999): Humanistas giennenses (s. XIV-XVIII). Jaén: Universidad de Jaén.
Llitetas, M. (2002): "La recuperación de la gramática española en elsiglo XVII: del uso conflictivo al uso de razón o propiedad castellana", en *Estudios de historiografía lingüística*, eds. Miguel Ángel Esparza Torres, Benigno Fernández SAlgado y Hans-Josef Niederehe. Hamburg: Helmut Buske Verlag, pp. 293-306..
Lope Blanch, J. M. (1990): *Estudios de historia lingüística hispánica*. Madrid: Arco Libros.
López Grijera, L. (1994): *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
Madrid Medina, A. de (1982): "Algo sobre primeras letras en los siglos XVI y XVII", en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 13, pp. 85-97.
— (1977): "El Campo de Montiel en la Edad Moderna", en *Cuadernos de Estudios Manchegos*.
— (1974):"Villanueva de los Infantes y su arte", en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 5, pp.

Madroñal, A. (1993a): "Aportaciones al estudio del maestro Jiménez Patón: dos obras inéditas y casi desconocidas", en *Criticón*, 59, pp. 83-97.
— (1993b):"Una autobiografía inédita del maestro Jiménez Patón: El libro de la cuenta y razón, en *BRAE, LXXIII*, pp. 553-567.
— (1996): "Los *Comentarios de erudición* del maestro Jiménez Patón, unas obras inéditas supuestamente perdidas", en *BHi*, XCVIII, pp. 385-395.
— (2003): "Obras perdidas del maestro Jiménez Patón y otros autores en la biblioteca del primer director de la Real Academia Española",en *BRAE¸ LXXXIII*, pp. 195-253.
— (2004): "Sobre Jiménez Patón y el culteranismo, a la luz de un texto inédito", en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*, ed. por Mª Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 1203-1216.
— (2007): "*El Perfeto predicador*, de Bartolomé Jiménez Patón", en *Homenaje a Francis Cerdan*, ed. por Françoise Cazal, Méridiennes,
Maestre, B. (1845): "Biografías. Ximénez Patón", en *El Siglo Pintoresco*, I, pp. 169-173.
Marco e Hidalgo, J. (1909): "Cultura intelectual y artísica (Estudios para la historia de la ciudad de Alcaraz)", en *RABM*, *XXI*, pp. 484-504.
Marras, G. C. (1987): *Introducción a la Elocuencia española en, arte*. Introd., notas e índices. Madrid: El Crotalón.
— (1993): "Lope de Vega nell' *Elocuencia española en arte*" en *Quaderni della Facoltà di Lingue*, Omaggio a M.G. Profeti. Verona: Fiorini, pp. 393-420.
— (1993): "*Elocuencia española en arte* de Jiménez Patón y *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse, pp. 323-326.
— (1997): *Elocuencia española en arte. Edizione del 1604 e del 1621*, G.E.I..
Martí, A. (1972): *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
Martín, Fco. J. (ed.) (1993): *Elocuencia española en arte*. Barcelona: Puvill.
Menéndez Pelayo, M. (1974): *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC.
Montuno Morente, V. (1945): "Estudio del humanista Bartolomé Jiménez Patón como historiador de Jaén", en *Paisaje*, 13, pp. 345, 441, 731, 904-909.
Moreno Uclés, J. (1993): "Bartolomé Ximénez Patón", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Cádiz: Universidad, I, pp. 667-680.
Morreale de Castro, M. (1949): *Pedro Simón Abril*. Madrid: Anejos de la Revista de Filología Española.
Niederehe, H.-J. (1995-1999): *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (BICRES)*, I-II. Amsterdadm-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
Peñalver Castillo, M. (1993): "La preocupación didáctica en la obra gramatical de Jiménez Patón", en *Estudios de historia de la lingüística española*. Almería: Universidad de Almería, pp. 95-107.
Pérez Pastor, C. (1907): *Bibliografía madrileña*, III. Madrid: Tip. Archivos.
Quilis, A. y Rozas, J. M. (1965): *Epítome de la ortografía e Instituciones de la gramática española*. Madrid: CSIC.
— (1963): "La originalidad de Jiménez Patón y su huella en el *Arte de la lengua* del maestro Correas", en *RFE*, XLVI, pp. 81-95.

Ramajo Caño, A. (1987): *Las gramáticas de la lengua castellana desde Nebrija a Correas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Ramírez Rodrigo, M. del P. (1977): "Jiménez Patón y su época", en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 7, pp. 7-85.

Ramírez (1977): «Jiménez Patón y su época », p. 7-85.

Rico Verdú, J. (1973): *La retórica española en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Yunque.

Rodríguez Cacho, L. (1989): "Pecar en el vestir: del púlpito a la sátira", en *Edad de Oro*, 8, pp. 193-205.

Rodríguez Huéscar, E. (1982): "Fernando Ballesteros Saavedra y su libro *El regidor cristiano*", en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 13, pp. 23-44.

Roldán Pérez, A. (1990): "Bartolomé Ximénez Patón poeta", publicado en el *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*. Murcia: pp. 597-606.

— (1987-1989): "Retórica y Gramática: la *Útil y breve institución* (1555) y la *Elocuencia española en arte* (1604)", en *Homenaje al profesor Luis Rubio*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 1205-1218.

Rozas, J. M. (1990): "Lope de Vega y los escritores ciudad-realeños elogiados en el *Laurel de Apolo*", en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, XII (1962), pp. 75-87. Reprod. en *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, pp. 389-400.

— y Quilis, A. (1962): "El lopismo de Jiménez Patón", en *RLit*, XXI, pp. 35-54.

Rubio Martín, M. (1998): "Marcas retóricas de la presencia de Quintiilano en la preceptiva literaria y la oratoria sagrada del siglo XVII español", en *Quintiliano: Historia y actualidad de la Retórica*, III. Ed. T. Albadalejo, E. Del Río, J. A. Caballero. Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Calhorra, pp. 1493-1501.

Sánchez de las Brozas, Fco. (1984): *Escritos retóricos*, I. Cáceres: Institución Cultural El Brocense.

— (1995): *Minerva o De causis linguae latinae*. Ed. E. Sánchez Salor y C. Chaparro Gómez. Cáceres: Institución Cultural el Brocense.

Sánchez Macuñano, D.: "Bartolomé Jiménez Patón", publicación electrónica en la página www.intercole.net/portalcnsp/orga...ustres_Pedro/ bartolome_ jiménez _paton.htm [*sic*].

Sanz y Díaz, J. : "Manchegos ilustres de la época de Cervantes", en *La Mancha*, 3 (1961), pp. 46-90, y 5 (1962), pp. 12-56.

Vilanova, A. (1953): "La retórica del Barroco", en *Historia general de las literaturas hispánicas*, de Guillermo Díaz Plaja, III. Barcelona: Barna, pp. 660-667.

Zamora Munné, J. C. (1993): *Historiografía lingüística. Edad Media y Renacimiento*. Salamanca: El Colegio de España

Violencia narrativa en la novela picaresca del Siglo de Oro: análisis del plano diegético y extradiegético de *El Buscón*

Fermín García Orejana
College of Saint Mary

En literatura la violencia se tiene que adaptar al fenómeno novelístico, al texto que contiene una narración. No está de más señalar, aunque sea obvio, que en el fenómeno novelístico los participantes en la transmisión de una historia como el autor implícito no representado, el lector implícito no representado, el autor implícito representado, el lector implícito representado, los narradores, los narratarios y los personajes no son entes de carne y hueso, es decir, sólo tienen una existencia virtual dentro del texto. Entonces la violencia en literatura se tiene que distinguir de la violencia humana. Dentro del texto literario se puede argumentar que la violencia es metafórica, en el sentido que se acaba de mencionar, es decir, que los agentes implicados en las relaciones violentas no son agentes reales, no son personas de carne y hueso.

Para estructurar mejor mi exposición he diferenciado en el texto dos niveles: el de los personajes y el del narrador. De esta manera puedo distinguir con claridad entre lo que voy a denominar a partir de ahora el nivel de la violencia narrativa diegética y el nivel de la violencia narrativa extradiegética. Por supuesto, también habrá que tener en cuenta la violencia que podamos encontrar en un tercer nivel, el de la relación entre los elementos extradiegéticos y los elementos diegéticos, como el caso de la relación del narrador con los personajes. De hecho, este último asunto se complica cuando trabajamos con textos autobiográficos, como el *Lazarillo*, *El Guzmán de Alfarache, El Buscón*, etc. etc., pues en estos textos el narrador coincide «supuestamente» con el protagonista. Américo Castro[1] y Fernando Lázaro Carreter ya indicaron esta característica hace mucho tiempo sobre la novela picaresca. La construcción autobiográfica implica la contemplación del

1. Américo Castro (1925).

mundo desde la perspectiva del narrador. Fernando Lázaro Carreter (1970: 37) señala al respecto que: «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». También Francisco Rico (1976: 36) en su fenomenal estudio de la novela picaresca y el punto de vista, asevera que: «La novela se presentaba, así, sometida a un punto de vista: el del Lázaro adulto que protagonizó el caso». Es importante indicar que esta característica de la construcción autobiográfica en la novela picaresca es coherente y unitaria en el *Lazarillo* pero en *El Buscón,* la construcción autobiográfica es incoherente al no estar sometida la narración a un Pablos adulto que concuerde con su otro yo, el Pablos joven. Domingo Ynduráin (2000: 20–21) indica que la voz que emana por boca de Pablos es la del autor, Quevedo: «La forma autobiográfica, propia de la novela picaresca, se mantiene, pero las causas que la motivan y la función que cumple son muy otras que las de sus modelos, queda reducida, en definitiva, a una narración en primera persona gramatical».

En la exposición que sigue voy a diferenciar las formas de violencia entre los niveles narrativos anteriormente mencionados, y entre las acciones del personaje que actúa y las de la instancia que narra.

Nivel de violencia diegética, relación entre personajes

En este apartado considero importante señalar tres formas de violencia: la física, la de por negligencia y la simbólica.

Como se verá a continuación la violencia física tiene un papel muy importante en el desarrollo del protagonista. Normalmente y de forma consistente la violencia física que Pablos recibe sirve para hacerle abrir los ojos, espabilarse y subir a un nivel más alto de bellaco o para cambiar de hábito o para mudar de lugar y volver a pretender ser otro.

Uno de los incidentes de violencia física que más influye a Pablos es el que recibe a manos de los otros muchachos colegiales, un morisco, el mismo don Diego y los otros criados en Alcalá de Henares. Esta cadena de episodios violentos hace que Pablos abra los ojos y se dé cuenta de su realidad.

La vergüenza que Pablos sufre en ese primer día en Alcalá de Henares deja una fuerte impresión en el muchacho. Pablos reflexiona sobre su situación y toma la resolución de no ser burlado de ahí en adelante. Parece que esa resolución toma fuerza porque en lo sucesivo nadie le molesta más[2]: «Propuse de hacer nueva vida, y con esto, hechos amigos, vivimos de allí adelante todos los de la casa como hermanos, y en las escuelas y patios nadie me inquietó más» (*Buscón* 148). De ahí en adelante Pablos propicia todo tipo de burlas. Esas burlas le van formando y al mismo tiempo le dan fama: «Con estas y otras cosas, comencé a cobrar fama de travieso y agudo entre todos» (*Buscón* 161). Como se puede comprender, la violencia física es constante en las experiencias de Pablos.

Otra forma de violencia que se puede observar en *El Buscón* es la violencia por negligencia y ésta la observamos cuando Pablos y Diego son pupilos del licenciado Cabra.

2. Todas las citas que hacen referencia al texto de *El Buscón* pertenecen a Ynduráin, Domingo (Ed.). (2000): Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Desde su llegada a Segovia la narración se centra en un tema que es constante en la picaresca, el tema del hambre. El pícaro, y en este caso Pablos y Diego, sufren de violencia por negligencia y esto es debido a la falta de manutención. Aunque los dos muchachos sufren de violencia por negligencia, Pablos, al ser el criado, padece más: «Acabaron de comer y quedaron unos mendrugos en la mesa y, en el plato, dos pellejos y unos güesos; y dijo el pupilero: -«Quede esto para los criados, que también han de comer; no lo queramos todo»» (*Buscón* 120). La descripción de las comidas que la narración hace es ilustrativa del hambre que padecen los muchachos: «Llegó la hora del cenar (pasóse la merienda en blanco); cenamos mucho menos, y no carnero, sino un poco del nombre del maestro: cabra asada» (*Buscón* 123). La situación llega a un momento extremo cuando, por causa del hambre, uno de los compañeros se pone malo y finalmente muere. Esto hace que el padre de Diego saque a los muchachos del pupilaje del licenciado Cabra.

Como se puede ver, la violencia por negligencia casi termina con la vida de los muchachos. Este periodo de la vida de Pablos es otro de los momentos más precarios de su vida. El muchacho está a punto de perder su existencia.

Otra forma de violencia en el plano diegético que se filtra a lo largo del relato es la violencia simbólica. Conviene indicar que esta forma de violencia está mediada por un símbolo que en este caso es la representación del mismo Pablos pretendiendo ser un hidalgo. En *El Buscón* hay múltiples episodios donde Pablos se vale del embuste pretendiendo ser lo que no es, es decir, intenta representar un papel en un lugar nuevo donde nadie lo conoce. Para mejor representar estos embustes se vale de una diversa gama de vestuarios que le ayudan a pasar por otro: «Consideraba yo que iba a la corte, adonde nadie me conocía –que era la cosa que más me consolaba-, y que había de valerme por mi habilidad allí. Propuse de colgar los hábitos en llegando, y de sacar vestidos nuevos cortos al uso». (*Buscón* 206)

Al llegar a la corte Pablos se relaciona y vive con un grupo de gente que le ayuda a transformarse. Con ellos aprende la importancia que se le da a la vestimenta y la transformación que se hace a cualquier prenda de ropa. Pablos decide quitarse la sotana y entre todos hacen de esa sotana un hábito nuevo para él:

«Determinaron de irse fuera, y yo dije que antes trazasen mi vestido, porque quería gastar los cien reales en uno, y quitarme la sotana... en un instante, de la sotanilla me hicieron ropilla de luto de paño; y cortando el herreruelo, quedó bueno. Lo que sobró de paño trocaron a un sombrero viejo reteñido; pusiéronle por toquilla unos algodones de tintero muy bien puestos. El cuello y los valones me quitaron, y en su lugar me pusieron unas calzas atacadas, con cuchilladas no más de por delante, que lados y trasera eran unas gamuzas […]». (*Buscón* 225)

Pablos recibe, además de su nuevo habito, una caja de costura llena de todo tipo de materiales imprescindibles para arreglar su hábito. Con ella puede ir por el mundo sin problemas. En ella se encierra todo tipo de remedio. Así emprende su nueva vida en la corte pretendiendo ser algo que no es.

La violencia simbólica de todas las representaciones que Pablos idea tiene un resultado adverso porque él es el que sale burlado. Se desengaña de la falacia de aquel Toribio Rodríguez que encontró camino a la corte.

Hasta aquí he mostrado ejemplos de violencia narrativa diegética. Los ejemplos que he seleccionado son los más representativos de este nivel en El *Buscón*. El más violento de todos es el de violencia física porque se acerca más al plano real del lector, aunque no se debe olvidar que estoy trabajado con entes virtuales y no seres de carne y hueso. Habiendo visto el nivel diegético voy a pasar ahora al nivel extradiegético.

Nivel de violencia extradiegética, relación entre elementos extradiegéticos

La violencia narrativa extradiegética es aquella que está mediada por las relaciones violentas entre los participantes de la comunicación de la historia, es decir entre el narrador y el narratario y entre el autor implícito representado y los lectores implícitos representados. También conviene indicar que la violencia que se da en este nivel es simbólica ya que el vehículo de la comunicación es una carta. En *El Buscón* la relación entre el narrador y el narratario no se manifiesta de la misma manera que en el *Lazarillo*. En la relación de Pablos con el narratario no se observa una interacción que tenga matices violentos. En la dedicatoria del libro se entabla una relación amistosa entre el narrador, Pablos, y el narratario v. m.: «Habiendo sabido el deseo que v. m. tiene de entender los varios discursos de mi vida… he querido enviarle esta relación, que no le será pequeño alivio para los ratos tristes» (*Buscón* 94). No se ve en este discurso la obligación de escribir que se vio en Lázaro con su narratario en el prólogo del *Lazarillo*. Tan sólo se puede apreciar un interés en el narrador de deleitar a su narratario por el deseo que éste tiene de conocer la vida de Pablos. Lo importante es que el narratario funciona de interlocutor amigable con el narrador. Esto se verá en el siguiente apartado.

a. Relación entre el narrador y el narratario

En la carta dedicatoria de El *Buscón* se indica que el narratario «vuestra merced» es el destinatario de los discursos de la vida de Pablos. Aparece de vez en cuando a lo largo del relato para indicar que es una carta el vehículo de la comunicación. El narratario no funciona como un receptor al que se le dan quejas o como alguien que demanda una explicación como pasa en el *Lazarillo*. El narrador indica en la carta dedicatoria que escribe a un narratario, v. m. con el propósito de darle alivio: «no le será pequeño alivio» (Buscón 94). Parece como si el narrador creara un personaje, Pablos, y unas aventuras que se consumieran como medicina para aliviar la tristeza del narratario. Se puede comprobar fácilmente en el texto que la relación entre el narrador y el narratario es una relación un tanto superficial en la que se dejan entrever vínculos de cordialidad.

En los momentos que Pablos se dirige a su narratario se observa esa cordialidad. Un ejemplo de esto lo encontramos cuando Pablos recoge la herencia que su tío Alonso Ramplón le guarda: «Por no cansar a v. m., vengo a decir que cobré y embolsé mi dinero, el cual mi tío no había bebido ni gastado,…» (*Buscón* 204). Otro ejemplo se puede ver cuando Pablos deja de ser farsante estando en Toledo: «Despedíme de todos; fuéronse, y yo, que entendí salir de mala vida con no ser farsante, si no lo ha v. m. por enojo,» (Buscón 289). El narratario vuestra merced va desapareciendo hasta el punto que el narrador casi se olvida de él. Al final del capítulo XI aparece un narratario lector o lector implícito representado: «Lo que la monja hizo de sentimiento, más por lo que la llevaba que por mí, considérelo el pío lector» (*Buscón* 298). Y en el último capítulo el narrador en varias ocasiones se dirige al lector: «Dejo de referir otras muchas flores, porque, a decirlas to-

das, me tuvieran más por ramillete que por hombre;… y los que leyeren mi libro serán engañados por su culpa» (*Buscón* 299). Sólo es al final del texto cuando el narratario reaparece, quedando así el narratario encuadrado en la obra sin una aparente funcionalidad más que la de ser receptor del relato. Francisco Rico (1976: 124) tocando el tema del narratario indica que: «Quevedo lo encontró en el vocabulario elemental de la picaresca, lo inscribió en su libro y no se ocupó en darle sentido (cuerpo o siquiera sombra)». Al final de la obra el narrador indica al narratario la posibilidad de seguir contando nuevas aventuras de Pablos en una segunda parte: «Y fueme peor como v. m. verá en la segunda parte» (*Buscón* 308).

Si las relaciones entre los personajes son pasajeras las relaciones entre los elementos extradiegéticos lo son también. Estas características de la relación entre el narrador y el narratario son importantes para desenmascarar a un narrador que pretende ser Pablos pero no lo es. Entonces ¿quién es Pablos? Domingo Ynduráin (2000: 20) señala al respecto: «Quien entonces habla por boca de Pablos es el autor, y lo hace desde su propio punto de vista; de esta manera se produce una contradicción insalvable». En la carta dedicatoria a *El Buscón* se deja entrever que las aventuras que el narrador cuenta a su narratario no son contadas por el mismo Pablos aunque el narrador se esfuerza en hacerlas suyas. Pablos propone que él es Pablos pero no indica en los distintos discursos de su vida a lo largo del relato cuándo dejó de ser Pablos y se convirtió en alguien que subió de condición social, hasta el punto de poderse comunicar como lo hace en la narración con un vuestra merced. Además, después de haber examinado la narración se observa que el narrador se identifica con su narratario, con los lectores implícitos representados y con el autor implícito representado. En esta dirección se acerca Domingo Ynduráin (2000: 35) en su introducción a *El Buscón*: «Constantemente usurpa Quevedo la personalidad del narrador, transgrediendo las convenciones literarias impuestas por el texto mismo; hay una clara vacilación entre respetar la personalidad tipificada de Pablos y convertirlo en portavoz del autor». Esta actitud de Quevedo en el relato se analizará más profundamente en la sección donde examino la relación entre Pablos narrador y Pablos personaje.

b. Relación entre el autor implícito representado y los lectores implícitos representados

Esta es una relación muy parecida a la del narrador y el narratario. En el texto tiene el mismo propósito de deleitar a sus lectores y por lo tanto, tampoco ofrece violencia narrativa. En la parte dedicada «Al lector» se hace referencia a ese aspecto del deleite: «Sea empero lo que quisieres, dale aplauso, que bien lo merece, y qua[n]do te rias de sus chistes, alaba el ingenio de quien sabe conocer, que tiene mas deleyte, saber vidas de Picaros, descritas con gallardia, que otras inuenciones de mayor ponderación…» (*Buscón* 92).

En definitiva, los participantes en la transmisión de la historia en el nivel extradiegético se aúnan para crear un personaje, Pablos, aprisionado por el discurso esclavizante que éstos le imponen.

Nivel de violencia entre los elementos extradiegéticos y los elementos diegéticos como es el caso especial de la relación entre el narrador y el protagonista.

La predisposición del autor implícito no representado niega una y otra vez a Pablos mejorar de condición social, pero es el narrador (extensión del autor implícito represen-

tado y no representado) el que mayor papel desempeña en este proceso de evitar que su otro yo, Pablos, mejore de condición social.

A lo largo de este estudio he venido presentando ciertos puntos que ahora ayudarán más a entender que la relación de Pablos narrador y Pablos personaje es una relación violenta. Cuando observamos en la narración que el personaje está predestinado al fracaso, no queda más opción que preguntarse por qué. Esta característica de la narración es importante porque hace dudar al lector que el narrador y el protagonista sean una misma entidad psicológicamente hablando. Es evidente la gran distancia que existe entre el Pablos personaje en el momento que termina el relato de *El Buscón* y el momento cuando Pablos escribe. No hay un acercamiento entre ellos al no incluir en la narración una explicación que prevea o indique en qué situación se encuentra el narrador en el momento que narra. Da la impresión que el narrador junto al autor implícito representado crean un personaje que no puede liberarse de las ataduras que le impone su creador y que está obligado a divagar por la vida sin llegar a alcanzar un asentamiento en ningún sitio.

La crítica de *El Buscón* coincide de forma consistente en apuntar que el narrador y el protagonista no concuerdan. Francisco Rico (1976: 127) indica que: «A Quevedo no le desazonó la radical incongruencia de que Pablos escribiera más memorias como las de marras, donde se traiciona sistemáticamente su credibilidad en tanto protagonista y narrador». C. B. Morris[3] y A. A. Parker (1975: 109) indican que la estructura de *El Buscón* atrapa a su protagonista: «por decirlo así, proyectan el pasado en el presente y el futuro, «atrapando» en sus redes al protagonista, quien al tratar de huir del pasado, no hace sino actualizarlo constantemente». Hay un abismo muy grande entre Pablos y el narrador. Domingo Ynduráin (2000: 20) señala al respecto: «Pablos no alcanza una situación desde la que le sea posible contar y juzgar su propia vida».

Como se puede comprender, Quevedo está controlando estas coordenadas de la narración para que poco a poco vaya echando de la sociedad española a su personaje y es así como al final de la narración tenemos al protagonista embarcándose a las Indias. Y es por esto, que el narrador, extensión del autor implícito representado, produce una autobiografía plagada de violencia narrativa. Quevedo maldice consistentemente a Pablos incorporando en cada situación elementos fortuitos de desgracia y de mala suerte.

Desde un principio la narración presenta al típico protagonista que la novela picaresca acostumbra. Pero, a medida que la caracterización del personaje se va desarrollando y las situaciones se van desenvolviendo, comienzan a surgir desgracias que impiden al personaje que progrese y evolucione positivamente. Por otro lado, la narración produce un personaje sin honra, un cristiano nuevo que por mucho que se esfuerce en «negar la sangre» nunca dejará de ser un converso y nunca podrá conseguir honra usurpando la identidad de otro[4]. Es bien conocido el ataque que hace Quevedo a los conversos[5] o cris-

3. Morris, C. B. (1965): *The Unity and Structure of Quevedo's «Buscón»: desgracias encadenadas*, Hull, University of Hull Publications.

4. Bataillon Marcel (1969: 234-235) indica al respecto que: «Toda la intriga de la *Vida del Buscón*, después de que el héroe consigue salir de la cárcel, está construida sobre lo que puede llamarse una usurpación de nobleza o de nobles identidades».

5. Francisco de Quevedo, *Execración contra los judíos*.

tianos nuevos[6] en sus escritos y en *El Buscón* lo incorpora creando un protagonista converso y un narrador cristiano viejo. Por esta razón no hay posible reconciliación entre el narrador y el protagonista en el texto de *El Buscón*. Quevedo parodia en este sentido al *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán donde tanto el autor como el protagonista son conversos. Marcel Bataillon (1969: 219) dice al respecto: «El taciturno Mateo Alemán era cristiano nuevo. Quevedo, que destila amargura picaresca, era, en cambio, cristiano viejo y estaba orgulloso de su cruz de Santiago». En el caso del *Guzmán* el autor implícito representado se identifica con el protagonista y, por asociación, con el narrador. Mientras que en *El Buscón* el narrador se identifica con el autor implícito representado e incluso con el narratario con el fin de marginar al protagonista. Quevedo[7] castiga a su personaje dejándolo huérfano y esclavo a su condición social. Francisco Rico (1976: 126) indica al respecto: «Porque, desde luego, nada muestra ni aún sugiere que el pícaro haya cambiado o pueda cambiar. La novela concluye precisamente advirtiendo todo lo contrario». El narrador por lo tanto elimina todo posible parentesco que indique que Pablos narrador y Pablos sean una misma persona.

La desgracia y la mala suerte de Pablos son aspectos que se destacan en el texto. Y es mediante el uso de estos elementos que el narrador se esconde y no parece ser el culpable de que Pablos no mejore de condición social. Las desgracias se multiplican en cada situación para mantener la esclavitud que el relato le impone: «Pero, cuando comienzan desgracias en uno, parece que nunca se han de acabar, que andan encadenadas, y unas traen a otras» (*Buscón* 145). Pero estas desgracias no son sólo fortuitas, son también el resultado de unas normas sociales donde ciertos privilegios eran solamente legítimos para los cristianos viejos. Por eso Constance Hubbard Rose (1970: 20) indica que: «To emphasize the uncleanliness of the bloodlines and the sordidness of the situation [la usurpación de casta por parte de un marrano], from time to time Quevedo literally plunges Pablos into filth, a reminder that the scatological constitutes an inherent component of his world». Y así se ve que en la trayectoria de la vida de Pablos desde aquel momento de reflexión en Alcalá de Henares hasta que se embarca a las Indias no hay ningún progreso. El relato no explica más y deja a Pablos en una situación que nunca cambia, esté donde esté: «Y fueme peor, como v. m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quién muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres» (*Buscón* 308). El narrador, al final del relato, se dirige a su narratario sin darse cuenta del abismo que media entre Pablos narrador y Pablos. El relato termina y el narrador no establece una conexión viable que apoye alguna identidad entre él y su protagonista.

Como se puede comprender, la relación entre el narrador y el protagonista de *El Buscón* está mediada por violencia narrativa. Los intereses y objetivos del autor se superponen a la unidad narrativa de la autobiografía. El narrador, el personaje protagonista y la narración no concuerdan. Eso ocasiona que la narración no logre establecer vínculos entre el Pablos que actúa y el Pablos que narra.

6. Moheno (1993).
7. Dunn (1993: 157) indica que el autor, Quevedo, es la mano escondida que castiga a Pablos: «In El Buscón we see the would-be transgressor Pablos and a hidden hand that punishes him. The picaro breaks the social taboo, and the author sets up the social reflex that crushes and disfigures him» .

En conclusión, a través del estudio que he presentado de las relaciones entre los personales en el nivel diegético, de las relaciones entre los transmisores de la historia en el nivel extradiegético y de la relación entre el narrador y el personaje principal se han determinado diferentes formas de violencia que mi estudio llama violencia narrativa. Especialmente destaca la violencia extradiegética la cual se manifiesta por la desavenencia existente entre el protagonista y el narrador y a través de la evidente predisposición del autor en crear trasmisores como el autor implícito representado, el narratario y el narrador que manipulan la narración. Es por eso que los objetivos de la narración autobiográfica se trastornan con el intencionado propósito de marginar al protagonista.

Bibliografía

Bataillon, M. (1969): *Picaros y picaresca*. Trad. de Francisco R. Vadillo, Madrid: Taurus.

Cabo Aseguinolaza, F. (Ed.). (1996): Francisco de Quevedo, *Execración contra los judíos*. Barcelona: Crítica.

Castro, A. (1925): *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Casa Editorial Hernando.

Dunn, P. N. (1993): *Spanish Picaresque Fiction, a New Literary History*, Ithaca, Cornell UP.

Fernández Mosquera, S. (Ed.). (1996): Francisco de Quevedo, *Execración contra los judíos*. Barcelona: Crítica.

Lázaro Carreter, F. (1970): Para una revisión del concepto «novela picaresca», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: pp. 27-45.

Moheno, L. von der Walde (1993): «Quevedo y los cristianos nuevos: un estudio sobre El Buscón», en *Signos. Anuario de Humanidades 1992*. T. I. Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa: México, pp. 275-283.

Morris, C. B. (1965): *The Unity and Structure of Quevedo's «Buscón»: desgracias encadenadas*. Hull: University of Hull Publications.

Parker, A. A. (1975): *Los pícaros en la literatura: La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. Madrid: Editorial Gredos.

Rico, Fco. (1976): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

Rose, C. H. (1970): «Pablos' damnosa heritas», *Romanische Forschungen*, LXXXII, pp. 94-101.

Ynduráin, D. (Ed.) (2000): Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Problemas textuales de los *Sucesos* de Virgilio Malvezzi[1]

Daniel García Vicens
Universitat de Girona

El objetivo de este estudio es tratar lo más detalladamente posible los problemas textuales que envuelven la obra *Sucesos principales*[2] del boloñés Virgilio Malvezzi (1595-1654). Este volumen se publicó en la Imprenta Real el 1640 y la versión italiana lo hizo un año después en la Oficina Palatiniana de Amberes. Compararé estos dos impresos porque el autor en sus primeros libros escribía en italiano para luego ser traducido al castellano por algún personaje reconocido en los círculos literarios de la época, pero en este caso se aprecia que la traducción es anterior a la obra original. Para llevar a cabo este análisis voy a hacer un sucinto repaso a todo lo que rodea esta composición, desde su significado histórico hasta su importancia formal y literaria.

Sucesos principales de la monarquía de España en el año de mil y seis cientos y treinta y nueve es una obra que se mueve entre la crónica histórica y el panfleto político, sin olvidar el estilo lacónico que llenaba las páginas de sus primeros volúmenes. Dentro de la producción bibliográfica de nuestro autor se hacía un especial hincapié en las biografías literarias de personajes bíblicos (*Davide perseguitato*, de 1634)[3] y de personajes clásicos (*Il Tarquinio Superbo*, de 1632 e *Il Romulo*, de 1629 y traducido por Francisco de Quevedo en el 1632).[4] Más tarde, por sus circunstancias profesionales, al entrar en la corte de Felipe IV y al encontrarse bajo las órdenes del Conde-Duque de Olivares, redirigió la temática de su prosa hacia la funcionalidad política, pues pasó a escribir vidas de monar-

1. El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación HUM2008-01417/FILO *Diego de Saavedra Fajardo y las corrientes intelectuales y literarias del Humanismo* del Ministerio de Ciencia e Innovación.
2. Malvezzi (1640).
3. Malvezzi (1634).
4. Malvezzi (1629); Quevedo (1993).

cas o ministros del gobierno (como por ejemplo, *Il ritratto del privato politico cristiano* de 1635, o la *Historia* de Felipe III y Felipe IV) y descripciones de los hechos históricos contemporáneos a su época (la *Libra*, de 1639).[5] Por tanto, el literato viró hacia objetivos más pragmáticos pero, eso sí, desde el punto de vista de alguien que se sabe el favorito de un ministro español para producir obras de un claro sabor moralista y político y, sobre todo, a favor de los Habsburgo.

Desde la aclamada traducción de *Il Romulo* el estilo del marqués Malvezzi fundó escuela en la Corte de Felipe IV.[6] Sin embargo, el texto en castellano de *Sucesos* incorpora una complejidad retórica que desconoce la lengua sencilla y lacónica del autor.[7] De hecho, en *Successi principali*[8] se pueden observar unas diferencias claras de simplicidad en contra del barroquismo de la traducción castellana. Tanto es así, que en muchos aspectos de la obra necesitamos la versión italiana para entender o clarificar mejor algunas oraciones o palabras que en *Sucesos principales* se nos muestran un tanto confusas. El cotejo entre estos dos impresos, para una exhaustiva transcripción, se convierte en una tarea fundamental, sobre todo en lo que concierne a la toponimia, como veremos más adelante.

Sucesos principales trata los hechos bélicos más importantes del año 1639, tales como los enfrentamientos por la fortaleza de Salses, las duras batallas por los territorios del Piamonte y el Monferrato, las acometidas de las flotas españolas contra el arzobispo de Burdeos, entre otros acontecimientos. Además, se hace una reseña de todos aquellos Maestros de Campo, capitanes y soldados que tuvieron un papel decisivo en las victorias y pérdidas, y también a los que murieron. Se mencionan como dirigentes del ejército y participantes de los conflictos bélicos en los puestos españoles a militares como Miguel de Horna, Lope de Hoces, Luis Ponce de León, Martín de Aragón, Dalmau de Queralt, Antonio de Oquendo, Juan de Arce, etc.[9] También hace un estado de la cuestión militar

5. Aunque Malvezzi llegó oficialmente a Madrid el 15 de agosto de 1636 ya estaba labrando su futuro como favorito del valido creando *Il ritratto*, basada en la figura del Conde-Duque como gobernante y dedicándola a Felipe IV. A su llegada a la Corte, se le encomendaron las biografías de los monarcas y los libros sobre sucesos de la monarquía como *La Libra* (1639), *Sucesos principales* (1640) y *Breve discorso d'alcuni successi della monarchia di Spagna* (1640). Véase Shaw (1968) e Isasi (2002).

6. Sobre este asunto véase García López (2001).

7. Si bien Malvezzi incide en que su estilo es "obscuro, no; breve, sí" (1640: 1v), su molde retórico no deja de ser como mínimo complejo, pues abundan las frases con enjundia, vertebradas de aforismos y máximas.

8. Malvezzi (1641).

9. Miguel de Horna Ruiz de Zulueta (†1642), almirante mayor de la escuadra de Dunkerque, fue un personaje fundamental en la batalla de las Dunas (1639) y fue envestido caballero de la orden de Santiago en 1640. Lope de Hoces y Córdoba, capitán general y caballero de la Orden de Santiago, murió en la batalla de las Dunas cuando una bala de cañón le arrancó el brazo y el galeón Santa Teresa se hundió. Luis Ponce de León, maestre de campo que marchó a Flandes junto al tercio de Andrea Cantelmo, el del marqués de Santa Cruz y el de Giovanbattista Panigarola. Martín de Aragón y Tafalla, general de la Caballería y Caballero de Santiago, que en el 1629 se encontraba en el Tercio de Lombardía; el 11 de marzo de 1638 cayó en Breme. Dalmau de Queralt, conde de Santa Coloma, y nombrado virrey de Cataluña desde 1638, murió en la revuelta del Corpus Christi de 1640 a manos de los *segadors*. Antonio de Oquendo (1577-1640), almirante general de la armada del Mar Océano y Gobernador de Mahón. Su incursón en la batalla de las Dunas tuvo una gran repercusión militar, aunque también participó en las campañas de Brasil (1631) y La Mármora (1626). Juan de Arce, general de la artillería y sucesor de Juan de Garay en el condado de Rosellón.

y política sobre la situación de Europa antes de la fecha y repasando todos los bandos implicados como Holanda, Alemania, Suecia, Francia, Italia y el Reino Unido.

La repercusión editorial del volumen fue bastante pronunciada, pues durante 40 años se editó y reeditó desplegándose por toda la geografía del continente. El libro se tradujo a los idiomas más influyentes del momento: al español en 1640, al italiano desde 1641 hasta 1656,[10] al inglés en 1647 y al holandés en 1680, esta última hasta ahora desconocida. La edición primera y española de la obra no contiene el nombre de un traductor, si bien todas las publicaciones de Malvezzi las trasladaba un literato famoso en ésta, como en la *Libra*, no se reseña a nadie, algo que no dejaba de ser un hecho normal en la época, pues daba importancia a la figura del creador aunque éste no hubiera supervisado la impresión de su texto. No es hasta la edición de *Alcibiades Capitán* (1668)[11] cuando se tienen noticias de la identidad del posible responsable de la traslación al castellano de estas dos obras, puesto que en su introducción, "Al lector", don Gregorio de Tapia y Salcedo nos dice que no es otro que el famoso erudito don Lorenzo Ramírez de Prado (1582-1658):[12]

> En este mismo autor (dejando otros antiguos) vemos la dicha y estimación que ha tenido en los traductores de sus obras, pues *los sucesos del año de treinta y nueve*, y *la libra*, tradujo en esta lengua por orden de Su Majestad, don Lorenzo Ramírez de Prado, Caballero de la Orden de Santiago, del Consejo Supremo de Castilla y embajador al rey de Francia Luis Décimo Tercio

Durante los primeros 11 años de la publicación del volumen se produce un interés muy grande en su estilo y en su contenido, tanto es así que se crean reediciones en italiano y una traducción al inglés por Robert Gentilis.[13] Es curioso que la descripción de unos hechos tan concretos de la historia se perpetuaran hasta el año 1680, que es cuando se produjo la última edición, la traslación en holandés, por Mattheus Smallegange.[14] Se debe recalcar que la versión inglesa y la holandesa parten de la edición italiana[15] y en el prólogo de Robert Gentilis ya se apunta que es imposible encontrar un impreso en italiano anterior al castellano; simplemente no existe, pues la primera fue la de la Imprenta Real en 1640. Siempre hay una referencia de los *Sucesos* como una traducción, aun siendo este impreso anterior a la edición en lengua italiana, lo que de alguna manera parecería contradecir la autoría de Malvezzi en la traslación al castellano. Además, hay que anotar que en *Successi principali* se reseña que el autor decidió remediar todos los problemas que se hicieron con su texto al traducirlo al español, como se observa en el apartado inicial "Lo stampatore, a chi legge":

> L´autore hà risoluto di stampare questo libro nella sua lingua naturale; in riguardo de gl´errori considerabili con mutatione di sensi, che sono corsi in Madrid

10. Los datos sobre las ediciones italianas están sacados del riguroso estudio de Shaw (1968: 190).
11. Malvezzi (1668).
12. Sobre la figura de Ramírez de Prado véanse los dos libros que publicó Joaquín de Entrambasaguas en 1943.
13. Malvezzi (1647).
14. Malvezzi (1680).
15. Robert Gentilis reseña en su edición: "Translated out of the Italian copy".

> (per trascuraggine de`stampatori) nell´impressione Spagnuola, seguita in tempo, ch´egli si trovava lontano da quella Corte

Durante el año en que se publicó la obra, Malvezzi –junto a la duquesa de Chevreuse, Alonso de Cárdenas y el marqués de Velada- se dirigía a Londres como embajador extraordinario para mediar con el rey de Inglaterra los intereses de la Corte española después de la derrota ocurrida en The Downs frente a los holandeses el año anterior. De ahí la disculpa del autor, que al ver los errores de la versión castellana decide imprimir la edición original en italiano para enmendar los errores que él no pudo supervisar. Por tanto, si todas las ediciones europeas se sustentan sobre *Successi principali* y Malvezzi solo escribía en italiano, ¿de dónde sale la edición española? Aquí es donde se encuentra el principal problema textual del tomo.

Una de las incógnitas más sugerentes es preguntarse qué texto era el inicial y en qué lengua se encontraba, es decir, qué manuscritos se utilizaron para imprimir la edición castellana. Como he dicho anteriormente, no hay constancia de una versión primera o anterior a la de la Imprenta Real de 1640, aunque sí existe una versión corta manuscrita contemporánea o, tal vez, anterior que se encuentra en los folios 16 y 27 del Manuscrito 2370/1 de la BNE.[16] En estas hojas se aprecian partes del corpus discursivo de la obra en castellano de los *Sucesos*, caso curioso pues son pequeñas notas marginales al lado de crónicas sobre la "Pérdida del castillo de Salsas" y de unos hechos ocurridos el 26 de julio de 1639 entre el ejército francés y el español cerca de Perpiñán, y este conflicto es un hecho sobre el cual gira gran parte de la temática de la composición de Malvezzi. Una posible explicación para este caso es que dentro de las compilaciones sobre sucesos acaecidos en la época -algo que era muy habitual pues casi representaba una suerte de periodismo informativo- Malvezzi recogiera estos fragmentos y se los apropiara para describir con más detalle las batallas que relataba.

No se ha de tomar la edición italiana como la versión primera, pues *Sucesos principales* está articulado por varios documentos oficiales de los que únicamente existían copias en español (o en francés, en un caso en concreto), al menos en su forma original, como los siguientes: los "Capítulos concluidos" (del 23 de diciembre), la "Carta del Conde-Duque al marqués de los Balbases", los "Artículos de la suspensión de armas" (del 24 de octubre) y los "Artículos ajustados en el tratado de la suspensión de armas". Por tanto se observa una problemática textual importante: ¿Los documentos oficiales se tradujeron al italiano para cristalizar *Successi principali*? Sí, por tanto, añadimos más material original en lengua castellana para la edición italiana. Los documentos mencionados se encuentran reunidos también en el Manuscrito 2370 y cabe señalar que en los libros malvezzianos existen correcciones ortográficas y sintácticas respecto a las versiones de la BNE. Además, en los "Artículos de la suspensión de armas" que se pactan entre las dos coronas, la duquesa y los príncipes de Saboya se cita lo siguiente:

16. *Inventario General de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1953: 431-439 y 432).

> Para el cumplimiento de lo cual, los señores infraescritos se han obligado y obligan con buena fe y con toda sinceridad. Y en fe dello han sido firmadas dos copias, la una en español, por el serenísimo príncipe Tomás y el excelentísimo señor marqués de Leganés, y la otra en francés, por los señores cardenal de la Valeta y el duque de Longavila[17]

Por tanto, solo existen dos versiones en lenguas distintas: la francesa y la castellana. Ésta última se encuentra impresa en los folios 179 y 180 del Manuscrito 2370/20 de la BNE[18] y la edición italiana traduce de la española de los *Sucesos*, pues esta última crea cambios estilísticos en la forma que en *Successi* se repiten. Así tenemos un documento que sirvió de modelo para corregir y reelaborar los "Artículos" para su versión en el tomo de Malvezzi en sus diferentes traducciones. De los "Capítulos concluidos" existen dos versiones en la BNE: una manuscrita, que nomino como (A)[19] y una impresa, (B).[20] La forma (B) corrige errores sintácticos y gramaticales de (A), asimismo también le cambiaba el título por "concluidos", en vez de "concedidos" y *Sucesos principales* se basa en (B) para insertar este tratado en la parte final del volumen, aunque enmienda algunos errores y erratas. Finalmente la edición de 1641 producirá una traducción literal del texto aparecido en el *Sucesos*. Esto último se debe a que ciertos errores que se cometen en *Sucesos* -y que no aparecen en (A)- se vuelven a producir en el texto italiano, pero con el gran problema de que se cogen vocablos inexistentes, pues se parte de un término erróneo. Por tanto, este es otro problema textual que se desprende de la obra y que indicaría la fecha aproximada de los documentos con respecto al impreso del boloñés, pues (A) es anterior a (B), y este último es a su vez anterior a la forma que le da de los "Capítulos" los *Sucesos*. Así pues, estos documentos oficiales son fuentes que se recogieron para insertar el testimonio en la obra.

Ahora presentaré unos ejemplos que se pueden observar en el corpus discursivo del impreso y que, para clarificar mejor el significado, se requiere el cotejo con la edición italiana:

1-Ejemplo de contextualización:

-En la edición castellana:

> Volvió a dar bordos sobre la Coruña; después, tomando la mar alta, se desapareció de la vista, dejando a cada uno sospechoso y dudoso.
>
> Quien juzgaba los pensamientos del enemigo profundos, ocultos y impenetrables; quien decía que el intento era de ocupar la Coruña; quien de impedir los socorros para que no fuesen a Flandes[21]

17. Malvezzi (1640: 125v).
18. *Inventario General de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1953: 431-439 y 434).
19. Folios 12 y 13 del Manuscrito 2370/1c de la BNE. *Inventario General de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1953: 431-439 y 431-432).
20. Folios 174 y 175 del Manuscrito 2370/20 de la BNM. *Inventario General de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1953: 431-439 y 434).
21. Malvezzi (1640: 41r).

-En la edición italiana:

> Tornò à dar bordi sopra la Corogna; poscia pigliando l´alto del mare, si dileguò dalla vista de´ nostri, lasciando ognuno sospettoso e Gubbio.
>
> **Nella Giunta di Stato e Guerra erano varie le opinioni.** Chi credeva i pensieri dell´inimico profondi, occulti et impenetrabili. Chi diceva, i fini essere di pigliare la Corogna, chi d´impedire i soccorsi, che non andassero à Fiandra[22]

Aquí se observa una expresión apocopada no extraña al estilo del autor, pero a la que los *Successi* le proporcionan un contexto que el impreso castellano no tiene. Si leemos el fragmento de *Sucesos* podemos caer en el error de creer que "Quien" puede tratarse de un pronombre interrogativo y que el impresor olvidó poner el signo adecuado. Esto es algo habitual en *Sucesos*, donde en algunos casos no queda claro dónde se está introduciendo una oración interrogativa directa o indirecta. Asimismo puede apreciarse que la contextualización "Nella Giunta di Stato e Guerra erano varie le opinioni" aporta un sentido más completo al párrafo.

2-Ejemplos de cambios en la toponimia:

-En los *Sucesos* se observa:

> No se detuvo Picolomini a gozar la vitoria. Pensó acrecentarla, con emprender la plaza de **Pontemonecon**; y si luego lo ejecutara, sin duda se apoderara della; estorbole la falta de víveres[23]

-En los *Successi*:

> Non si fermò il Piccolomini à godere la vittoria, pensò d´accrescerla col tentare la piazza di **Mouzone** ; e se subito lo tentava, indubitatamente se ne impadroniva. Impedilo mancamento di provisioni[24]

El topónimo "Mouzone" es una italianización del nombre "Mouzon", que es un cantón francés donde se encuentra la villa homónima, en el departamento de las Ardennes y en la región de Champagne-Ardenne. Allí se produjo el sitio donde intervino Piccolomini y el mariscal de Châtillon en 1639. El mismo término en *Sucesos*, "Pontemonecon", se produce, tal vez, por un error paleográfico. Se puede entrever otro problema textual típico en las dos versiones: la transcripción fonética de un topónimo extranjero. En los *Successi* suele utilizarse el piamontés para escribir localidades propias y extranjeras, algo similar ocurre en español. Por ejemplo, en el folio 93r del impreso castellano se observa el puesto de "Verumnenguen" (palabra que no se encuentra como un pueblo), mientras que en italiano se habla de "Ruminghem",[25] ciudad francesa en el departamento de Pais-de-Calais, que es el topónimo correcto.

22. Malvezzi (1641: 94-95).
23. Malvezzi (1640: 33v).
24. Malvezzi (1641: 76-77).
25. Malvezzi (1641: 207).

3-Ejemplo de falta de topónimos en una versión:
-En castellano:

> Aquella provincia no le podía sustentar más y haber gastado el dinero en proveer las plazas de Nueva Villa, Brisac, Benfelt, Leufenburc y otros puestos del Rin[26]

-En italiano:

> Il paese non lo poter più sostentare. Il denaro haverlo consumato in provedere alle Piazze di Nova Villa, Brisac, Friburg, Than, Rinfelt, Launfenburg, et altri luoghi del Rheno[27]

Se observa que en *Successi* aparecen más topónimos: Freiburg im Breisgau ("Friburg"), en el estado federado alemán de Baden-Wurtemberg; Thun ("Than") capital suiza del distrito de Thun, en el cantón de Berna; Rheinfelden ("Rinfelt") en el cantón de Aargau. Todo esto puede suponer una corrección para concretar mejor los datos, pues se produjeron expediciones por estas localidades. Hay que señalar que respecto a los dos impresos hay la sustitución del topónimo "Benfelt" por otro, "Rinfelt".

En conclusión, *Sucesos principales* de Virgilio Malvezzi se nos presenta como una obra que detalla en forma de crónica los hechos bélicos más acuciantes de 1639 pero bajo la forma de un estilo, el lacónico, que bandea entre el panfleto político y la historiografía que impregnaba la corte de Felipe IV. Nos encontramos en él un acervo de problemas textuales que lo convierten en un texto modélico para la investigación historiográfica. El velado trabajo de un traductor como don Lorenzo Ramírez de Prado, como la reelaboración literaria de unos textos originales en italiano creados por el propio Malvezzi, eclosionan en un vaivén de traslaciones de documentos oficiales con los manuscritos sobre los hechos del año 1639.

Bibliografía

García López, J. (2001): «El estilo de una corte: apuntes sobre Virgilio Malvezzi y el laconismo hispano», Quaderns d'italià, 6, pp. 155-169.

Inventario General de manuscritos de la Biblioteca Nacional, Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1953, VI.

Isasi, C. (2002): «La primera redacción de *La Libra* de Virgilio Malvezzi: nota introductoria y edición», *Letras de Deusto*, 96, pp. 173-209.

Malvezzi, V. (1929): *Il Romulo*. Boloña: Clemente Ferroni.

Malvezzi, V. (1934): *Davide perseguitato*. Boloña: Giacomo Monti.

Malvezzi, V. (1640): *Sucesos principales de la monarquía de España en el año de mil y seis cientos y treinta y nueve*. Madrid: Imprenta Real.

26. Malvezzi (1640: 72r).
27. Malvezzi (1641: 158).

Malvezzi, V. (1641): *Successi principali della monarchia di Spagna nell´anno MDCXXXIX*. Anversa: Oficina Palatiniana.

Malvezzi, V. (1647): *The chiefe events of the monarchie of Spaine, in the yeare, 1639*. Londres: T. W. para Humphrey Moseley.

Malvezzi, V. (1668): *Alcibiades capitán, y ciudadano ateniense. Su vida, escrita en lengua italiana por el marqués Virgilio Malveci* […] *y en la castellana por don Gregorio de Tapia y Salcedo* [...]. Madrid: Domingo García y Morras.

Malvezzi, V. (1680): *Proefstukken van historie of bysondre voorvallen in de monarchie van Spaenjen op het jaer 1639*. Amsterdam: Joannes Janssonius van Waesberge en sonen, voor den autheur.

Quevedo, Fco. de (1993): *El Rómulo de Virgilio Malvezzi*. Ed. Carmen Isasi. Bilbao: Universidad de Deusto.

Shaw, D. L., (1968): *Los primeros años del reinado de Felipe IV*. Londres: Tamesis Books.

El proceso de la creación y difusión de las historias en el episodio de Marcela y Grisóstomo

Olga Godoy
Southern Utah University

En este artículo se analizará el proceso de la construcción y deconstrucción de «la historia de Marcela y Grisóstomo», su transmisión, su perpetuidad o paso a la posteridad, los distintos tipos de interpretaciones (que crean a su vez otras historias), y la importancia e interacción de los narradores y la audiencia. Es un cuento formado por diversas versiones que se complementan y logran mostrar los distintos puntos de vista de una historia, en las que se refleja el perspectivismo típico en la obra de Cervantes.

«La historia de Marcela y Grisóstomo» se presenta de una manera dosificada, proporcionando datos de la historia poco a poco para mantener la atención y la intriga en el lector u oyente, ya sea un personaje del cuento o una persona real. Los personajes narradores que cuentan lo sucedido van exponiendo los datos como si estuviesen contando una historia, pero el lector va a recibir mucho más que esto, va a tener el privilegio de observar el proceso de la creación y la difusión de las historias por varias voces. Éstas llegarán a formar diversas versiones de la historia, por lo que el lector tendrá la oportunidad de elegir la versión que crea ser más conveniente, o de crear la suya, como se expondrá a lo largo de este ensayo.

La información es narrada en primera persona por varios narradores, de los cuales Ruiz (1985: 366) indica que son diez, auque él no considere que sean diez personajes, ya que algunos de ellos representan varios papeles y pueden ser contados en más de una ocasión. El número de narradores en realidad es indefinido y se podría tratar de estipular desde distintos puntos de vista, entre los que está el de Ruiz, pero quedaría por determinar la cantidad de narradores indirectos que han participado en la propagación del relato y de los cuales sus voces son incluidas en la historia, como son las de los lugareños en general. Es una transmisión oral que convierte en cuentistas a sus narradores

y, como opina Finello (1998: 48), determina la honestidad y sinceridad de los cuentistas: «Storytelling must be recognized by both reader and critic as a significant criterion for character analysis in the Quijote, primarily because the narrative plausibility of the stories ultimately determines the honesty and sincerity of the people who tell them.» El relato se verá indistintamente como un cuento o una historia, en la que podemos ver que Cervantes se dirige a él con los dos términos, como «el cuento de la pastora Marcela» (1: 167) y «la historia de Marcela y Grisóstomo» (1: 189). Paredes (1991: 413), analizando la diferencia entre cuento y novela, opina que este episodio está presentado como cuento.

La historia comienza con la narración de un mozo, a quien se le podría considerar como el primer narrador o cuentista directo, es decir, el que cuenta la historia directamente a los oyentes, incluyendo en su relato las voces de otros cuentistas indirectos. Él informa a los cabreros con los que se encontraban don Quijote y Sancho de la muerte de Grisóstomo y de su entierro, el cuál se celebrará al día siguiente. El mozo transmite lo que ha ocurrido en la aldea, y con él se ve cómo se divulgan las historias de un sitio a otro rápidamente y la importancia de la transmisión oral. En su narración se reflejan las opiniones de la gente, de los abades, de los pastores, de Ambrosio, del muerto y del propio cuentista. El mozo dice que Grisóstomo mandó en su testamento que le enterraran «al pie de la peña donde está la fuente del alcornoque, porque según es fama, y él dicen que lo dijo, aquel lugar es donde él la vio la vez primera» (1: 162). El lugar es uno de los primeros dilemas ya que los abades no lo aprueban y el pueblo está alborotado y a la expectativa.

El mozo actúa de cuentista de cuentistas, ya que refiere lo que otros personajes han contado, y en ocasiones lo que otros cuentan que otros han dicho, «dicen que lo dijo» (1: 162). Con esa expresión y otras como «según es fama,» «a lo que se dice,» se denota, como opina Baquero Escudero (1991: 419), la «focalización alejada e indecisa de todo el pueblo espectador de los hechos.» Un pueblo que crea las historias surgidas de la murmuración y que está expectante de lo que va a suceder. Son escritores, narradores y audiencia de su propia historia, y son copartícipes de una narración colectiva. En el pueblo se «murmura» que Grisóstomo ha muerto de amores por «aquella endiablada moza» (1: 161), Marcela, quien ya está prejuzgada desde el principio como la causante de la muerte de Grisóstomo. Factor importante a tener en consideración ya que muestra el sentimiento general sobre Marcela y la predeterminación de la historia.

Cervantes, mediante la técnica de retrospectiva, ha comenzado la historia en el presente, y de ahí retrocede al pasado para ampliar la información de cómo se llegó a esa situación, produciéndose un cambio temporal para concluir de nuevo en el presente, que será en el entierro. Pedro, pasa a ser el segundo narrador y describe a los dos personajes principales, sus pasados, sus familias y las opiniones de los aldeanos sobre ellos. Son datos que ayudan a entender la situación y a continuar la historia. Es un retroceso que enriquece el cuento y que es esencial para que el lector lo pueda comprender. La narración del mozo, el único narrador anónimo, iba dirigida a todos los personajes, pero la de Pedro va dirigida a don Quijote y al lector, que son los que no conocen ni a Marcela ni a Grisóstomo.

Pedro empieza diciendo lo que sabe sobre Grisóstomo, que era «un hijodalgo rico, vecino de un lugar que estaba en aquellas sierras, el cual había sido estudiante muchos años en Salamanca, al cabo de los cuales había vuelto a su lugar, con opinión de muy

sabio y leído» (1: 162). Estos son los datos que da sobre Grisóstomo, es un resumen que pasa a ampliarlo reflejando las opiniones de otros personajes que le ayudan a corroborar su historia, a quienes se podría considerar como narradores indirectos. El método al que recurre es al de la aproximación de las voces, es decir, el de usar las voces narrativas acercándolas desde las más lejanas hasta la más próxima, que es la del propio muerto.

Comienza con las opiniones de la gente sobre el muerto, haciendo una narración indirecta, «principalmente, decían que sabía de la ciencia de las estrellas…» (1: 162). Después pasa a referir lo que el propio muerto les ha contado a todos, incluido el narrador, lo cual la convierte en directa, más cercana y fidedigna, «puntualmente nos decía el cris del sol y de la luna» (1: 162). A continuación el narrador habla por sí mismo, «y digo que con esto que decía se hicieron su padre y sus amigos, que le daban crédito, muy ricos, porque hacían lo que él les aconsejaba» (1: 163); y finalmente llega al punto en el que el propio muerto se convierte en narrador de su propia historia, al ser sus palabras reproducidas por boca de Pedro, quien le hace recobrar vida. Grisóstomo toma voz propia cuando Pedro recrea sus palabras en primera persona, diciendo lo que Grisóstomo aconsejaba a su padre y amigos: «Sembrad este año cebada, no trigo; en éste podéis sembrar garbanzos y no cebada; el que viene será de guilla de aceite; los tres siguientes no se cogerá gota» (1: 163).

Pedro incluye al pueblo en su narración, «decían» (la gente sobre Grisóstomo), «nos decía» (Grisóstomo a todos), y «diciéndoles» (Grisóstomo a su padre y a sus amigos). En este relato todo el mundo tiene algo que decir, es una pluralidad de voces que contribuye a dar credibilidad a la historia y a las palabras de Grisóstomo, ya que los que le daban crédito y siguieron sus consejos se hicieron ricos.

Pedro explica la reacción de la gente ante la transformación de Grisóstomo de escolar a pastor, que se quedó admirada por no saber las razones de este cambio y después descubrieron que fue porque se había enamorado de Marcela: «después se vino a entender que el mudarse de traje no había sido por otra cosa que por andarse por estos despoblados en pos de aquella pastora Marcela que nuestro zagal nombró denantes, de la cual se había enamorado el pobre difunto de Grisóstomo» (1: 164).

El cambio en la forma de vida de Grisóstomo y su compañero es utilizado por Pedro como motivo de transición que le permite pasar a su próximo relato, que es el de la vida de la causante de este comportamiento, Marcela. La narración sobre Marcela sigue pautas similares a la de Grisóstomo. Comienza relatando su pasado, su infancia y a su familia; dice sus cualidades, la hermosura, honestidad y recato; y también habla sobre su cambio, el de hacerse pastora, que es la causa de que muchos jóvenes decidieran seguir sus pasos, como lo hizo Grisóstomo. Aunque en esta parte de la historia Pedro actúa más de narrador directo que en la de Grisóstomo y usa técnicas de narración que se asemejan más a los cuentistas tradicionales, comenzando la narración en un tiempo pasado indefinido: «En nuestra aldea hubo un labrador aún más rico…» (1: 164).

Ha cambiado su narración escueta con la que contó la vida de Grisóstomo por una narración a modo de cuento sobre la vida de Marcela y su familia. Usa técnicas de los cuentistas para mantener el interés y la credibilidad en los oyentes aproximando al máximo los hechos, como cuando al describir a la madre de Marcela, la cual murió al nacer ésta, dice que: «no parece sino que ahora la veo» (1: 164). La historia ya no es sólo informativa como la anterior, y don Quijote reacciona alabando la buena labor del cuentista

diciendo: «proseguid adelante; que el cuento es muy bueno, y vos buen Pedro, lo contáis con muy buena gracia» (1: 165).

En las narraciones de Pedro se reflejan las opiniones de los lugareños, quienes no aprobaban las acciones de la joven por hacerse pastora sin el consentimiento de la gente, que se lo «desaconsejaba.» Marcela no sigue los consejos y se la culpa de lo que ha sucedido: «Hételo aquí, cuando no me cato, que remanece un día la melindrosa Marcela hecha pastora; y sin ser parte su tío ni todos los del pueblo, que se lo desaconsejaban, dio en irse al campo con las demás zagalas del lugar y dio en guardar su mismo ganado» (1: 165). Sin embargo el problema no radica en que ella se fuera al campo, sino en que muchos hombres siguieran sus pasos e imitaran sus acciones, vistiéndose de pastores como lo hizo Grisóstomo: «Así como ella salió en público y su hermosura se vio al descubierto, no os sabré buenamente decir cuántos ricos mancebos, hidalgos y labradores han tomado el traje de Grisóstomo y la andan requebrando por esos campos» (1: 165).

Pedro confiesa no saber la mitad de los casos sucedidos a los amantes de Marcela, con lo que él pasará de nuevo a ser oyente. Este es un proceso importante en la construcción de esta historia. Los narradores son oyentes primero, pasan a contar lo que saben, y vuelven a ser oyentes para ampliar sus conocimientos y volver a repetir el ciclo de oyente-narrador-oyente. Cada cuentista narra una parte de la historia, parcial y subjetiva, que parece ser la única verdad por ser la opinión del pueblo en general pero es una verdad relativa. Ninguno conoce la historia entera, ésta se va complementando con cada narración. Ruiz (1985: 369) opina que todas las versiones que ofrecen los narradores son parciales y que es «un relato fragmentario, dividido y aplazado en el tiempo, situado en el doble plano de la narración y la representación, y encomendado a narradores múltiples, circunstancialmente condicionados.» Podríamos añadir que, además de estar dividido y aplazado en el tiempo, también lo está en el espacio, porque para poder conocer toda la historia, la audiencia tiene que desplazarse. Es un método de aproximación en el que los personajes se van acercando tanto a las voces narrativas que tienen un mayor conocimiento de lo sucedido, como al lugar donde se desarrollan los hechos. De camino al entierro, la audiencia también tiene la oportunidad de participar en la narración repitiendo el ciclo de oyente-narrador-oyente, intercambiando información con otros personajes. Así casi todos participan en la narración y propagación de la historia.

Los prejuicios de los narradores se ven reflejados en el personaje que va a caballo y que acompaña a Vivaldo. Él no es un lugareño, es un viajante, y conoce la historia del mismo modo que don Quijote y el lector. Él no conoce ni a Marcela ni a Grisóstomo; sin embargo, ya juzga a Marcela llamándola «pastora homicida» (1: 168). En él vemos el resultado que han tenido las narraciones de la historia. Los narradores no han dado opción a que el oyente o el lector creasen sus propios juicios. Marcela está sentenciada desde el principio de la historia, en la que aparece como la «endiablada moza,» causante de la muerte de Grisóstomo y por tanto, como dice el compañero de Vivaldo, la pastora homicida.

Ambrosio, el mejor amigo de Grisóstomo, pasa a ser el siguiente narrador. Su narración es muy corta, ya que Vivaldo interviene y aclara que todos los presentes conocen lo que le sucedió a Grisóstomo. Sin embargo, Vivaldo intercedió por los escritos del difunto, para evitar que fueran destruidos, y al leer lo último que él escribió, deja que el propio Grisóstomo continúe el relato de su historia.

Vivaldo se percata de la diferencia entre la historia que le han contado y la que Grisóstomo cuenta en su «canción desesperada», y dijo que «no le parecía que conformaba con la relación que él había oído del recato y bondad de Marcela, porque en ella se quejaba Grisóstomo de celos, sospechas y de ausencia, todo en perjuicio del buen crédito y buena fama de Marcela» (1: 184). Esta observación no sólo muestra la diferencia entre lo que cuentan los lugareños y lo que dice Grisóstomo, sino que además cambia la percepción que la audiencia tiene sobre la reputación de Marcela, por lo que Ambrosio aclara que es cierto lo que le habían contado sobre Marcela, y excusa en cierta manera las acusaciones que hizo su amigo por estar enamorado y ausente:

> Para que, señor, os satisfagáis de esa duda, es bien que sepáis que cuando este desdichado escribió esta canción estaba ausente de Marcela, de quien él se había ausentado por su voluntad, por ver si usaba con él la ausencia de sus ordinarios fueros; y como al enamorado ausente no hay cosa que no le fatigue ni temor que no le dé alcance, así le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas. (1: 184)

Una aclaración importante en la que atestigua la distancia que había entre los personajes y la falsedad de las acusaciones. Ambrosio rectifica las declaraciones de su amigo disculpándole por estar enamorado y expone que Marcela no es la culpable: «Y con esto queda en su punto la verdad que la fama pregona de la bondad de Marcela; la cual fuera de ser cruel, y un poco arrogante, y un mucho desdeñosa, la mesma envidia ni debe ni puede ponerle falta alguna» (1: 185).

Éste es el primer factor que cuestiona la veracidad de la historia y plantea una nueva visión de lo sucedido. Hay que entender el contexto, es decir, la situación en la que se encuentra Grisóstomo cuando dice que está celoso. La audiencia debe replantearse todo lo que ha escuchado hasta ahora, ya que cada narrador ha podido aumentar o variar en cierta manera el relato de lo sucedido. Cada personaje de la audiencia y el lector también van a hacer una interpretación propia, y si continúan con el ciclo de la transmisión la contarán como ellos creen que sucedió. Esta cadena es importante para que la historia se difunda, pero tiene el inconveniente de que se convierte en versiones que pueden distar mucho de la original, en la que, aún durante el transcurso de los acontecimientos, ya se pueden observar estas derivaciones.

La aparición de Marcela en el entierro interrumpe la lectura de los escritos de Grisóstomo. Si con la observación de Vivaldo apareció la primera duda de que existiera una única interpretación de los acontecimientos, el testimonio de Marcela va a dar un giro a la percepción de la historia, que hasta este momento, ha sido narrada desde el punto de vista del muerto, viendo a Marcela como la causante de su fallecimiento. Ahora Marcela la va a narrar desde su situación, la de una mujer acosada por los hombres que no hace más que rechazarlos y desengañarlos. Antes de pasar a su narración, ella le hace ver a la audiencia lo equivocada que está por culparla de la muerte de Grisóstomo y dice que va a «dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan» (1: 185) y a «persuadir una verdad a los discretos» (1: 185).

Se le acusa de ser cruel por desengañar y desdeñar a sus pretendientes, porque, como Pedro señala, Marcela es cortés con los pastores, hasta que alguno le hace una

declaración de matrimonio. Le critican que saliera del pueblo y se fuera con otras pastoras. Al hacer esto, se descubrió su belleza. La gente con sus murmuraciones, es la que ha creado y propagado la fama de su belleza y riqueza que la persigue, que es la causa principal de todo el alboroto creado en la aldea, donde se muestra el interés por parte de sus pretendientes:

> La fama de su mucha hermosura se extendió de manera que así por ella como por sus muchas riquezas, no solamente de los de nuestro pueblo, sino de muchas leguas a la redonda, y de los mejores dellos, era rogado, solicitado e importunado su tío se la diese por mujer (1: 165).

Marcela plantea un dilema: «si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades?» (1: 186). Así demuestra que su físico es el problema y que ella no es la culpable porque no eligió su belleza ni le da esperanzas a nadie. Si los hombres la persiguen es por su propia voluntad, por ello no se le puede acusar de la muerte de Grisóstomo, que, como ella argumenta, «antes le mató su porfía que mi crueldad» (1: 187), y pide que no la acusen de cruel ni homicida si ella no ha prometido nada ni engañado a nadie y propone una solución, que los que no quieran ser desengañados no la sigan ya que ella tampoco les seguirá a ellos:

> El que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata, no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida, ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera. (1: 187)

Marcela se ha convertido en la narradora de su propia historia. Ella es la que explica sus acciones y aclara los malos entendidos. Por lo que, como expresa Baquero Escudero (1991: 420), casi al final de la historia aparece, «la figura clave en el episodio, Marcela, que arrojará su punto de vista y completará así este relato pastoril.» Con su intervención ha dado una nueva interpretación a la historia sobre ella y sobre la causa de la muerte de Grisóstomo, que según ella le mató su porfía, impaciencia y arrojado deseo. Ella quiere que vean que no hay una asesina y un mártir como todos piensan.

Si Marcela queda exenta de culpa, el culpable de la muerte pasa a ser el propio difunto, que actuó así por su libre albedrío. La imagen que se puede vislumbrar ahora de Grisóstomo es similar a la que se ofrecía de Marcela anteriormente, quien aparecía como una mujer consentida y caprichosa que no se comportaba como los demás esperaban. Marcela ha justificado sus acciones con razonamientos profundos que la eximen de las acusaciones; sin embargo, el perfil de Grisóstomo se ha ido deteriorando, pasando de ser el desdichado, como le llama Ambrosio, a parecer más bien un arrogante, caprichoso y consentido tremendista. Ruiz (1985: 368) también observa este cambio en la percepción de la historia y de Grisóstomo producido por la intervención de Marcela en la narración y dice que: «Estamos ya muy lejos de la versión original, y los personajes se modifican radicalmente: Grisóstomo, por ejemplo, deja de ser el virtuoso amante petrarquista y aparece como un insensato empeñado en lo imposible».

Marcela y Grisóstomo son presentados por cada narrador como ellos quieren que les veamos, ofreciéndonos muchas Marcelas y Grisóstomos. Entonces, ¿Quién es Mar-

cela?, ¿a qué narrador hay que creer? El mozo, la presenta como «aquella endiablada moza» (1: 161). Pedro se refiere a ella como la melindrosa Marcela, cortés y amigable con los pastores hasta que ellos le declaran su amor por ella; entonces los desengañados la llaman cruel y desagradecida. El narrador externo habla de la pastora homicida; Grisóstomo, en la canción desesperada, le acusa de cruel. Ambrosio también dice que es cruel, además de ser un poco arrogante y un mucho desdeñosa, un fiero basilisco y hasta «enemiga mortal del linaje humano» (1: 178). De lo que nadie duda es de su honestidad.

Pero por fin queda la Marcela que aparece al final, una mujer con voz propia, que es la única que habla por sí misma, y que defiende valores más importantes que los externos, que son los que está valorando la sociedad: dinero, belleza y forma de vida. Ella se preocupa por su belleza interior, sus valores, y no se deja influenciar por los demás. Para recrear la historia hay que elegir a la Marcela que va a protagonizarla. Lo mismo sucedería con Grisóstomo, quien puede ser el buen estudiante que se dejó llevar de la mala influencia que sobre él ejercía la pastora, o el obstinado, que no alcanzando lo que deseaba pierde la vida y culpa a la «cruel» Marcela de sus amarguras.

El pueblo había buscado un causante de todo para echarle la culpa y así salvar a Grisóstomo. La causa justifica los medios. Si se admite su locura de amor se justifican los celos imaginados y su trágico fin al no ser correspondido, culpando así a Marcela. Por otro lado, si se aceptan las razones de Marcela y se le disculpa, Grisóstomo dejaría de ser el mártir y pasaría de ser un loco de amor a ser un loco sin justificación, y se asemejaría a la imagen que todos tienen de don Quijote. Es un dilema que se presenta en otras historias como la de Cardenio, que al escuchar a Dorotea y darse cuenta de que ya no tiene motivos para estar loco vuelve a ser un personaje cuerdo y a recuperar su historia. Don Quijote en este episodio ha cambiado su trayectoria debido a las historias, ya que deja de ser el protagonista activo y aventurero, y como expresa Varo (1968: 179), «se convierte en espectador.» Él se ha dado cuenta al escuchar estas historias que para estar loco y poderse justificar de su locura necesita una causa, y al ver que el amor apasionado por una dama es motivo aceptado por los demás, justifica su locura con el amor por él creado, Dulcinea, y ve los efectos inmediatos en Sancho, quien le dice que el amor por esa dama es suficiente motivo para que se vuelva loco.

El lector también debe de cuestionarse si existe «la historia de Marcela y Grisóstomo.» Lo único que se narra sobre los dos juntos, es que Grisóstomo le declara sus sentimientos a Marcela y ella le desengaña y le desdeña. Ambrosio relata en el entierro de Grisóstomo que éste le había dicho el lugar donde quería ser enterrado y la razón de su elección:

> Allí me dijo él que vio la vez primera a aquella enemiga mortal del linaje humano, y allí fue también donde la primera vez le declaró su pensamiento, tan honesto como enamorado, y allí fue, la última vez, donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar, de suerte que puso fin a la tragedia de su miserable vida. Y aquí, en memoria de tantas desdichas, quiso él que le depositasen en las entrañas del eterno olvido. (1: 178)

Estas cuatro acciones son las que forman la historia que hay entre los dos, o al menos es todo lo que los narradores cuentan de los dos personajes juntos: Grisóstomo vio a Marcela, le declara su pensamiento, y ésta le desengaña y le desdeña. Tampoco cuentan la historia de Marcela y Grisóstomo como un cuento; narran la vida de Grisóstomo y

la vida de Marcela, entre las cuales no hay una vida en común. La única mención que se hace a «la historia de Marcela y Grisóstomo» como tal aparece al final del episodio cuando el narrador externo dice que a los caminantes «no les faltó de qué tratar, así de la historia de Marcela y Grisóstomo, como de las locuras de don Quijote» (1: 189).

Grisóstomo es sólo uno de muchos que persiguen a Marcela. Pedro dice que: «No os sabré buenamente decir cuántos ricos mancebos, hidalgos y labradores han tomado el traje de Grisóstomo y la andan requebrando por esos campos. Uno de los cuales, como ya está dicho, fue nuestro difunto…» (1: 165). La historia de Marcela no se relaciona con la de Grisóstomo, no hay una relación amorosa entre ellos y ni siquiera es el único cortejo que sufre la pastora, por lo que para ella, Grisóstomo sólo es uno de sus pretendientes. Como El Saffar (1993: 157) expone, Grisóstomo solamente representa el caso más extremo de un fenómeno cultural general: «The number of men afflicted by desire for Marcela suggest that Grisóstomo represents only the most extreme case of a general cultural phenomenom.» Sólo se divulga su historia por haber tenido tan trágico fin, pero se podrían recrear muchas historias de cada hombre que está enamorado de Marcela en las que ella pasaría a ser el centro y la dama amada.

¿Cuál es entonces la historia principal? El mozo ha informado a la audiencia de la muerte y entierro de Grisóstomo. Pedro ha relatado la historia de Grisóstomo y la de Marcela. Ambrosio ha narrado la historia de la desventura de su amigo. Grisóstomo su canción desesperada, a la que Ambrosio ha tenido que rectificar y clarificar malos entendidos. Marcela su versión sobre los hechos, y por último las historias que los caminantes, los seguidores de Marcela y las voces del pueblo van a seguir creando. Además existen otros narradores, a los que se les podría denominar narradores inanimados u objetos narradores, que contribuirán a que la historia pase a la posteridad, como las hayas, que proclaman el amor de los seguidores de Marcela; los escritos que dejó Grisóstomo; y el epitafio de la losa que se encarga de informar al que la vea de las razones de su muerte, en el que aún se culpa a la ingratitud de Marcela.

Tantas versiones muestran la maestría de Cervantes en el uso del perspectivismo. No hay una sola historia ni una única versión, por lo que el lector debe replantearse cuál es la historia, cuántas hay, qué versión es la que sigue, cómo es cada personaje y cuáles son las intenciones de los narradores. Así, el lector podrá crear su propia versión.

El perspectivismo deja muchas opciones a la hora de interpretar, no sólo por parte de los personajes, sino también en los lectores y en los críticos, como se puede ver en el caso de Clemencín (1894: 329), quien opina que:

> El sermón de Marcela es impertinente, afectado, ridículo y todo lo que se quiera. La aparición de la pastora homicida en este trance, su disertación metafísico-polémico-crítico-apologética, su descoco y desembarazo y su bachillería y silogismos quita a este episodio el interés que pudieran darle el carácter y muerte del malogrado Grisóstomo, a quien no puede menos de mirarse como un majadero en morirse por una hembra tan ladina y habladora.

Es una visión de la historia que dista mucho de la que tiene don Quijote, quien afirma que Marcela es inocente y se le debe honrar y estimar.

En este episodio Cervantes ha presentado el proceso de creación y difusión de la historia, que ha surgido por las murmuraciones de un pueblo en el que «de todo se trata y de todo se murmura» (1: 165). Cada personaje ha narrado los hechos desde su punto de vista. La intervención de Marcela parece no haber tenido éxito. Ella quería persuadir una verdad a los discretos, y que cesaran de acosarle, sin embargo, después de su discurso, los hombres, encandilados por su belleza, querían seguirla cuando se retiraba. No ha conseguido cambiar la historia. Puede que algunos ya no piensen que ella sea la causante de la muerte de Grisóstomo, pero la historia de Marcela y sus seguidores no ha acabado aún, por lo que la creación y difusión de la historia continúa.

El narrador le recuerda al lector al final del episodio que éste, con todas sus versiones, está incluido en la «verdadera historia» del poco fiable historiador Cide Hamete Benengeli, quién probablemente ha tenido que seleccionar los datos recogidos de varias fuentes, las cuales le habrán proporcionado sus propias versiones de los sucesos. Su «versión» también ha pasado por varias manos como la del traductor y el narrador, quienes pueden haberla modificado y añadido su punto de vista en el proceso. Además, sólo es una de las versiones existentes de los varios historiadores que han escrito sobre la historia de Don Quijote. Con todo este juego Cervantes deja en manos del lector la interpretación de la historia, con toda la responsabilidad que conlleva el ser un lector «discreto,» como dijo Marcela, capaz de recrear los hechos como un buen historiador, y así ver en el proceso la imposibilidad de la existencia de una única versión de la historia.

Bibliografía

Baquero Escudero, A. L. (1991): «Tres historias intercaladas y tres puntos de vista distintos en el primer Quijote», en Actas del II Coloquio internacional de la Asociación de Cervantes. Barcelona: Anthropos, pp. 417-24.

Cervantes Saavedra, M. de (1978): El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Ed. Andrés Murillo. Madrid: Editorial Clásicos Castalia, I.

— El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, ed. Diego Clemencín. Madrid: La Viuda de Hernando y C., I, p. 329.

El Saffar, R. (1993): «In Marcela's Case», en Quixote Desire. Ed. Ruth Anthony El Saffar and Diana de Armas Wilson. Ithaca: Cornell UP, pp. 157-79.

Finello, D. (1998): Cervantes: Essays on Social and Literary Polemics. London: Editorial Tamesis.

Paredes Nuñez, J. (1991): «Los cuentos del Quijote», en Actas del II Coloquio internacional de la Asociación de Cervantes. Barcelona: Editorial Anthropos, pp. 411-16.

Ruiz, R. (1985): «Fragmentación, delegación y narración colectiva en el episodio de Marcela y Grisóstomo», en Perspectivas sobre la cultura hispánica. Córdoba: Córdoba UP, pp. 365-71.

Varo, C. (1968): Génesis y evolución del «Quijote». Madrid: Editorial Alcalá.

Honofre Manescal y su *Miscellánea de tres tratados* (1611)

Luis González Fernández
Université de Toulouse

La razón principal que me ha movido a escribir este breve trabajo es el de rescatar del olvido o casi olvido a un predicador catalán, antiguo catedrático y autor de un texto poco conocido y aun menos citado, la *Miscellánea de tres tratados*. Honofre Manescal, en su obra impresa da sobradas muestras de una gran erudición y de una técnica de escribir que él domina con notable acierto y rigor. Su obra da fe igualmente de que tenía una imagen concreta y trabajada de su labor como productor de textos escritos, fruto todos ellos de una incansable pasión lectora.

En palabras de Nicolás Antonio, autor de la *Bibliotheca Hispana nova*, Honofre Manescal era:

> Catalán, barcelonés, doctor en teología y profesor durante algunos años ya de filosofía, ya de teología; enseñó las letras y la devoción a sus conciudadanos, bien desde la cátedra, bien desde el púlpito, habiendo sido nombrado rector de la iglesia parroquial de San Andrés de Silva, varón muy esclarecido por su ciencia y piedad en su época. Escribió varias obras tanto en latín como en castellano[1].

Manescal ejerció como catedrático en la Universidad de Barcelona durante algo más de una década en los años comprendidos entre 1586 y 1596, ocupando las cátedras de

1. Cito por la traducción castellana coordinada por Miguel Matilla Martínez, Nicolás Antonio, *Biblioteca hispana nueva*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 183b. El texto latino reza así: «Onuphrius Manescal, Catalanus, Barcinonensis, doctor theologus, professorque per aliquot annos tum philosophiae tum theologiae, cives suos sive ex cathedra, sive ex ambone, factus jam ecclesiae paraecialis Sancti Andreae de Silva rector, literas & pietatem docuit, pietate vir ac literis tempore suo valde clarus. Varia scripsit, tum Latine, tum Hispanice», Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana nova, tomus secundus*, Madrid, Viuda y herederos de Joaquín de Ibarra, 1788, p. 156b; ed. facsímil, Madrid, Visor, 1996.

filosofía y metafísica y luego la de teología. Según Antonio Fernández Luzón (2003: 572) «renunció a la cátedra de teología el 10 de octubre de 1596 "per ser stat proveit de la Rectoria de Parets"»[2]. Parece ser que después de esta fecha se empiezan a publicar algunas de las obras de Manescal, aunque consta que ya había escrito al menos dos obras a principios de la década de los noventa. En el estado actual de mis investigaciones, el corpus de Manescal parece componerse de casi una decena de títulos. El citado Nicolás Antonio recogió en su día los siguientes. En latín ofrece solo uno:

> *Conciones octo de Sanctissimo Eucharistiae Sacramento, quibus additae sunt nonnullae de S. Virgine Dei Gentrice Maria et Sanctorum festivitatibus*, Barcelona, Jerónimo Genovés, 1602.

Y en lengua vernácula[3]:

> *Sermó vulgarment anomenat del serenisim don Jaume segon* (1597, publicado en Barcelona por Sebastián de Cormellas, 1602, cuyo título da Nicolás Antonio en castellano).
>
> *Abecedario de las cosas de Cataluña* (sin lugar ni fecha en el catálogo de Nicolás Antonio).
>
> *Práctica de los misterios de la Misa* (Barcelona, 1604).
>
> *Apologética disputa donde se prueva que la llaga de Christo N. Señor fue obra de nuestra redención* (Barcelona, Gabriel Graells, 1604, *apud* Tamayo de Vargas; y Barcelona, Sebastián Mathevat, a costa de Miguel Manescal, 1611).
>
> *Tratado de la oración mental: dividido en sinco [sic] libros* (Barcelona, Jerónimo Genovés, 1607).
>
> *Miscellánea de tres tratados*, (Barcelona, Sebastián Mathevad, 1611).
>
> *Varios sermones* (Barcelona, 1611)[4].

A estos títulos habría que añadir los *Commentaria metaphisica* (1591) que se encuentran recogidos en el manuscrito 1876 de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona[5]. Estos dos últimos textos inéditos fueron escritos durante los años de docencia de Manescal. Si nos basamos en la rudimentaria cronología expuesta arriba, fueron probablemente los primeros en salir de la pluma de nuestro autor.

---

2. El mismo Fernández Luzón (2003: 496) dice que «Onofre Manescal, después de ser catedrático de filosofía y metafísica, pasó a enseñar teología de Santo Tomás entre 1594 y 1596. El 2 de septiembre [*sic*] de este último año, pese a ser confirmado en su puesto por un bienio, tuvo que renunciar a la docencia al ser nombrado rector de la parroquia de Parets». Por otra parte Martí Escayol (2004: 328, nota 1) informa que Manescal ocupaba el cargo de Rector de la parroquia de La Selva a finales del siglo XVI: «Sabem que el seu antecessor al rectorat, Bartomeu Manyer, encara era rector l'any 1598 i que el 28 de juny de 1599 ja lo ès O. Manescal». Ya había abandonado la Universidad brevemente una primera vez en 1589 «trasladándose este último año a causa de una epidemia de peste que asolaba Barcelona a la Universidad de Perpiñán» (Fernández Luzón 2003: 344).

3. Nicolas Antonio (1996: 157a) da el título del *Sermó* en castellano. Fernández Luzón (2003: 496) da como título del *Abecedario* «*Alfabeto de las cosas de Cataluña*» y de la *Práctica de los misterios*, el de «*Plática de los provechos que sacan los vivos y los difuntos de la misa*».

4. En la *Junta de libros* (1624) de Tomás Tamayo de Vargas (2007: 397), sólo se citan tres obras de Manescal, el *Tratado de la oración mental*, la *Apologética disputa*, en una edición de 1604, Barcelona, Gabriel Graells, y la *Miscellánea de tres tratados*.

5. Los comentarios son: *Commentaria in Libellum De ente et essentia à Divo Thomæ, Tradita ab Honophrio Manescal artium doctore* y *Commentarii in Aristotelis metaphysicam Auctore Honophrio Manescal Artium Doctore*, recogidos en el Ms. 1876 de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona (Fernández Luzón 2003: 344).

Zoom Índice

No he logrado por el momento determinar la localización de dos de las obras arriba mencionadas. De los *Varios sermones* no he encontrado noticia alguna. Cabe la posibilidad de que Nicolás Antonio se refiera a los trece sermones publicados en el tercer tratado de la *Miscellánea*. La fecha coincide, así como el título, vagamente. Algunas imprecisiones notables en las listas de Nicolás Antonio dejan pensar que éste no consultó todos los textos de Manescal y que citaba títulos bien por otros inventarios, bien de oídas. En cuanto al segundo texto, de difícil localización, el *Abecedario de las cosas de Cataluña*, Fernández Luzón incluye en su lista de obras de Manescal un *Alfabeto de las cosas de Cataluña*. Al igual que Nicolás Antonio, el citado estudioso no da ni lugar ni fecha de publicación, ni recoge los datos pertinentes en su bibliografía, lo cual me lleva a pensar que tampoco ha consultado esta obra. Uno de los textos de nuestro autor, el *Sermó vulgarment anomenat del serenisim don Jaume segon*, contiene una larga sección intitulada «De Cathalunya» (H3vº y siguientes) en la que aparece un apartado que lleva por título «Coses notables quey ha en Cathalunya»: muchas de las informaciones contenidas bajo estas rúbricas, como las que informan acerca de lugares, municipios y linajes están dispuestas en el texto por orden alfabético, pero sin que la sección en cuestión se halle organizada globalmente de tal manera con apartados para cada letra. Puede ser, si es que estoy en lo cierto, que, como en el caso de los sermones de la *Miscellánea*, una sección del *Sermó* con título claramente diferenciable se haya tomado por texto independiente. Es posible que incluso una poco rigurosa descripción del *Sermó* haya dado lugar a confusión, pues trata esencialmente de materia catalana, y podría fácilmente haber sido conocido por otro título. El título en sí del *Sermó* da a entender que se le conoce así «vulgarment»: ¿hemos de entender que tenía otro título, más docto?

Como apunta Fernández Luzón, a Honofre Manescal se le conoce sobre todo por este extenso sermón que pronunció en lengua catalana en la catedral de Barcelona el 4 de noviembre de 1597, y que fue publicado en 1602 por Sebastián de Cormellas. Este texto de casi doscientas páginas, citado a menudo por historiadores del catalanismo, por geógrafos y por sociólogos, constituye una extensa descripción de Cataluña, de su historia, genealogía, toponimia y de sus costumbres[6]. En palabras de Fernández Luzón (2003: 496-497):

> Se trata de un tratado histórico dedicado al arzobispo de Tarragona Joan Terés, que pretende ser un resumen de la historia, la geografía y las instituciones catalanas, sin ningún espíritu crítico y con un estilo plagado de castellanismos. Su defensa del catalán ha sido una de las más citadas por los apologistas actuales de esta lengua. Con el *Sermó* pretendía hacer méritos para [que] le fuese encargada oficialmente la composición de una historia de Cataluña. Su vocación de historiador es patente asimismo en su actuación como censor de la edición de la *Crónica* de Pujades en 1609.

Esta misma vocación de historiador ha sido puesta de relieve por María Antonia Martí Escayol (2004: 329), que alaba por su parte el rigor metodológico de Manescal:

> L'autor vol recuperar la historia oblidada de Catalunya. Vol trobar l'autèntica història, menysvalorada a causa del gran embalum d'informació estrangera. Per

6. Ver Martí Escayol (2004: 328-366).

> aquesta raó, justifica la importància de fer historia, de fer recerca i de l'esforç que comporta, i elogia l'ofici d'historiador i la categoria, el valor i l'autoritat de qui l'exerceix. I, per dur a terme aqueste projecte, recomana i descriu una metodologia clarament reinaxentista: la lectura de llibres, la contrastació a través de la visita als arxius, el contacte amb la realitat i la consulta amb testimonis[7].

El interés por la historia de Manescal se manifiesta desde luego en el *Sermó* y, a juzgar por el título, quizá también en el *Abecedario de las cosas de Cataluña*, si es que existe como obra independiente. A más de su condición de historiador, tanto su formación universitaria como su pertenencia al clero confieren a su obra una pedagogía clara. Su modo de argumentar en el sermón reposa en el empleo preciso de sus fuentes y en la ennumeración de ejemplos, a menudo de las Sagradas Escrituras, como cabría esperar del predicador que fue Manescal[8].

En las páginas que siguen, quiero ahondar en la imagen que Manescal tiene de sí mismo como escritor y como predicador. Las escuetas conclusiones que iré avanzando se basan en el contenido de la materia preliminar del único otro texto del autor que ha gozado de algún grado de transcendencia: la *Miscellánea de tres tratados*[9]. El libro, dedicado al «Ilustrísimo y reverendísimo señor don Joan de Moncada, Obispo de Barcelona, del Consejo de su Majestad», alcanza alrededor de setecientas páginas (4º) y fue impreso en Barcelona en el año 1611, por Sebastián Mathevad. Salió en dos ediciones de idéntica factura, una a costa de Miguel Manescal «mercader de libros», la otra «a costa de Gerónymo Genovés». Se terminó de escribir el libro probablemente hacia mediados de 1610, si tomamos en cuenta que la primera aprobación, del jesuita Rafael Guerao, lleva la fecha del 14 de septiembre de ese mismo año[10]. El título completo de la obra adelanta sucintamente pero con claridad lo que el curioso lector encontrará en sus páginas:

> *Miscellánea de tres tratados, de las apariciones de los espíritus el uno, donde se trata como Dios habla a los hombres y si las almas del Purgatorio vuelven: De Anticristo el segundo, y de Sermones predicados en lugares señalados el tercero.*

Después de una breve noticia biográfica, «Es el autor el Maestro Honofre Manescal, Doctor en Teología y catedrático que fue della de Prima en la insigne Universidad de Barcelona»[11], la página del título incluye la siguiente noticia: «Hallaran todos cosas de provecho, en particular los Predicadores». El tipo de público al que iba destinado la *Miscellánea* se podría también inferir por la recopilación de trece sermones fechados entre 1607 y 1610 que cie-

7. Ver también la página 335 y siguientes.
8. Sobre otros aspectos de su estilo habla brevemente James S. Amelang en *La formación de una clase dirigente*.
9. Nicolás Antonio sugiere incluso la existencia de una traducción al italiano: «Venetiisque 1616, in 4. ut credo in Italicum conversorum» (1996: 157a). Fuera de la afirmación de Antonio no he encontrado por el momento referencia alguna a dicha traducción.
10. El sermón número 12, «De las almas del Purgatorio», fue pronunciado el domingo que precede al de Todos los Santos del año 1610. Salvo que haya error en la fecha de Manescal o en la de Guerao, la aprobación del jesuita se dio antes de que se pronunicara el sermón.
11. Cito por la edición a costa de Gerónimo Genovés. Suplo las tildes, resuelvo abreviaturas y modernizo mayormente la ortografía del texto salvo en los casos en el que afecte la pronunciación. Conservo las mayúsculas. Entre paréntesis indico el folio.

rra el volumen. No debería sorprender entonces que los dos primeros tratados ofrezcan materia para ser incluída en los sermones de esos mismos predicadores.

Tanto la aprobación del padre Rafael Guerao como la del Doctor Francisco Broquetes, Catedrático de Teología, dejan claro el beneficio que sacarán de esta obra los oradores del púlpito. Dice el primero:

> En él no hay cosa que desdiga de nuestra Santa fe y buenas costumbres, antes trata algunas materias peregrinas, con mucha erudición y dotrina, declarando muchos lugares de Escritura: *será de provecho para gente espiritual, y a propósito para los doctos, en particular para los predicadores*, en testimonio de lo cual firmo de mi nombre en Barcelona, a 14 de septiembre, 1610 ([†2r°], la cursiva es mía),

y el segundo:

> en el dicho libro no hay cosa contraria a nuestra santa Fe Católica y buenas costumbres, antes trata muchas materias importantísimas para la salud de las almas con mucha doctrina y erudición, *de la cual se pueden mucho aprovechar los predicadores y guíos de almas*, particularmente dados al servicio de Dios, y así me parece que es muy conveniente y justo que se imprima y publique. Y porque este es mi parecer, doy esta cédula firmada de mi nombre en Barcelona, a 14 de Dezembre [*sic*] de 1610 ([†2r°], cursiva mía).

El propio autor expone en su misiva al benévolo lector que:

> Hallarán, confío en nuestro Señor, los espirituales pasto para su alma, los amigos de escritura tendrán ocasión de ver algunos lugares razonablemente trabajados. No tengo ánimo de decir que hallarán cosas de erudición los amigos dellas, *los predicadores creo que tendrán grande aparejo para los sermones* ([†5v°], cursiva mía).

Es desde luego la *Miscellánea* una obra de un predicador para otros predicadores. En un pasaje aclaratorio acerca de las razones que le han llevado a publicar sus sermones, Manescal nos revela información biográfica que atañe a sus experiencia como predicador. Dice:

> Y porque algunos de los muchos sermones que he predicado en esta insigne Ciudad, han sido en lugares señalados, y fiestas principales, que me obligaron a que no me descuidase, he querido servir a los de mi patria y a los que no lo son, con los sermones que verán en el tercer tratado. Y como ha tantos años que predico, como van estos, podían ir muchos más: pero porque lo puedo en otras ocasiones hacer, lean agora estos, que si mi trabajuelo es acepto, tengo intento de imprimir muchos de los que he predicado ([†5r°])[12].

En cuanto a los datos que aporta Manescal acerca de su labor predicadora hay uno que merece especial mención. Afirma el autor no predicar en castellano:

12. Sin que por supuesto sea dato concluyente, estas palabras de Manescal dan a entender que hasta la fecha no ha publicado otros sermones de este tipo y que piensa hacerlo. Los «varios sermones» incluidos en el inventario de Nicolás Antonio se publican según él en 1611. Me parece inverosímil, de existir tal edición de sermones, que en fechas tan próximas, como lo son las de la publicación de la *Miscellánea*, no se refiera Manescal a unos sermones en prensa. El «tengo intento de imprimir» no parece referirse a un proyecto inminente sino a algo aplazado para una ocasión todavía imprecisa y lejana en el tiempo. Conviene recordar aquí los sermones publicados en latín en 1602.

> No soy natural Castellano, ni le hablo de ordinario, y así no puede dejar de haber faltas, que por esto en mi tierra no predico en Castellano, lo que haría en otros reinos de la manera que lo escribo ([†5rº).

Curiosamente, a pesar de esta afirmación –que retoma en el breve prólogo al tercer tratado («Si reparan en el lenguaje, sé que no serán de mucho gusto, por no ser yo Castellano, y no hablar de ordinario este lenguaje», Aa4rº)–, no encontramos en la *Miscellánea* ni un solo sermón en catalán. Ello significa que o bien Manescal los tradujo o mandó traducir para la imprenta, aunque nada dice al respecto, o que los compuso y predicó directamente en castellano. Sobre esta segunda posibilidad tampoco se pronuncia. Sea como fuere, la preocupación de Manescal por la calidad de su lengua castellana revela que tiene una clara idea de sí mismo como escritor, idea que de cuando en cuando aparece en estas primeras páginas de la obra y que se deja ver a veces en otras posteriores.

A lo largo de las páginas liminares, entre los acostumbrados *topoi* de *captatio benevolentiae* y de modestia, Honofre Manescal evoca algunas de sus intenciones respecto de su labor de escritor. En la dedicatoria que brinda a Joan de Moncada, el autor parece anunciar la composición de una historia del linaje de los Moncada, largamente encomiados en las páginas precedentes: «en nuestros tiempos avemos visto las mercedes que la majestad del Rey Don Felipe padre y hijo han hecho al bisagüelo, agüelo y padre de V. S. y que por otra ocasión, que confío tendré presto, dejo» ([†3vº]). Añade luego, refiriéndose al patrocinio que recibe de parte del obispo:

> Servirá esta merced singular de darme aliento y ánimo para emprender otras obras, las cuales espero en nuestro Señor, que presto saldrán a luz, con grande confianza de que la Ilustrísima familia de Moncada las amparará, y patrocinará ([†4rº]).

No me consta que haya publicado obra alguna Manescal después de 1611. De ser así, esto se puede deber a diversas razones: el que haya perdido el anhelado amparo de los Moncada, que los textos anunciados hayan permanecido inéditos o se hayan perdido, o que el autor se haya visto incapacitado para llevar a bien su prometida empresa. Hacia el final de las páginas que dirige al benévolo lector pide disculpas por las faltas que pudiera contener su libro, a la vez que revela un dato que quizá explique el que no hayan salido de las prensas de Barcelona más textos de Manescal:

> Otra razón para que me perdonen las faltas es estar yo tan ocupado como estoy *y tener la salud muy quebrada. Y aunque esto me obligaba a no escribir*, el poco tiempo que me sobra, me entretengo en tratar con mis amigos los libros, que como son fieles y honrados, gusto deste entretenimiento y así hago algunas cosillas, como, placiendo a nuestro Señor y dándome Dios vida y salud, presto verán ([†5rº-†5vº], cursiva mía).

Si efectivamente le afligía alguna enfermedad que le impedía escribir, o si le acechaba la muerte, no habría que buscar otros motivos para la ausencia de nuevos textos a partir de la fecha indicada. De lo que no cabe duda es de la vocación de escritor patente en las palabras de Manescal, vocación que repite de nuevo antes de cerrar su mensaje al lector:

> A los doctos que saben lo que cuesta estudiar y escribir, no tengo que decir, que no les sirva de objecto de murmuración esta *Miscellánea*, sino que con caridad me adviertan mis faltas, *para que yo en otros libros, que con el favor de Dios, pienso imprimir*, las enmiende ([†5v°], cursiva mía).

No desvela de manera clara el contenido de esos futuros libros y sólo podemos conjeturar por las palabras citadas que se trataría de algún tipo de crónica, memoria o historia de los Moncada y de una nueva recopilación de sermones, aunque «otras obras» y «otros libros» evocan seguramente más de dos textos.

En esas mismas páginas que preceden el primer tratado de la *Miscellánea*, Manescal hace unas referencias a obras propias en las que ofrece al lector unos pocos detalles más acerca de su vida de escritor y acerca de su obra publicada. En su dedicatoria al obispo Moncada dice:

> Años ha que hice un libro de la llaga del costado de Cristo nuestro Señor, el cual habiendo estado cautivo dos años y diez meses por la ocasión que todos saben, ha tenido tanta suerte, y ha sido su autor tan dichoso, que en tiempo de V. S. Ilustrísima ha tenido libertad y se ha publicado con mucho gusto de los devotos de la llaga de Cristo nuestro Señor y honra de su autor ([†4r°]).

La obra aludida es la *Apologética disputa donde se prueva que la llaga de Cristo Nuestro Señor fue obra de nuestra redención*, publicada en 1604 y luego en 1611. Desconozco, en el estado actual de mis investigaciones, las razones por las cuales la obra no recibió de entrada los permisos necesarios para su publicación. Otra obra a la que se refiere Manescal y que no encontró esta vez obstáculos para salir de la imprenta fue su *Tratado de la Oración mental* (1607). Según Manescal la escritura de este tratado le impulsó a la de su primer tratado de la *Miscellánea*, sobre las *Apariciones de los espíritus*: «Años ha que trabajé y saqué a luz un tratado de la Oración Mental, el cual me ha obligado a que escribiese el primer tratado deste libro» ([†4r°]). Como hemos visto, sus sermones son el fruto de una redacción anterior, habiendo sido predicados los más antiguos cuatro años antes, y los más recientes muy poco antes de ser estampada la *Miscellánea*. En lo tocante a su tratado sobre el Anticristo, éste también reposa en los pasados trabajos intelectuales del autor:

> El año pasado –dice Manescal– me honraron los Ilustres y muy Reverendos señores Canónigos de la santa Iglesia de Barcelona, en darme la Lectoría de la Seo, donde leí el libro del Apocalipsi, y por las muchas veces que en aquel libro se hace memoria de Anticristo, leí muchos días deste maldito hombre, y como el lugar lo pedía, trabajé lo que supe y pude este punto. No pareció mal a algunos lo que a este propósito dije, y así trato en el segundo tratado de Anticristo ([†5r°]).

Todo ello me lleva a considerar que Manescal fue un hombre claramente consciente de su labor de escritor. Consciente también de la evolución de su obra a lo largo del tiempo y de la opinión de su público, aunque a veces fuera éste una creación tópica del autor en su búsqueda del benévolo lector. No obstante, la modestia de la que hace alarde en varios momentos se puede considerar sincera, como cabría esperar de un buen hombre de Iglesia. Esta modestia pasa, como buen investigador, por reconocer adecuadamente sus fuentes: «cito a muchos Santos y Doctores graves, cuyas palabras de ordinario pongo,

para que echen de ver que no son pensamientos míos lo que digo, sino verdades sólidas, fundadas en divinas letras» ([†5rº]). La *Miscellánea* de Honofre Manescal, es una larga sucesión de citas de la Biblia, de comentarios de exegetas, de teológos y filósofos, de textos cuidadosamente seleccionados y sin duda bien leídos en sus tiempos de estudiante, de catedrático y en años posteriores. Las citas son a su vez rigurosamente comentadas o empleadas para apoyar cada uno de sus argumentos. Estos, con la fuerza de la acumulación de ejemplos, la comparación de diversos pareceres y la refutación razonable de opiniones contrarias a las suyas, se suceden inexorable y ordenadamente. La modestia del autor, que le hace declarar esperar que le señalen las faltas para que «en otros libros [...] las emiende», deja paso, en el prefacio de su primer tratado, a la voz de un autor que reconoce en todo momento su propio valor como escritor:

> No tengan por vanidad lo que diré: si algo de bueno tengo, que todo es muy poco, es claridad en leer, predicar y escribir. Y si yo entiendo una cosa, no tengo el concepto confuso. Y si quiero declararme, fácilmente me entienden los de mediano entendimiento (A1vº).

Bibliografía

Amelang, James S., *La formación de una clase dirigente*, Barcelona, Ariel, 1986.

Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova, tomus secundus,* Madrid, Viuda y herederos de Joaquín de Ibarra, 1788; ed. facsímil, Madrid, Visor, 1996.

Fernández Luzón, A. (2003): «La universidad de Barcelona en el siglo XVI». Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Barcelona.

Manescal, H. (1602): *Sermó vulgarment anomenat de Jaume segón*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.

Manescal, H. (1603): *Conciones octo de sanctissimo eucharistiae sacramento*. [¿Barcelona?]: Gabriel Graells y Gerardo Dotil.

Manescal, H. (1607): T*ratado de la oración mental dividido en sinco [sic] libros*. Barcelona: Honofre Anglada.

Manescal, H. (1604 y 1611): *Apologética disputa donde se prueba que la llaga del costado de Cristo Nuestro Señor fue obra de nuestra redención*. Barcelona: Miguel Manescal.

Manescal, H. (1611): *Miscellánea de tres tratados, de las apariciones de los espíritus el uno, donde se trata como Dios habla a los hombres y si las almas del purgatorio vuelven: De Anticristo el segundo, y de Sermones predicados en lugares señalados el tercero*. Barcelona: Sebastián Matheuad.

Martí Escayol, M. A. (2004): «La construcció del concepte de natura a l'edat moderna. Natura, cultura i identitat en el pensament català dels sègles XVI i XVII». Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Barcelona.

Tamayo de Vargas, T. (2007): *Junta de libros*, ed. crítica de Belén Álvarez García, Biblioteca Áurea Hispánica, 50. Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.

 ISBN 978-84-9887-553-9 (T.II); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

De Don Quijote a la literatura persa

Maryam Haghroosta
Universidad de Teheran

Como es sabido Don Quijote de La Mancha del español Miguel de Cervantes y Saavedra, a través de sus traducciones a diferentes idiomas, entre ellos, el persa, ha recorrido el mundo. En el siglo XX, y en particular en el año 1956, se tradujo por primera vez a la lengua persa por un gran traductor iraní, de nombre Mohammad Ghazi. Esta versión se conoce como la mejor traducción en lengua persa entre muchas otras traducciones de Don Quijote y fue leída por muchos iraníes que mostraron notable interés en la obra. Trece años después, en 1970, apareció en la literatura persa una obra llamada *Daei Jan Napoleon* o *Querido Tío Napoleón*, escrita por Iraj Pezeshkzad, uno de los escritores más destacados de Irán. En 1975 se realizó una telenovela basada en ese libro que aumentó su notoriedad en la sociedad iraní.

En la novela Querido Tío, se narra una historia correspondiente a la decada del 20 del calendario solar, años muy importantes para la sociedad iraní. En la novela se intentan mostrar los cambios que están ocurriendo en este período de la historia sociopolítica iraní. Irán que hasta los últimos períodos de la dinastia Qajar conocía sólo dos clases sociales: la aristocrática y los vasallos, pero gradualmente en ese período se enfrenta con el problema inevitable de la burocracia y la burguesía. Es en esta época que aparecen los trabajos estatales, y es por esto que se necesitan empleados capacitados. Un grupo de estos empleados eran de la aristocracia, pero el otro grupo que poco a poco se formó, era de la clase media, que con el paso del tiempo, obtuvo riquezas y creó a la burguesía iraní, esto fue una señal del peligro para los aristócratas atrasados que dejaron sus beneficios en manos de los burgueses.

El narrador de la novela es un muchacho que inicia la trama contando la historia de su enamoramiento, pero la novela rápidamente se extiende a muchos otros aspectos y se convierte en la historia de una familia aristocrática. Querido Tío es el Mayor de la

familia,y el narrador se ha enamorado de su hija. Querido Tio pues es la única persona de la familia, que ha heredado de su padre el título de «Agha» que significa «Señor».

Él, que es un teniente jubilado del ejército y ha participado en una o dos pequeñas guerras, no quiere aceptar la realidad del momento. Don Quijote leyó tantas historias caballerescas que al final se vio a si mismo como a un caballero andante, y el Tío lee tanto sobre Napoleón que poco a poco sufre por ser un doble de Napoleón. El narrador en un momento dice:

> Querido Tío desde la juventud admiraba a Napoleón. Al paso del tiempo, supimos que había guardado todos los libros que existían en Irán sobre Napoleón en Idioma persa y francés (Querido Tío sabía poco el idioma francés). Es decir, en su biblioteca, no había libros sobre otros temas sino sobre Napoleón. Era imposible, que en una discusión sobre ciencia, literatura, historia, derecho o filosofia, Querido Tío, no interviniera con alguna frase de Napoleón [.....]. Pero [...] después que leíamos un poco de historia, nos dábamos cuenta poco a poco que el interés de Querido Tío por Napoleón crecía de tal modo que sus propias guerras las engrandecía exageradamente, al punto de parecerse exactamente a las guerras de Napoleón. Cuando hablaba sobre la guerra de Kazerun , describía exactamente la guerra de «Esterlitz» de Napoleón (9-10).

Si Don Quijote creía todavía que podía ser el salvador de los demás como un caballero andante, Tío también, viendo débiles las bases aristocráticas de su familia, se niega a aceptar que esa aristocracia se quedará en el pasado de la historia. Y como no es capaz de entender las realidades de la historia, para escapar de ellas, se hunde en un mundo irreal que no sólo hace de él un personaje tragicómico, sino finalmente lo lleva a la locura y adelanta su muerte.

Respecto a los personajes de ambas novelas se distinguen varias similitudes. Las dos obras llevan el nombre de sus protagonistas y cada uno tiene a su lado un inseparable escudero que a veces, como sus amos, es soñador. Estos personajes secundarios ayudan a destacar las características de los protagonistas de las obras.

Cervantes al principio de la obra presenta su héroe al lector y nos narra como el protagonista de su novela está buscando un sobrenombre y una posición. por el contrario, Tío, el protagonista de Pezeshkzad lleva el sobrenombre de «Don» y disfruta de una posición, la cual le ha sido proporcionada desde antes por sus condiciones familiares.

El Tío pertenece a un grupo social, lo cual le hace considerarse a él mismo y a su familia superiores a los demás, o sea, a todos aquellos que no pertenecen a la clase aristocrática. Ese es el comienzo de todos los problemas entre él y el padre del narrador, quien posee una farmacia, pero que no goza de ningún mote. El Tío hace todo lo posible para mantener esa posición, sin tener en cuenta que esa posición no es nada más que la idea de una posición, que además es una idea ridícula.

«El abuelo del Tío, que durante la monarquía del rey Mohammed y el rey Naseredin, fue un simple albañil, pudo hacerse de una fortuna con el dinero de paja y ladrillos que le pagaba la gente y que él le robaba en parte a aquellos. Un día envió 500 tomanes como obsequio para el rey Naseredin, y el rey le puso un mote de siete sílabas, y de repente se hizo un don albañil, y su hijo, quien llevó el dinero en una bandeja de plata

para el rey, recibió un mote de seis sílabas... y así de repente, en un sólo día ya eran de los aristócratas del país... De todos modos, ya no hacen caso a nadie.» (254). Pezeshkzad describe con mucho esmero la trayectoria de esa familia recién rica. Esa descripción nos hace entender que si el obsequio fuera de más de 500 tomanes o en lugar de la bandeja de plata, lo hubieran llevado en una de oro, habrían recibido unos motes mucho más importantes y por consiguiente más difíciles de pronunciar que estos, y esto mismo es muestra de la debilidad de estos motes. Así, el escritor iraní demuestra que todos los valores de la nobleza iraní son falsos y vacíos. El Tío que parece ser un símbolo de la aristocracia y de una clase social prestigiosa y un militar, sólo es un Don nadie que ha podido llegar a esta categoría y obtener las riquezas a través del engaño. Él se nos presenta como un símbolo de audacia y de patriotismo, pero cuando en una madrugada por el ruido de un ladrón se despierta, se echa debajo de su cama y se esconde.

En ambas novelas somos testigos de las aventuras del protagonista encerrado en su mundo interior; el contenido de las dos novelas es la historia de quien comienza el camino para conocerse, quien busca una aventura para poder encontrarse y así examinarse a sí mismo, y así quizás pueda descubrir su naturaleza. Don Quijote ataca los molinos de viento, cree que las posadas son fortalezas del enemigo. El Tío hundido en su mundo irreal y confuso, intenta mantener su mundo antiguo que está en decadencia.

Don Quijote con su idealismo va a enfrentarse con los falsos enemigos y el Tío creyendo que el origen de todos los problemas son los ingleses, se ve como Napoleón, la única persona que puede acabar con este enemigo. Esta imagen se convierte en su ideal y acaba con el Tío y lo derrota. Los parientes del Quijote lo creen loco, los de Tío, con temor y burla, son testigos de su extraño comportamiento y su rareza.

Don Quijote tenía un mozo llamado Sancho Panza, un escudero que hasta los últimos momentos de su vida le fue fiel, pero que tampoco se olvidó de sus beneficios y actúa con mucha más sabiduría que su amo y al final, recibe algo de las propiedades del Quijote.

Ahora bien, Tío Napoleón también tiene un sirviente llamado Mash Ghasem: « No sabemos desde cuando Mash Ghasem es el servidor del Tío, pero de lo que nos hemos dado cuenta paulatinamente es que Mash Ghasem ha estado a disposición de Tío desde que él ya había regresado de sus misiones en las provincias a Teherán.» (15). Mash Ghasem fue un sirviente que nunca traicionó al Tío, un testigo imaginario que recordaba todas las batallas de Mamasani y Kazerun mejor que Tío. Sus testimonios poco a poco hicieron crecer firmemente en Tío esa creencia de que él era un protagonista anticolonialista ante los ingleses:

> - Éramos nosotros y alrededor de 3 mil fuerzas, todos cansados y hambrientos sin estar bien armados, y al frente 4 tropas bien armadas de infanterías, caballerías inglesas y artillería completa... lo único que nos dejó a salvo era la misma estrategia famosa de Napoleón en el combate de Marengo... dejamos la parte derecha con el difunto Sultan Ali Khan... la parte izquierda con el difunto Ali Gholi Khan... y yo mismo me hice cargo de las caballerías...
>
> Interfirió Mash Ghasem:
>
> - Señor, sin embargo aquel caballo suyo, que Dios lo bendiga, podía con 20 pares de caballos... como si fuera el percherón de Rostam. Bastaba darle al estribo y volaba como un águila sobre las montañas y los valles... (115).

Poco a poco todas estas historias causaron pensamientos melancólicos. Tío siempre temía que aparecieran los ingleses súbitamente para vengarse de él. Así Tío puede ser identificado con Don Quijote y por otra parte los ingleses con los molinos de viento.

Cervantes, en el último capítulo de su libro, que también trata del fin de la vida del Quijote, devuelve al Quijote con toda su desesperación, al mundo de las realidades.

Don Quijote además de estar arrepentido de sus locuras, hace su testamento con sensatez. Después de la muerte de Alonso Quijano el Bueno, nadie tiene derecho a pedirle cuenta alguna de ciertos dineros que han quedado con Sancho Panza. Y deja su hacienda para su sobrina a condición de que ella se case con algún buen hombre, quien no haya leído libros de caballerías.

No obstante Tío Napoleón no murió tan reflexivo como don Quijote. El padre del narrador, que también era el yerno de la familia, por no haber pertenecido a una estirpe aristocrática siempre era recibido por Tío con ira. Él desde que había perdido una gran parte de su fortuna por culpa de Tío, tenía decidido tomar venganza de todo lo aristocrático y Tío era el mejor símbolo de aquello. La mejor manera para conseguir ese objetivo era hacerle creer al Tío que él era el único objeto de los ingleses, y que ellos trataban de matarle de cualquier manera. El narrador nos dice: « Mi padre sin ninguna consideración afirmaba todas las invenciones de Tío y sobre todo nunca se olvidaba de añadir esa frase, al final de las historias que contaba Tío: «es imposible que los ingleses lo olviden todo».

Lo que agregaba el padre a las palabras de Tío y la convicción del miedo de la venganza de los «ingleses» había llegado hasta un punto en que Tío sospechaba de todos y de todo. «Tenía visiones de que los ingleses lo acechaban por todos lados.» (192).

Tío en su imaginación, primero empezó una lucha contra ellos, luego por el peligro de su presencia sintió un temor enorme y al final les esperaba: «Cuando todos se marcharon de la habitación, Tío que se había puesto blanco como un papel, con los labios temblando, sollozando dijo: - Los ingleses... Los ingleses... A qué esperan, ¿Porqué no vienen?» (223).

Tío Napoleón debía morir con esa creencia, ya que su imaginación se había convertido en su ideal, un falaz ideal, por cuanto su muerte era un espectáculo de otro espectáculo. Los parientes de Tío pagaron a alguien para que se disfrazara de un soldado inglés: «Entró un soldado inglés en la habitación mientras llevaba la bandera de Inglaterra en la mano izquierda.

Taconeó, llevó la mano derecha al borde de su gorra en señal de un saludo militar y en un persa erróneo se dirigió a Tío y dijo:

> ¡Excuse me, Me tengo usted que perdonar, pero yo tiene el mandato..., y le tiene que detener... Le pide que no resista!
>
> Brillaron los ojos llenos de cansancio y agotamiento de Tío. Llevó con mucha dificultad su mano derecha hacía la frente en muestra de un saludo militar y en una voz tan baja que casi no se oía dijo:
>
> Yo tengo el mandato... yo... yo tengo el mandato... no resisten... el primer mandatario... el primer mandatario está a su disposición.
>
> Y cerró los ojos con un sosiego celestial (224).

Así, Querido Tío y Don Quijote tuvieron unos finales análogos y ambos manifiestan el fin de la historia con sus muertes. La muerte de Don Quijote es un fin que es aceptado por el lector y hace que la vida vuelva a su normalidad. Cervantes pone fin a todo; entre tanto el lector de la novela de Pezeshkzad se enfrenta con una metamorfosis. El narrador que ha vuelto a Irán después de unos años de estudios en el extranjero, viaja a una ciudad de vacaciones y allá es invitado por un antiguo amigo a una fiesta. Le dice al narrador su amigo:

> … El señor Salar es el dueño.
>
> El narrador pregunta: ¿A qué se dedica?
>
> - No hace nada especial, es un terrateniente, tal como dicen ha tenido muchas tierras en Teherán que cuando las había comprado eran puro desierto, y ahora valen un montón de dinero...
>
> El narrador dice: […] me sonó familiar la voz del señor Salar, que era viejo y continuaba sus palabras así:
>
> ¡Qué días aquellos!, me acuerdo... en lo más reñido de la disputa de Kazerun... no sé si se lo he contado o no. Nos habían asediado los ingleses por un lado y ... (408).

Es aquí cuando el lector es testigo de la resucitación de Tío Napoleón, y esta vez el papel lo sigue Mash Ghasem. Ahora es el turno de ese sirviente fiel de Tío quien desempeña el papel de su amo. Además eso de que Mash Ghasem se ha enriquecido. En esta nueva tertulia nadie conoce a Mash Ghasem y tampoco sabe nadie que él durante años fue sirviente de una familia pretendiente de la nobleza. Él ahora es el señor Salar, un nuevo rico apoyándose en la posición de sus antiguos patrones. El narrador deseaba poder hablar con él; pero el señor Salar ya no era el Mash Ghasem de los años anteriores.

A partir de todas las similitudes entre ambas obras se puede mencionar a las palabras de Hassan Abedini que dice en su libro Cien años de la narrativa Irani:

> El (Daie Jan Napoleon) deja entrar a su criado (escudero) Mash Ghasem a las aventuras como acompañante y el testigo. Estos dos, nos recuerdan a Don Quijote y Sancho Panza (Abedini, 1990: 98).

Bibliografía

Abedini, H. (1990): *Cien años de la narrativa irani*, 2 vol., Teheran: Tondar.

Cervantes, M. de (1994): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, 2 vol.,* Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Cervantes, M. de (2002): *Don Quijote de la Mancha*. Trad. M. Ghazi, 2 vol., Editorial Jami.

Darvar, I. (2005): «Idealismo en Don Quijote y Daie Jan Napoleon», en *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*. Teheran: Universidad de Teheran, Irán, n. 25.

Pezeshkzad, I. (2004): *Querido Tio Napoleon*. Teheran: Safi Ali Shah.

Despues de 1605. La ventura bibliográfica de una leyenda editorial: La primera salida de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605) (II: 1871-1946)

Víctor Infantes
Universidad Complutense

Todo trabajo que continúa uno anterior, necesita una justificación previa. Eso sí, breve. Llevo –llevamos el Grupo de Investigación prinQeps 1605[1]– un par de años intentado desentrañar las peripecias editoriales de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, impresa en Madrid, por Juan de la Cuesta en 1605. Por peripecias entendemos el control de la existencia de todos los ejemplares de los que se tiene noticia, con su correspondiente descripción bibliográfica pormenorizada; la radiografía de la constitución del impreso que acoge el texto cervantino, analizando los 83 pliegos que la componen, y la auditoría del negocio editorial del taller de Pedro de Madrigal[2]. No obstante, estos tres compartimentos convergen en un mismo propósito: el intento de reconstruir cómo se gestó el impreso que porta el *Quijote* entre sus planas; no he mencionado (a propósito) la palabra texto, porque nuestro interés no está explícitamente dedicado a él –bastante cervantistas (y no cervantistas) se afanan ya en su edición y en su complejidad–, sino que está dirigido hacia el entendimiento del *libro* que lo contiene o dicho como debe ser: hacia los ejemplares de ese libro que lo contiene. (Hemos tenido que recordar hace bien poco, Infantes (2008), que la palabra 'libro' «(no siento decirlo) no existe [...] más que como concepto –al igual que «obra», «texto», etc.–, porque lo que de verdad existe de verdad son los ejemplares del libro»; de

1. Acogido a un I+D (HUM2006-0074) con el título de «Estudio bibliográfico, analítico y documental de la primera edición del *Quijote*».
2. *Vid.* estos propósitos más desarrollados en *princeps* 1605 (2006).

ahí mi (nuestra) insistencia en el análisis de ese objeto, el ejemplar, que es quien lleva inseminado dentro, a las veras, el texto cervantino.

Flancos necesarios de atender también en este trabajo han sido el estudio del conocimiento real de los especimenes de esta edición que se llevaron a las Indias, Infantes y Rueda (2008), para lo que ha habido que intentar fijar la fecha de la segunda salida editorial que no estaba nada clara (no), o el acercamiento a los pormenores de esa «ventura bibliográfica» de la primera edición quijotesca, que no es otro empeño que el de perfilar el mapa de la recepción de la misma. Insisto: no del texto (¡Dios nos libre!, y la recientísima bibliografía de Jaime Fernández (2008) nos otorga la razón de sobra), sino del impreso, y vuelvo a insistir: de los ejemplares de este impreso. Una primera entrega nos llevó desde los entresijos de su gestación hasta que en último tercio del siglo XIX, Infantes (2007), al poco de ingresar en 1865 en la Biblioteca Nacional de España un ejemplar de la *princeps* donado por D. Justo Zapater y Jareño, el Coronel Francisco López Fabra diera a luz la reproducción «foto-tipográfica», en realidad «foto-cincolitográfica»[3], del *Quijote*, inaugurando en 1871 la era de la procreación facsimilar. En aquellas fechas y en aquellos empeños nos detuvimos. Habíamos dado la mención –siempre documentada– de ocho ejemplares, tres de ellos todavía en paradero desconocido, y otros cinco no tenidos en cuenta, con cierta lógica, por los primitivos recopiladores de la bibliografía *cervántica* ni por la pléyade, entonces creciente, de críticos y, sobre todo, por los editores *quijotescos*; pero la aparición de la primera edición facsímile sentó un precedente terrible. Terminábamos ese primer trecho cronológico con estas palabras:

> La obsesiva reverencia otorgada al ejemplar madrileño ha logrado que desde 1865, o 1871 si prefieren la fecha de la reproducción facsímile, la práctica totalidad de los lectores de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra hayan leído la obra en una edición derivada –me temo que inconscientemente– de este sólito ejemplar, mútilo, recompuesto y regalado generosamente por un aficionado a quien nadie ha concedido jamás un agradecimiento. Parece que es un deber necesario recordar que para ir conociendo de verdad el texto de esta obra, de cierta importancia me temo para la historia de nuestra literatura, existen otros muchos ejemplares y otras muchas tareas que están esperando turno.

Parecía, pues, efeméride importante para cerrar ese tramo inicial del conocimiento de la primera edición del *Quijote*, como nos parece acertada la segunda que clausuramos ahora, la de 1946, fecha del artículo de Edwin B. Knowles que ofrecía, ¡por primera vez!, una relación harto significativa de ejemplares del impreso; pero en el transcurso de esos 75 años algunos aspectos (los menos), afortunadamente habían cambiado, pero otros (los más), por desgracia, siguieron igual.

Comencemos por indicar que solamente tenemos que añadir a todo lo expuesto ya una entrada bibliográfica –que, eso sí, vale su peso manuscrito en oro–, porque casi el Día del Libro, de hecho prácticamente el aniversario de la misma noche que murió

3. *Vid.* las precisiones técnicas a la hora de preparar las planchas, y, lógicamente, el material empleado, en Infantes (1992: 16-17).

el escritor, la sabiduría (y la constancia) de Fernando Bouza[4] nos regaló uno de los documentos cervantinos más anhelados: la «Aprobación» de la *princeps*, firmada por el cronista Alonso de Herrera, el 11 de septiembre de 1604, pero, también, la petición del escritor, rubricada con su caligrafía. No entramos ahora a valorar la singular importancia del documento, afanosamente buscada por muchos zahorís cervantinos, ni menos todavía la razón de por qué no se incluyó ni en la *princeps* ni en la segunda edición del mismo Juan de la Cuesta del mismo año (ni en la tercera de 1608, también del mismo taller)[5]; tan sólo queremos añadir el dato, pues nos parece imprescindible, y sumar así un primigenio lector más en esa primitiva recepción del manuscrito. Los siguientes ya verían la obra dibujada en tipos de imprenta.

Desde 1865 en que se fundó la «Sociedad Foto-zincográfica» por parte del conocido bibliófilo (y político) Salustiano de Olózaga, la figura del Coronel Francisco López Fabra es determinante en el desarrollo de la reproducción facsimilar española. A él se debe el primer facsímile español, la edición del manuscrito de Lope de Vega de *El bastardo Mudarra*[6], propiedad de Olózaga, y el empuje para reproducir la obra magna de nuestra literatura: el *Quijote* de Miguel de Cervantes. Al comienzo del decenio de 1870 José Sancho Rayón inicia sus *Reproducciones fotolitográficas*[7], José María Asensio da a luz los *Documentos autógrafos de hombres célebres españoles, reproducidos por el sistema foto-litográfico por la Sociedad Saña, Villena y Pilat* (Sevilla, s. i., pero, Francisco Saña, 1871) y nuestro Coronel, ferviente enamorado de las nuevas técnicas, funda una «Asociación propagadora» de la «Foto-Tipografía» para acometer la reproducción de la obra cervantina. Presidida por Juan Eugenio Hartzenbusch, Director entonces de la Biblioteca Nacional, y con Carlos Frontaura como Secretario, contó con la intervención de Antonio Selfa, fotógrafo, y Agustín Zaragozano, litógrafo, quienes, ya en 1865, habían fundado una «Sociedad Foto-lito-zincográfica», que no logró, que sepamos, editar ninguna reproducción[8]. El éxito del facsímile fue inmediato. Apareció en la primavera de 1871 con el primer volumen de la *princeps* cervantina y se cerró en 1874 con otros tres, que reproducían la *princeps* de la *Segunda parte* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1615) y un impresionante número de ilustraciones quijotescas. Un *Boletín de la reproducción Foto-Tipográfica de la Primera Edición de Don Quijote de la Mancha*, que se publicó entre 1871 y 1880, daba cuenta puntual de los pormenores de la edición, de los actos que generaba, del entusiasmo de los editores por los resultados conseguidos y de la lista (creciente) de suscriptores del empeño[9].

No vamos a extendernos en seguir con la historia de esta aventura editorial, pero sí nos interesa recordar algunos pormenores menudos que tienen su interés en la recep-

4. Aparecido en un conocido suplemento cultural, Bouza (2008), puede sumarse al asunto, hasta el momento de escribir estas líneas, Rico (2008).
5. Ya tenemos terminadas unas reflexiones sobre el asunto, que al pronto verán la luz.
6. *Vid*., específicamente, Infantes (1984); y, recientemente, lo ofrecido por Torres Santo Domingo (2005).
7. *Vid*., con más extensión, Infantes (1982).
8. *Vid*., un repaso de estas, y otras, empresas en Infantes (1982: 13).
9. Al comienzo, mayo de 1871, es prácticamente trimestral hasta el número, 8 de mayo de 1873, luego viene un largo paréntesis temporal, pues el número 9 no sale hasta 1880, para desaparecer al año siguiente con el número 10.

ción y conocimiento de la *princeps* cervantina. El ejemplar más famoso de la primera edición del *Quijote* es, sin duda, el de la Biblioteca Nacional de España, que proviene, como hemos indicado ya, de un regalo de Don Justo de Zapater y Jareño; de él salió el facsímile de López Fabra, completando sus carencias con la portada y las hojas de la «Tabla» del ejemplar de la Real Academia Española, y de este facsímile otros facsímiles y la mayoría de las ediciones posteriores (por no decir que casi todas las) de la obra. Así lo cuenta Hartzensbusch (1865: 8), y en sus palabras podemos observar la importancia que tuvo el descubrimiento de los nuevos métodos de reproducción para el destino del ejemplar madrileño:

> [...] La Real Academia Española posee un ejemplar completo de la primera edición de *El Ingenioso Hidalgo*, y otro de la segunda de 605; de aquella se reprodujo por el procedimiento foto-cinco-litográfico la primera página del primer capítulo, para dar una muestra de la exactitud con que por este medio se copia un impreso; y lo mismo acontece con un manuscrito, con un grabado. El espécimen ó muestra, sacada hábilmente por el Sr. Don Francisco López Fabra, muestra que contenía reproducciones de impresos, de grabados y manuscritos, corrió por toda la península; y un ejemplar fué á para á Teruel, donde un joven estudiante, D. Justo Zapater y Jareño, viendo la página del *Quijote* fotografiada, aquella letra, aquellos adornos le hicieron recordar que había visto en una casa de la ciudad un libro del *Ingenioso Hidalgo* con una primera página semejante: lo buscó, lo adquirió, y entendiendo que debía ser la primera edición de la primera parte, y por consecuencia, un ejemplar de rareza grandísima, escribió á esta Biblioteca ofreciéndoselo generosamente.

También, la emoción por esta nueva técnica aplicada al *Quijote* llevaba a ponderar la rareza de la *princeps*, y, de paso, nos señalaba los ejemplares de la misma de los que se tenía noticia en estos años del último tercio del siglo XIX. Así, en el número 1 del *Boletín* se mencionaba que «solo se conocen, en nuestro país, DOS EJEMPLARES completos, propiedad de la *Academia Española* y de la *Biblioteca Nacional* de Madrid»; aunque en el número 8 ya se citaban otros dos: el del «Museo Británico y la principal [= Nacional] de París»[10]. Por ello se instaba a comprar la reproducción, porque «solo podía admirarse en cuatro bibliotecas». Ni que decir tiene que se imprimieron un número simbólico: «1605 ejemplares para España y 1000 fuera de ella». La perfección lograda en esta primera edición facsímile fue altísima y de ello (lógicamente) se enorgullecía el editor[11]:

> Cada una de las 1248 páginas [se refiere a las dos partes de la obra] representa una manipulación fotográfica de la copia: una operación química, bastante dilatada, para el grabado de la plancha; una obra de arte en la estampación y una serie de grandes gastos y repetidas tentativas para alcanzar un éxito perfecto. Sin embargo, esa lámina, que es un asombroso facsímile de original que recorrió con su vista EL MANCO DE LEPANTO, al ver por primera vez impreso su QUIJOTE.

10. *Boletín de la Reproducción*, *cit.*, 1 (1871), p. 1 e *idem*, nº 8 (1873), p. 3, respectivamente.
11. En *Boletín de la Reproducción*, *cit.*, 1 (1871: 1).

Y de paso algunos vates enfervorizados por la reproducción facsimilar, como el «Soneto a la Foto-Tipografía»[12] de Joaquín Riquelme, cuyo entusiasmo remató (antiretóricamente) con «tres tercetos»:

> Vive Dios que me espanta esta grandeza
> Y que diera un doblón por describilla,
> Porque ¿á quién no suspende y maravilla
> Esta máquina insigne, esta braveza?
> [...]
> El libro reimprimir de un modo cierto
> Verá el gran genio, el ínclito soldado,
> Por medio de una emprenta que no miente.

y que se prolongó al año siguiente con otro «Soneto con piés forzados»[13] del mismo bardo, también (¡cómo no!) con otros tres tercetos:

> Se acabó la obra ya, de su grandeza
> No trataré, que ocioso es describilla,
> ¿Quién no leyó esta insigne maravilla,
> Este libro inmortal, esta braveza?
> [...]
> Y el texto primitivo hubiera muerto
> Sin esta reimpresión, en que ha dejado
> La luz, exacta copia, eternamente.

Quede tan sólo la mención, sin cita y sin ánimo de enmendar a nadie, que desde entonces y hasta hace bien poco aparecen de vez en cuando ejemplares impolutos de la *princeps* cervantina, que no son sino representantes de aquella aventura editorial de López Fabra[14].

La aparición de este facsímile tuvo una consecuencia terrible y otra nefasta. Por una lado, anuló prácticamente la consulta de los demás originales, pues ya se tenía al alcance de la mano de cualquier editor una copia (muy buena) del original y, por otro, la práctica totalidad de las ediciones posteriores –y al decir posteriores estamos hablando de hasta casi nuestros días– se han realizado sobre el facsímile del ejemplar madrileño. Tuvo una ilustre parentela, pues nos consta que más de una de las ediciones facsímiles del ejemplar de la Biblioteca Nacional de España se han realizado no sobre él, sino directamente sobre la impresión de López Fabra; y ya han sido unas cuantas, citamos las que conocemos: *Edición facsímile de la impresa en Madrid en el año 1605, por Juan de la Cuesta*, (Barcelona, Librería Científico-Literaria Toledano López y Cía, 1905, 2 vols.), el facsímile de la *princeps* el vol. I, reducido; (San Sebastián, Biblioteca Nueva, 1934, 2 vols.), el facsímile de la *princeps* es el vol. I; *Facsimil de la primera impresión. Tomo I, según la edición príncipe de Juan de la Cuesta, Madrid, 1605, seguida de los dos pasajes que omite* (Palma de

12. En *Boletín de la Reproducción*, *cit.*, 4 (1872: 1).
13. En *Boletín de la Reproducción*, *cit.*, nº 8 (1873: 3).
14. Dos hemos tenido, recientemente, que borrar de cierto catálogo de relumbre.

Mallorca, Alfaguara/The Hispanic Society of America/Papeles de Son Armadans, 1968, 2 vols.), el facsímile de la *princeps* es el vol. I; (Barcelona, Dalmau Socias, 1981, 2 vols.), el facsímile de la princeps es el vol.. I, con nota de José Mª Valverde, «El milagro de un libro», facsímile, a su vez, probablemente reproducido del facsímile de Barcelona, 1905 y, por fin los facsímiles digitales de Clásicos en la Biblioteca Nacional, Miguel de Cervantes, htpp://www.cervantesvirtual.comy y de Urbina *variorum*, http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/variorum/index.htm.

De poco sirvió que en 1905 apareciera otra espléndida reproducción, la del ejemplar denominado «Serís 1» que guardaba The Hispanic Society of America; su rareza y su (inasequible) desconocimiento en España para muchos eruditos la ponían fuera del alcance de la crítica habitual[15]. Igual sucedió, aunque en este caso con mayor fortuna crítica, con la reproducción del ejemplar de la Real Academia Española –precisamente el que había servido para *completar* el de la Biblioteca Nacional de España–, aparecida algunos años después[16], ha sido motivo de discusión crítica muy recientemente[17]. Estas tres ediciones eran las únicas disponibles para evitar la consulta de los originales hasta la reciente aparición de los facsímiles digitales.

Fuera de esta *facsimilomanía*, tan de boga en aquellos primeros años del siglo XX, la ventura bibliográfica del conocimiento real de la primera edición cervantina siguió su estrecho camino crítico, por el que hay que recordar transitaba la dificultad de acceder a determinadas entradas bibliográficas, especialmente la de catálogos de subastas y ventas, que complicaban el control de las referencias eruditas; de hecho lo siguen obstaculizando hoy día, a pesar de los medios con los que contamos en la actualidad. Baste citar algunos casos de estos engorros bibliográficos.

Por ejemplo, el ejemplar Seillière, propiedad de François Florentin Achille Seillière (1813-1873), que apareció en la primera almoneda de sus fabulosos libros, encuadernado (nada menos que) en «original limp vellum», que se vendió en «£113» a Bernard Quaritch[18] y que hoy se encuentra en paradero desconocido; tan sólo Watts (1895: 269) en su estudio sobre Cervantes parece conocer bien la referencia, pues tanto Rius (1895-1904: 4) como Givanel, éste en la segunda edición de su repertorio (1941-1947: 8), la reseñan de segunda mano, y después de ellos nadie. O el ejemplar que apareció en el famoso *catalogue* de Maggs Bros (1927: nº 173), con «few slaight repairs» en portada

15. Ya indicamos en el trabajo preliminar los orígenes de este ilustre ejemplar, Infantes (2007), con la bibliografía pertinente, de la que recordamos ahora (tan sólo) el trabajo de Serís (1918: 29), porque describe con detalle esta edición facsímile, de la que se hicieron 800 ejemplares en tres tiradas diferentes; un *reprint* de la misma en Valladolid, Junta de Castilla León/Fundación Siglo/The Hispanic Society of America, 2001, con facsímile en DVD y un facsímile digital ofrece Urbina *variorum*, http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/variorum/index.htm.

16. Madrid, Real Academia Española, 1917, reimpreso en Madrid, Real Academia Española, 1976, con facsímile digital en Urbina *variorum*, http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/variorum/index.htm.

17. *Vid*. Rico (1996), con contestación de Sevilla (1996-1998).

18. Manejamos *catalogue*, Seillière (1887: nº 252), con remate y comprador. El Barón guardaba su biblioteca en el Castillo de Mello, de ahí el nombre de la venta del primer *Catalogue*, y tuvo dos hijos, uno muere en 1887, que es el que propicia la primera venta de sus fondos en 1887, y el otro en 1890, que da origen a una segunda venta en 1890, incluso hay una tercera subasta de los restos en 1893; de las tres hay su correspondiente catálogo, aunque a nosotros sólo nos ha interesado el primero.

y (también) con encuadernación en pergamino del XVII, hoy también en localización ignota (aunque en este caso con alguna pista).

Otras referencias, a cambio, son para restar ejemplares, eso sí, una vez comprobada la referencia. Así ocurre, por ejemplo, con el ejemplar Tibulle-Pellet Desbarreaux-Bernard (1798-1880), que salvo Philomneste (1881: 22), que lo menciona, pero que no ha comprobado el *catalogue*: «A la vente Desbarreaux-Bernard, un exempl[aire]., tome I de la Ier édit[ion], tome II de la seconde, 2,200 francs.» y Givanel, de nuevo en la segunda edición (1941-1947: 8) y citando al anterior, nadie ha vuelto a revisar; una vez hecho el esfuerzo resulta que no es la *princeps*, sino la de 1608, Desbarreaux-Bernard (1879, I: 129-130). O para mantenerlas en una prudente desesperación bibliográfica, por ejemplo, Palau (1948-1976, III: nº 51.977) menciona que «la primera parte suelta llegó a valer más de 10.000 pts. antes de 1920, bien que aumenta de precio cuando hace juego con la segunda de 1615» y cita un ejemplar vendido por el librero Gabriel Molina Navarro en por «40.000 pts.» de «1930»; y, en la misma entrada, que «en 1945 se anunciaron [se refiere a las dos partes] por 100.000 pesetas»; en ambos casos todavía no ha sido posible corroborar la cita y/o identificar los ejemplares. Más vaga e incomprobable es la referencia de Vindel (1934: 59) de que «Pedro Masaveu, de Oviedo» posee «a más de rarísimos Cancioneros del siglo XVI [...] primeras ediciones del *Quijote*», por lo que hemos logrado saber jamás poseyó un ejemplar de la *princeps*.

Antes de acabar este bibliófilo siglo XIX apareció la que podemos considerar primera bibliografía cervantina, crítica por demás, la de Leopoldo Rius. Reseña el benemérito cervantista bastantes ejemplares de la *princeps* (1895-1904: 4), pues rastreó a fondo referencias anteriores, catálogos y citas. Ofrece una cuidada descripción, que aunque no dice de qué ejemplar, está tomada del de la Biblioteca de Cataluña, según Serís (1918: 194), y luego menciona la localización de los de The British Library, Biblioteca Nacional de España, Real Academia Española y Library of Congress, se trata del LC1[19]; y reconoce que no encuentra el famoso de Vicente Salvá: «sé que existe un ej[emplar]. En la Bib.ca Salvá, hoy propiedad del Sr. Conde de Benahabis», que en aquellos momento andaba ilocalizable hasta que se asentó en The Hispanic Sciety of America, el «Serís 2», y cita los de John Dunn Gardner, a través de Brunet, y el que ya hemos desechado de Desbarreaux-Bernard, a través también de una cita secundaria. Suma dos más, sin comprobación, el de la Biblioteca del difunto Duque de Riansares, y pensamos que se ha de referir la Primer Duque, Agustín Fernando Muñoz, segundo esposo de la mujer de Fernando VII, del que no hay más noticia, y el de «general Sr. Fernández San Román», que es un error por la segunda edición. Se ofrece por primera vez una relación de 4 ejemplares seguros y otros cinco probables, pero, en cualquier caso, no parece haber visto in situ más que el de la Biblioteca de Cataluña.

Comenzado el nuevo siglo, el aniversario de la publicación del *Quijote* no parece que animara al mejor conocimiento de la *princeps*, pues Henrich (1900: nº 1) no da localización de ningún ejemplar y, aunque ofrece reproducción de la portada, según Serís

19. Usamos las siglas que tenemos asignadas a todos los ejemplares en nuestro «Censo», se trata de The Library of Congress y el dígito es para diferenciarle del que luego citaremos como LC2.

(1920: 27), es (otra vez) del ejemplar de la Biblioteca de Cataluña. Nada había añadido Pérez Pastor en su repertorio matritense (1891-1907, I, nº 903), que sólo menciona el de la Biblioteca Nacional de España y menos añadirá el *Catálogo del tercer centenario* (1905: nº 1) o Río y Rico (1930: 23), que vuelven a reseñar tan sólo el ya famoso ejemplar de la Biblioteca madrileña.

Muy cerca de la lista de Rius se encuentra la de Givanel i Mas, tanto en la primera edición (1916-1925, I. 6-8) como en la segunda de su repertorio (1941-1947: 9). En ambas relaciona los mismos ejemplares, los de la Biblioteca de Cataluña, motivo fundamental de su trabajo, Biblioteca Nacional de España, Real Academia Española, The British Museum, Biblioteca Nacional de Francia, The Hispanic Society, sin distinguir ejemplares, Biblioteca del Congreso, sin distinguir ejemplares, y el ejemplar de la subasta de los libros de Henry Huth. Cerramos este recorrido con dos nuevas decepciones, las de Suñé y Suñé (1917), que aunque vuelven a señalar que se trata de una «bibliografía crítica», no recogen ningún ejemplar, al igual que años después Dueñas Blanco (1933: 139-143), curiosamente en un articulo monográfico sobre nuestra *princeps*.

No tenía, desde luego, demasiada ventura el icono bibliográfico más relevante de nuestra literatura, pues aunque se multiplicaban los estudios sobre la obra, casi todos parecían olvidar el libro. E igual sucedía con los editores, pues salvo Shevill y Bonilla (1928-1941, I: 414), que citan al menos el The British Library –aunque no parecen manejarlo– y uno nunca mencionado con anterioridad en la Universitätsbibliotheck de Insbruck, a través de la noticia que había ofrecido tres años antes Winkler[20], todos seguían confiando en editar la obra sobre el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, o, más cómodamente, sobre su(s) facsímile(s).

Un año antes del trabajo de Knowles[21], que cierra hoy nuestro periplo, Aguilera (1945) dio noticia de un ejemplar singular, el conocido como «Kebler», LC2, que se sumaba así al «Serís 2» como representante de una «nueva variedad» de la edición príncipe, como la denominara en su día Serís (1918). La nómina de ejemplares localizados entonces se acercaba a la decena, a los que había que sumar media docena de referencias equivocadas, incomprobables o, simplemente, fantásticas; pero, en cualquier caso, su conocimiento real, y menos todavía su uso y manejo, estaba en el limbo bibliográfico; y, a pesar de la aportación de Knowles, en él siguió muchos (y muchos) años después, pero esa es otra (des)ventura a la que ya volveremos.

Bibliografía

Aguilera, Fco. (1945): «The Kebler Addition to the Don Quixote Collection». *Quarterly Journal of Current Acquisitions*, II, 2, pp. 11-22.

Bouza, F. (2008): «El primer lector del «Quijote». *ABC de las Artes y las Letras*, 846, pp. 4-7.

20. Ofrecen una cita equivocada, que nosotros hemos corregido, aunque se mantiene todavía en algunas referencias posteriores de quienes no se han molestado en comprobar esta (poco asequible) revista germana.
21. *Vid*. Knowles (1946), su importancia en esta historia de amnesias críticas merece que sea con quien empecemos la próxima (y tal vez última) entrega.

Catálogo tercer centenario (1905): *Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional en el tercer centenario de la publicación del Quijote*. Madrid: Imprenta Alemana.

Desbarreaux-Bernard (1879): *Catalogue des livres rares et précieux imprimés et manuscrits composant la bibliothèuqe de M. le Dr. Desbarreaux-Bernard de Toulouse*. Paris: A. Labitte, 2 ts.

Dueñas Blanco, S. (1933): «La edición príncipe del Quijote y la imprenta de Juan de la Cuesta». *Gutenberg Jahrbuch*, pp. 139-159.

Fernández, J. (2008): *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela (Segunda edición ampliada)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Givanel i Mas, J. (1916-1925): *Catàleg de la col•lecció cervántica formada por Isidro Bonsoms i Sicart i cedida per ell a la Biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 3 vols.

— y Plaza Escudero, L. M. (1941-1947): *Catálogo de la Colección Cervantina*. Barcelona: Casa Provincial de Caridad, 3 vols.

Hartzenbusch, J. E. (1865): *Memoria remitida al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, Instrucción y obras públicas por el Director de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

Henrich, M. (1905): *Iconografía de las ediciones del Quijote de Miguel de Cervantes Saavedra. Reproducción en facsímile de las portadas de 611 ediciones, con notas bibliográficas tomadas directamente de los respectivos ejemplares (del año 1605 al 1905). Reunido y ordenado cronológicamente*. Barcelona: Henrich y Cía. [= Madrid: Libris, 2005, sólo vol. 1 y Salamanca, Junta de Castilla y León, 2005], 3 vols.

Infantes, V. (1982): *Una colección de burlas bibliográficas: las Reproducciones fotolitográficas de Sancho Rayón*. Valencia: Albatros Ediciones.

— (1984): «Historia menuda del primer facsímile español: El bastardo Mudarra de Lope de Vega, editado por Salustiano de Olózaga». *Revista de Llibreria Antiquària*, 7, pp. 5-9.

— (2007): «Después de 1605. La ventura bibliográfica de una leyenda editorial: la primera salida de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1605)», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (París, 2007)*, en prensa.

— (2009): «La primera edición del *Quijote*. Avances críticos para la interpretación y análisis del silencio tipográfico. 1. Los ejemplares de un libro». *Edad de Oro,* XXVIII, pp. 289-302.

Infantes, V. y Rueda Ramírez, P. (2008): «Involuntario peregrino: la primera salida de *Don Quijote* hacia las Indias y de cómo arribó en ellas por la primavera de 1605», ed. Carmen Marín Pina, *Cervantes y su mundo*. Kassel: Reichenberger, en prensa.

Knowles, E. B. (1946a): «Notes on the Madrid, 1605, editions of Don Quijote», *Hispanic Review*, *XIV*, pp. 47-58.

Maggs (1927): *Books printed in Spain and Spanish Books printed in other countries* [*Catalogue* nº 495]. London: Maggs Bros.

Palau y Dulcet, A. (1948-1976): *Manual del librero hispano-americano. Bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta*

nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos. Barcelona: A. Palau/ The Dolphin Book, 28 ts.

Pérez Pastor, C. (1891-1907): *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*. Madrid: Tipografía de la «Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos» [= Pamplona, Analecta, 2000], 3 ts.

Philomneste, J. [= Pierre Gustave Brunet] (1881): *La Bibliomanie en 1880. Bibliographie retrospective des adjudications les plus remarquables faites cette année et de la valeur primitive de ces ouvrages*. Bruxelles: Gay et Doucé princeps 1605

— (2006): (Víctor Infantes, Ana Martínez Pereira, Fermín de los Reyes Gómez y Emilio Torné) «Donde habita el olvido. La primera salida de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: el libro, el texto, la edición», *Nueva Revista de Erudición y Crítica*, 2, pp. 88-103.

Rico, Fco. (1996): «"Por Hepila famosa", o cómo no editar el *Quijote*». *El País*, *Babelia*, nº 255, p. 16-17.

— (2008): «Primeros pasos del "Quijote"». *ABC de las Artes y las Letras*, 854, pp. 11-12.

Río y Rico, G.-M. (1930): *Catálogo bibliográfico de la Sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».

Rius, L. (1895-1904): *Bibliografía crítica de las obras de Miguel Cervantes Saavedra*. Madrid: Librería M. Murillo [= New York, Burt & Franklin, 1970], 3 vols.

Santo Domingo, M. (2005): «El primer facsímile del Quijote: la aventura editorial de Francisco López Fabra (1871-879)», en *El Quijote en las bibliotecas universitarias españolas,* Ciudad Real: Empresa Pública "Don Quijote de la Mancha 2005", pp. 73-96.

Schevill, R. y Bonilla, A. (1928-1941): ed., [*Obras completas* de] Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quixote de la Mancha*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1928-1941 [= http://www.cervantesvirtual.com], 4 vols.

Seillière (1887): *La Bibliothèque de Mello. Catalogue of an important portion of the very choice library of the late Baron Seillière*. London: Sotheby's, Wilkinson & Hodge.

Serís, H. (1918): «Una nueva variedad de la edición príncipe del Quijote», *The Romanic Review*, *IX*, pp. 194-205; luego, con pequeñas variantes, en *La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América. Ediciones de Don Quijote. Con introducción, descripción de nuevas ediciones, anotaciones y nuevos datos bibliográficos*. Urbana: University of Illinois, 1920, pp. 30-42.

Sevilla, F. (1996-1998): «Rico contra Cervantes: Francisco Rico ofrece "su" *Don Quijote de la Mancha* al común de los mortales», *Manuscrito. CAO*, VII, pp. 133-144.

Suñé Benages, J. y Suñé Fonbuena, J. (1917): *Bibliografía crítica de ediciones del Quijote impresas desde 1605 hasta 1917, recopiladas y descritas*. Barcelona: Perelló [= Valencia: Librerías París-Valencia, 1992].

Vindel, Fco. (1934): *Los bibliófilos y sus bibliotecas desde la introducción de la imprenta en España hasta nuestros días. Conferencia dada en la Unión Ibero-Americana el día 26 de octubre de 1934*. Madrid: Imprenta Góngora [= Madrid: Libris, s. a., pero 1992].

Watts, H. E. (1895): *Miguel de Cervantes, his life and works. A new edition*. London: A. & C. Black.

Winkler, E. (1925): «Die neuere Wege und Aufgaben der Stilistik», *Die Neuere Sprachen. Zeitschrift für den Unterricht im Englischen, Französischen, Italienischen und Spanischen*, XXIII, 6, pp. 407-422.

Arcadia pastoril y expulsión de los moriscos en *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (1620) de Jacinto Espinel Adorno[1]

Javier Irigoyen-García
University of Illinois at Urbana-Champaign

El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja es una novela pastoril publicada en Madrid en 1620, seis años después de completada la expulsión de los moriscos, realizada entre 1609 y 1614. Aunque no hay una referencia explícita a este acontecimiento, sugiero que la obra critica la instrumentalización etnicista del imaginario pastoril, que concibe la Arcadia como la constitución de una comunidad ficticia de pastores de la que están excluidos los descendientes de judíos y musulmanes.

Poco sabemos de su autor, Jacinto de Espinel Adorno, aparte de que era sobrino de Vicente Espinel, quien le introdujo en su círculo literario y social de la Corte. Arsindo, el protagonista de la novela y alter ego del autor, afirma de sí mismo que nació en Manilva y se crió en Ronda (Munda)[2]. Como descendiente de los primeros repobladores cristianos del reino de Granada, había habitado en una zona densamente poblada de moriscos, ya

1. Agradezco a Barbara Fuchs, Yolanda Martínez-San Miguel, Julio Baena y Michael Solomon por sus comentarios, y al Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Pennsylvania por concederme los fondos para asistir al VII Congreso de la AISO. El contenido de esta ponencia es parte de mi tesis de doctorado «La Arcadia Hispánica: Los libros de pastores españoles y la exclusión de lo morisco», defendida en mayo de 2008 en la Universidad de Pennsylvania.

2. Es evidente por las descripciones de la novela que cuando Arsindo dice venir «De la gentílica Munda, / origen noble y antiguo, / arruinados no del tiempo, / mas sublimados del mismo» (Espinel Adorno, 1894: 257), lo utiliza como heterotopónimo de Ronda. Esta es la identificación más habitual en el Siglo de Oro: «Ronda. Lugar de la Andaluzía […]; conserva casi el nombre antiguo, por averse llamado Arrunda, *alias* Munda» (Covarrubias, 2003: 914b).

que, a pesar de la dispersión forzosa de 1571, aún quedaban 214 familias moriscas en el partido de Ronda según un censo de 1609 (Lapeyre, 1986: 180)[3].

Las primeras páginas parecen corresponderse con una novela pastoril al uso. En una aldea de pastores de Sierra Bermeja llega Arsindo, forastero venido de Ronda. Todos se dedican a contar historias sentimentales mientras recitan composiciones pastoriles y llevan a pastar su ganado. La novela da un brusco giro argumental cuando los pastores piden a Arsindo que cuente su historia, que a partir de este momento acapara la obra casi por completo. Arsindo se remonta a su descenso a «La Mina» de Ronda, en la sima del cauce del río Guadalevín, donde se encuentra con el rey Celimo y con un «morabito» (un monje musulmán), moros encantados en aquella cueva. Cuando Arsindo logra liberarlos del hechizo, el morabito y el rey Celimo regresan a África, dejándole en recompensa una cámara llena de tesoros. Pero Arsindo enloquece repentinamente y cuando recupera la cordura el curso del río ha arrasado con la recompensa. El rey Celimo, que todavía se siente en deuda con él, envía una tormenta mágica que traslada a Arsindo hasta su reino africano, donde cumple por fin la prometida recompensa introduciéndole secretamente algunas joyas en su faltriquera. De vuelta en la aldea de Sierra Bermeja, se reencuentra con su enamorada Celia y termina la obra con la celebración de la boda de los pastores Felino y Grisalda.

Por lo que resulta evidente de este resumen apresurado, el relato de Arsindo es una amalgama de novela bizantina y leyendas populares en la que el mundo pastoril es poco más que el marco[4]. La crítica sobre *El premio de la constancia* suele interpretar la irrupción del elemento moro en el marco pastoril como el síntoma de una transición en el sistema de géneros literarios, durante la cual la decadencia de la novela pastoril daría paso al auge de la novela cortesana (Avalle-Arce, 1974: 194-195; Castillo Martínez, 2005: 283; Berrio, 1994: 322-324). Ahora bien, si el escenario pastoril no es más que un decorado en *El premio de la constancia*, hay que preguntarse entonces por qué Espinel Adorno elige precisamente ese decorado y no otro y cuál es su relevancia en un relato que habla más de moros que de pastores.

Uno de los motivos que más llama la atención es la insistencia del rey Celimo en recompensar a su liberador, que da pie a dos posibles lecturas: una cínica y otra nostálgica. La lectura cínica ilustraría la noción de que, como señala José María Perceval (1997: 268): «los moriscos pagan por existir o por dejar de existir [...]. Son una mina inagotable que reproduce la riqueza de su diferencia». Dejando aparte la desigualdad fiscal de los mudéjares en la Edad Media hasta la expulsión de los moriscos (Tapia, 1986), el rey Celimo debe pagar dos veces porque su historia es un reflejo deformado e idealizado de las condiciones económicas en que se produjo la expulsión. El primer pago, los tesoros arrollados por el río Guadalevín, recuerdan el beneficio meramente temporal que los

3. Para una historia de las guerras fronterizas y de la presencia morisca en la zona, ver Gil Sanjuan (1991).

4. Las leyendas de tesoros enterrados y moros encantados perviven en toda la península hasta la actualidad (Delpech, 2002). La «Mina» a la que se refiere Espinel Adorno efectivamente existía en Ronda y contaba con su propia leyenda local (Garrido Domínguez, 1991). El descenso a la cueva encantada constituye un motivo frecuente en las novelas pastoriles (Cull, 2003:168-172; Berrio, 1994 y De Armas, 1985). Castillo-Martínez (2001: 472-473) estudia las analogías entre este episodio de *El premio de la constancia* y el de la Cueva de Montesinos en el *Quijote*.

señores de moriscos y el propio monarca obtuvieron con la confiscación de los bienes de los moriscos expulsados, cuyo valor real residía en su fuerza de trabajo (Perceval, 1997: 266)[5]; el segundo pago, ya en África, recuerda que los moriscos, tras haber sido expropiados sus bienes inmuebles (Harvey, 2005: 402-405), son obligados a costearse el pasaje del destierro. En los edictos de expulsión, Felipe III «concede», a pesar de la prohibición de sacar moneda del país: «que puedan llevar el dinero que huvieren menester assí para el tránsito que han de hazer por tierra como para sus embarcaciones por mar» (Harvey, 2005: 404). No se trataba de una concesión gratuita, pues la corona se cuidó de no asumir los costes de la «transmigración» que ella misma había dictado, como explican más abiertamente las instrucciones del Marqués del Carpio para los embarques en Sevilla en 1610:

> los gastos de las embarcaciones y bastimentos an de ser a su costa [de los moriscos] […], y si uviere algunos moriscos tan pobres que no puedan salir del lugar, ni proveerse de los bastimentos y demás cosas necessarias para su embarcación y viaje, se les ha de cargar lo que fuere necessario para salir de aí a los más ricos (Harvey, 2005: 406)

Interpretar el gesto de agradecimiento del rey Celimo hacia Arsindo como una inversión galante de la explotación del morisco es sin duda una lectura «perversa», pero tal perversión ya estaba incluida en la propia retórica oficial de los edictos de expulsión, que planteaban como una concesión lo que no era sino una exigencia económica a una población previamente expoliada.

La invitación a encontrar una segunda lectura en esta novela se encuentra en el prólogo «Al lector»: «Aquí te presento, si acaso el leer desdichas gustas, unas que, si bien las consideras, podrá ser que te obliguen a leerlas más veces, sólo por tomar escarmiento en suerte de hombre tan infeliz» (Espinel Adorno, 1894: s.p.). Tras leer toda la novela, que concluye con la celebración de las bodas de Felino y Grisalda, la unión de Arsindo con su amada Celia y la alegría general, el lector no puede menos que preguntarse dónde están las prometidas «desdichas». A un lector de 1620 no se le escaparía que la única «desdicha» es la del rey Celimo, quien no se sabe muy bien si ha sido «liberado» o expulsado de la Arcadia.

Por el contrario, frente a esta lectura cínica, también podemos plantear una interpretación nostálgica del tesoro que el rey Celimo insiste en entregar a Arsindo. El tesoro duplicado no sería tanto un pago como el signo de un legado cultural que se resiste a desaparecer. Mientras la descripción de la vida pastoril de la aldea es sumamente esquemática, la de la corte del rey Celimo resulta por el contrario de una minuciosa suntuosidad. Desde su primera visita a la Mina, «obra morisca que para ser tan curiosa no pudo

5. En el caso de los moriscos de Castilla, a los que se les otorgó un «permiso de emigración», la corona se embolsó más de 100.000 ducados (Lapeyre, 1986: 195). Lea (1990: 272-273) estima que la corona recibió mediante las confiscaciones un importante balón de oxígeno económico, meramente momentáneo eso sí y rápidamente distribuido como recompensa al principal responsable de la expulsión, el duque de Lerma, y a sus allegados. Pedro de Valencia (1997: 111), conocedor de los argumentos e intereses ocultos que se barajaban para justificar la expulsión, ya advertía que: «Si se les quitan las haciendas, infamase todo el hecho, como procedido de aquesta codicia, aunque se le de otro color».

ser que otros la hiciesen» (Espinel Adorno, 1894: 105), Arsindo se deja impresionar por la recámara del rey encantado:

> entramos por otra sala muy bella, adornadas las paredes de unas colgaduras de seda y brocado muy finas, cuyos suelos estaban llenos de unas alfombras más ricas que damasquinas, tan grandes y de tanta labor que cogían de una parte a la otra. Entramos en una recámara, donde estaban en un estrado muchas almohadas de terciopelo azul, sobre alcatifas del mismo color (Espinel Adorno, 1894: 110-111)

Arsindo no es un espectador pasivo en el reino del rey Celimo, pues pronto comparte «sus» costumbres: «le trajeron de comer a su usanza. Puestas las mesas en vez de bufetes sobre las propias alcatifas que en el suelo estaban» (Espinel Adorno 1894: 119)[6]. La misma descripción detallada ocurre cuando se trata de la indumentaria de los moros. De uno de los caballeros del séquito de Celimo se nos dice que llevaba: «un paño o tohalla atado en la cabeza, que le caía atrás gran parte de él; un almayzal blanco, puesto encima de un medio baquero de lo mismo que traía sobre unos calzones blancos, y unos pantuflos en los pies» (Espinel Adorno, 1894: 121). A su llegada a África los moros hicieron «muchas fiestas y regocijos con su venida, formando al son de algazaras, a su usanza, varias danzas y saraos» (Espinel Adorno, 1894: 318-319). Bien es cierto que el narrador trata de distanciarse de todo momento con la repetida expresión de que todo esto se hacía «a su usanza», exotizando las costumbres del rey Celimo como ajenas a las de Arsindo. Sin embargo, y en contraste con la parquedad con que se refiere la vida pastoril de la superficie, estos pasajes maurófilos revelan no sólo fascinación, sino ante todo una gran familiaridad con las prácticas culturales moriscas que pone en entredicho la supuesta impermeabilidad cultural entre moros y cristianos en España (Fuchs, 2008)[7].

Como sugiere Delpech (2002: 568), el mito del tesoro oculto de los moros no es tanto una leyenda sobre la riqueza como una suerte de exorcismo colectivo de la violencia con que se trató de concluir ocho siglos de convivencia religiosa y cultural:

> Al mantener el fantasma [...] de los vencidos un grado de «presencia» en la memoria colectiva tan entrañable y esencial como para que no se borre el trauma de su física eliminación, sigue siendo perceptible una compenetración anímica de vivos y muertos, de propios y extraños, como si siempre estuviera para volver a la superficie el moro escondido en las honduras[8].

6. Arsindo participa activamente en una comensalidad sospechosa en la época, volviendo a comer «a su usanza» en el reino africano de Celimo (Espinel Adorno, 1894: 367). Aznar Cardona (1612: II, 33r) describe esta costumbre desde su propia perspectiva: «Eran brutos en sus comidas, comiendo siempre en tierra (como quienes eran) sin mesa, ni otro aparejo que oliesse a personas». Hernando de Talavera, a pesar de su más benévola actitud evangelizadora en Granada, también procuraba erradicar entre los moriscos esta costumbre: «Luego que se convirtieron, convidava a los prinçipales para que aprendiesen las maneras de los xriptianos en el comer, i en las viandas, en todo lo al [...]; dioles mesas e manteles para en que comiesen porque no comiesen en el suelo, ni en atayfores como comían» (*apud* Márquez Villanueva, 1960: 118, n. 45).

7. Arsindo se comporta en todo momento como si lo que le uniera al el rey Celimo fuera una relación vasallática (Espinel Adorno, 1894: 319-320), calificándolo de «gran príncipe» entre los pastores (Espinel Adorno, 1894: 385). Es por esta incertidumbre sobre el espacio al que realmente corresponde que Castillo Martínez (2005: 279) lo describe acertadamente como «personaje no adscrito a ningún mundo literario, constituye el puente de unión entre lo pastoril y este mundo mágico-morisco».

8. Ver también Castillo-Martínez (2005: 280-282) para una lectura similar de Delpech aplicada al rey Celimo.

Se trata de un legado que regresa una y otra vez, tanto en el fantasmático mito del tesoro de los moros como en la perpetua instrumentalización del legado andalusí. La patológica representación de la expulsión no es sólo el síntoma de un sentimiento de culpa colectivo, sino producto de la percepción de que el borrado de lo moro de la cultura y la historia española es una empresa difícilmente realizable[9]. Como le dice proféticamente el rey Celimo abrazándolo en su último encuentro: «tú te acordarás de mí, y de todos, según imagino, muchas veces» (Espinel Adorno, 1894: 374-375).

Para comprender cabalmente el carácter polémico de *El premio de la constancia*, es necesario tener en cuenta que la literatura pastoril es uno de los géneros que más activamente participa en la construcción de una imagen desemitizada de España.[10] Todos sus elementos parecen conducentes al borrado de la España mora: la toponimia, las ruinas, los nombres de sus personajes, la ambientación clasicista tomada de la pastoril grecolatina y renacentista configuran una España que siempre ha permanecido «clásica», un espacio en el que los ocho siglos de presencia musulmana simplemente no han ocurrido jamás, y cuyos pastores son los descendientes de los antiguos iberos, paganos y gentiles, no contaminados por la llamada «raça de moros y judíos».

Los tratados apologéticos que defienden la expulsión utilizan a menudo el advenimiento de la Arcadia pastoril como imagen profética que justifica la política etnicista de Felipe III. El final del poema épico *Expulsión de los moros de España* (1610), de Gaspar de Aguilar, anuncia la materialización de la Arcadia pastoril en el preciso instante en que los últimos «moros» abandonan las costas de España rumbo a su último destierro:

> fue por el río Betis conocida
> la expulsión de los Moros deseada,
> con tantos vaticinios prometida. [...]
> El coro de Diana consagrado
> vino a ver esta fiesta y juntamente
> vinieron las hermosas Semideas,
> las Dríadas, las Ninfas, las Napeas [...]
> Al son de varios dulces instrumentos
> los ríos comen y las Ninfas cantan
> (Aguilar, 1999: 334-337)

Frente al triunfalismo pastoril de la *Expulsión de los moros de España*, para la cual «Ya vuelve el tiempo en cuyos Siglos de Oro / hubo una gente digna de alabanza, / que toda su riqueza y su tesoro / fundaba en el ganado y la labranza» (Aguilar, 1999: 358), *El premio de la constancia*, publicado diez años más tarde, sublima igualmente la expulsión a través del imaginario pastoril, pero para celebrar una consumación arcádica opuesta.

9. La resolución del Consejo de Estado de 20 de febrero de 1614, que recomienda al monarca dar por concluida la expulsión, lejos de reproducir el triunfalismo oficial, sugiere el cese inmediato de toda diligencia para averiguar la permanencia de moriscos «porque si esto no se ataja, es cosa que nunca tendrá fin» (Lapeyre, 1986: 329). Aunque la sentencia se refiera al morisco físico, resulta igualmente aplicable al legado cultural, en el que la difusa frontera entre «lo morisco» y «lo cristiano» no está nunca claramente establecida.
10. Para el concepto de desemitización, ver especialmente Milhou (1993) y Stallaert (2006: 65-69).

El premio de la constancia desmantela la maniquea concepción genealógico-religiosa de los tratados antimoriscos. Por un lado resulta obvio que el rey Celimo es un musulmán que no ha nacido en España pero que ha vivido «encantado» en su subsuelo durante ocho siglos, desde «la perdición de España» (Espinel Adorno, 1894: 112). El largo encantamiento de Celimo bajo tierra refuerza en un plano fantástico la sensación de que efectivamente existió una separación absoluta, casi sobrenatural, entre árabes e hispanos, y que por lo tanto los moriscos son los descendientes directos de aquellos árabes que vinieron en 711. Una vez «liberado», deberá cruzar el estrecho de vuelta a su patria africana, donde a pesar de los siglos transcurridos se reencontrará con sus descendientes: «y todos, pues ya gozáis de la libertad deseada, la cual gozaréis de aquí adelante en quietud y paz […], descansad por hoy en este apacible sitio, hasta que rompiendo el albor […], paséis al mar y vais a gozar de vuestros sucesores, que hasta hoy os esperan» (Espinel Adorno, 1894: 249).

Ahora bien, mientras que la historia del rey Celimo parece encarnar la visión genealógica del musulmán propuesta por los apologistas de la expulsión, que suponen en los moriscos un inequívoco deseo de regresar a África para reintegrarse a una mítica genealogía ininterrumpida por el correr de los siglos, la figura del morabito problematiza la equivalencia entre linaje y confesión religiosa. Lo poco que sabemos del morabito es que fue encantado en la Mina antes que el rey Celimo: «muchos años antes que sucediese aquella ruina de los godos y perdición de sus reinos» (Espinel Adorno, 1894: 117), es decir, antes del 711 y por lo tanto antes de la llegada de los árabes a la península. Por lo que se deduce de esta cronología, el morabito se trataba de un sabio godo o hispanorromano. Y no obstante deberá partir finalmente hacia África junto con Celimo, tal vez porque, por el continuado contacto con ellos se ha islamizado y ha cambiado por tanto de «linaje» y hasta de «patria». Este personaje de incierta procedencia representa la piedra de escándalo en el argumento de los apologistas de la expulsión, que ignoran la existencia de los muladíes, los hispanos convertidos al islam, y niegan el vínculo genealógico de los moriscos con los cristianos viejos[11].

El premio de la constancia pone en entredicho que la eliminación física del morisco signifique la «restauración» de la Arcadia hispánica. La inversión genérica entre lo pastoril y lo morisco alcanza su momento culminante cuando los caballeros moros acuden a darle las gracias al río Guadalevín antes de su partida y este los despide ceremoniosamente junto con sus ninfas (Espinel Adorno, 1894: 239-248). La lógica del género habría exigido que el destierro de los moros fuera celebrado en armonía por ninfas, ríos y pastores, como ocurre en el poema *Expulsión de los moros de España*, y no que, como ocurre en *El premio de la constancia*, las ninfas y el dios fluvial del Guadalevín celebren con

11. Para la mayoría de los apologistas de la expulsión los moriscos pertenecen a un linaje distinto al del resto de los españoles: «de los dichos Moros, por naturaleza Africanos, que en España entraron entonces, decienden estos que nosotros deziamos aora Moriscos, y han durado hasta oy por sucession en esta forma» (Aznar Cardona, 1612: II, 17r). Pero el otro punto de vista también existía. El obispo de Calahorra sostiene en 1543 que la evangelización de los moriscos debe proceder con medios suaves: «por ser nuestros próximos y ser tan antiguos españoles y muchos dellos descendientes de christianos» (Janer, 1857: 233).

los moros su «liberación»[12]. Espinel Adorno parece plantear así, en oposición a Gaspar Aguilar, que la expulsión de los moriscos no condiciona el advenimiento de la Arcadia. Bien al contrario, su ausencia empobrece la comunidad de pastores, siendo los moros encantados los que instauren su propia Arcadia en África tras su «liberación»[13].

El premio de la constancia constituye por lo tanto el canto de cisne de la novela pastoril española, un género literario que entra en decadencia en el preciso instante en que se materializa la depurada Arcadia étnica que había promovido en su representación, tal vez porque, tras la expulsión de los moriscos, los españoles tienen que enfrentarse a la frustrante evidencia de que ni la desemitización total es realizable, ni la limpieza étnica implica el advenimiento de la Arcadia Hispánica.

Bibliografía

Aguilar, G. (1999): *Expulsión de los moros de España*. Ed. Manuel Ruiz Lagos. Alcalá de Guadaira: Guadalmena.

Avalle-Arce, J. B. (1974): *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.

Aznar Cardona, P. (1612): *Expulsión justificada de los Moriscos Españoles*. Huesca: Pedro Cabarte.

Berrio, P. (1994): «El viaje imaginario en la novela pastoril española», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. Túa Blesa. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, vol. 1, pp. 315-325.

Castillo Martínez, C. (2001): «"Cuevas subterráneas", "maletas abandonadas" y otros paralelismos entre el Quijote y algunas novelas pastoriles del siglo XVII», en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 471-478.

Castillo Martínez, C. (2005): «*El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (Madrid, 1620), de Jacinto de Espinel Adorno; la experiencia del más allá», en *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*. coord. Juan Matas Caballero y José Manuel Trabado Cabado. León: Universidad de León, pp. 273-286.

Covarrubias y Horozco, S. de (2003): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla.

12. Semejante yuxtaposición había sido convenientemente evitada por toda la novela pastoril, incluso por aquellas que contienen relatos moriscos en su interior, como sucede con la historia del *Abencerraje* inserta en *La Diana* de Jorge de Montemayor, donde los moros galantes están claramente aislados en su mundo fronterizo.

13. Se trata de un planteamiento similar al del poema épico *Expulsión de los moriscos rebeldes de la Sierra y Muela de Cortes* (1635). Aunque en principio el texto de Pérez de Culla parece sumarse tardíamente a la expulsión, lo cierto es que tras las críticas convencionales contra los moriscos, comienza a bucolizarlos igual que hace Espinel Adorno, llegando a plantear la expulsión como un beneficio para ellos. Así se dirige Simeón Zapata a los moriscos que se resisten a emprender el destierro: «Si pensays que he venido a perseguiros, / Venid aqui, y podreys desengañaros, / Que he venido tan solo a redemiros / De la opression que estays, y a libertaros» (Pérez de Culla, 1979: 58r), interpretación que el propio alfaquí ratifica ante sus correligionarios instándoles a seguir su consejo: «Porque se por mi ciencia, que vn Christiano / Tiene de libertarnos por su mano» (Pérez de Culla, 1979: 59v).

Cull, J. T (2003): «Los espacios de la maravilla en los libros de pastores españoles», en *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Iberoamericana, pp. 165-188.

De Armas, F. A. (1985): «Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel», *Studies in Philology*, 82, pp. 332-358.

Delpech, F. (2002): «Un mito andaluz: El reino oculto de Boabdil y los moros encantados», en *Las tomas: antropología de la ocupación territorial del reino de Granada*. Ed. José Antonio González Alcantud y Manuel Barrios Aguilera. Granada: Diputación de Granada, pp. 565-616.

Espinel Adorno, J. de (1894): *El premio de la constancia, y pastores de Sierra Bermeja*. Ed. Manuel Pérez de Guzmán. Sevilla: El Universal.

Fuchs, B. (2008): *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Garrido Domínguez, Fco. (1991): *La mina secreta del palacio del rey moro de Ronda. El esplendor de la Izna-Rand Onda musulmana*. Madrid: Albia.

Gil Sanjuan, J. (1991): «Disidentes y marginados de la Serranía de Ronda en el tránsito a los tiempos modernos», *Baetica*, 13, pp. 227-239.

Harvey, L. P. (2005): *Muslims in Spain 1500 to 1614*. Chicago: University of Chicago Press.

Janer, F. (1857): *Condición social de los moriscos de España*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Lapeyre, H. (1986): *Geografía de la España morisca*. Trad. Luis C. Rodríguez García. Valencia: Diputación Provincial de Valencia.

Lea, H. C. (1990): *Los moriscos españoles*, Trad. Jaime Lorenzo Miralles, ed. Rafael Benítez Sánchez-Blanco. Alicante: Diputación de Alicante.

Márquez Villanueva, Fco. (1960): *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato*. Madrid: Real Academia Española.

Milhou, A. (1993): «Desemitización y europeización en la cultura española desde la época de los Reyes Católicos», en *Cultura del Renaixement: Homenatge al pare Miquel Batllori*. Bellaterra: Universitat Autónoma de Barcelona, pp. 35-60.

Perceval, J. M. (1997): *Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen del morisco en la Monarquía Española durante los siglos XVI y XVII*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

Pérez de Culla, V. (1979): *Expulsión de los moriscos rebeldes de la Sierra y Muela de Cortes*. Valencia: Librería París-Valencia.

Stallaert, C. (2006): *Ni una gota de sangre impura: La España inquisitorial y la Alemania nazi cara a cara*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Tapia, S. de (1986): «La opresión fiscal de la minoría morisca en las ciudades castellanas», *Studia Historica: Historia Moderna 4.3*, pp. 17-49.

Valencia, P. de (1997): *Tratado acerca de los moriscos de España*. Ed. Joaquín Gil Sanjuán. Málaga: Algazara.

Popularidad literaria en la sociedad del Siglo de Oro: Hacia una lectura en voz alta del Quijote

Jesús David Jerez-Gómez
California State University. San Bernardino

Apreciar el papel oralizador de la literatura de los Siglos de Oro nos sitúa en el contexto popular de una sociedad básicamente oral y oralizante en el que la difusión del texto involucra su lectura en voz alta. Margit Frenk, en su fundamental estudio *Entre la voz y la palabra* (1997), proporciona una acertada visión de dicho contexto social donde la oralidad textual, su representación oral, constituye un factor integrante de todo tipo de documento y manifestación literaria. La literatura, que a modo de ejemplo comentamos aquí, se enmarca en una sociedad de los siglos XVI y XVII condicionada por la importancia de la palabra escrita unida a su repercusión social a través de la oralidad. Esta faceta de la literatura del Siglo de Oro, si bien algo estudiada, promete jugosos y mayores frutos si el investigador se decide a considerar el alcance que las obras popularizadas del momento lograban en su sociedad a través de la voz. Basta con asomarse a la literatura áurea que refleja dicha realidad, para asumir que la oralización de la palabra hacía partícipe de la difusión de cualquier texto y su disfrute a aquellos grupos sociales de la población que no sabían leer. El alcance de la difusión oral y sus implicaciones en la recepción y diversidad significativa de la obra literaria, proponen la necesidad de redefinir conceptos como «popular» y «alfabetización» dentro de la realidad social del Siglo de Oro. De este modo, atendiendo a obras cuya popularidad social señala una lectura pública oralizada, se corrobora el hecho de que bastaba que un solo miembro del núcleo familiar supiera leer para que el libro o texto fuera difundido al resto de los miembros de la familia y todos pudieran así beneficiarse de su lectura. Esta oralización de la literatura, documentada en el mismo *Quijote* y otras obras canónicas de gran popularidad social durante el Siglo de Oro, confirma que gran parte de ella era concebida

con este propósito oralizador, encontrando en la voz el mejor aliado para su divulgación. Podemos decir así que si obras como la *Celestina* y el *Quijote* alcanzan un singular beneplácito popular se debe en gran parte a que se confeccionan con el fin de difundirse mediante la lectura en voz alta.

Según Maurice Molho (1976: 18), debemos distinguir entre una literatura popular de una «populista»; en otras palabras, aceptar la existencia de una literatura que nace del pueblo –la popular– que sirve de fuente al escritor culto, y que a su vez se nutre de elementos de la tradición literaria intelectual, frente a una literatura nacida del escritor culto que llega a un público de condición social diversa y que es susceptible de popularizarse al ser «escuchada» y compartida por diferentes categorías sociales[1].

Asimismo Rodríguez Moñino (1965: 55), atendiendo especialmente a la poesía, sugería la necesidad de replantear un acercamiento al Siglo de Oro desde un punto de vista más acorde con su transmisión mediante manuscritos hoy no conservados, indicando que no hacerlo de este modo supondría la fabricación de una realidad social y literaria de poco rigor histórico[2]. Respecto a esta difusión oral literaria, señala Paul Zumthor (1989: 135) que el manuscrito constituye uno de los elementos característicos de la oralización de la literatura, ya que funciona como soporte de la memoria para la lectura representada del texto[3].

La lectura, oral y pública, tiene sobre todo la función social de proporcionar entretenimiento al público en general, el llamado vulgo, del Siglo de Oro. Es precisamente mediante la actividad de leer, pues recordemos que la aventura caballeresca de Alonso Quijano comienza en su vasta biblioteca, cómo la poética cervantina es engendrada y vocalizada en el personaje de don Quijote con el fin de transmitirse a través del entretenimiento de su lectura, educando al vulgo y discreto público a un mismo tiempo. La literatura, concebida así desde el renacentista *prodesse et delectare*, se vincula a la idea de la lectura medieval como terapia para el alma humana extendiéndose hasta el Siglo de Oro[4].

Así entendida en la época de Cervantes por sus efectos casi medicinales para la psique de sus oyentes, esta modalidad y finalidad de la lectura que busca sosegar el espíritu, y que es llevada a cabo mediante la oralización, la encontramos en los comentarios del ventero Juan Palomeque o de Maritornes sobre el placer de oír leer libros de caballerías. Por otro lado, la alusión cervantina al desarrollo parejo de la lectura silenciosa y de la novela en el espacio privado tiene cabida, entre otros, en la referencia a las lecturas del Caballero del Verde Gabán; y por supuesto en el desarrollo de la locura de Alonso Quijano, quien absorto en una lectura individual obsesiva de libros de caballería simboliza el paso

1. Claramente lo sugiere Molho (1976: 18) al decir que: «Una literatura frente a la cual el pueblo se encontraría en posición de receptor y no de emisor, no sería –y de hecho no es– literatura popular: es más bien, pues existe, literatura popularizada e incluso populista».
2. El interés de la ponencia de Rodríguez Moñino (1965: 55) de 1963 radica no sólo en que llama la atención hacia la poesía conservada en manuscritos, sino a su vez en que plantea la necesidad de reorientar la crítica literaria del Siglo de Oro hacia este campo poético olvidado y su contexto social: «Dudo que la crítica haya hecho hasta ahora labor constructiva al historiar la poesía española de los siglos de oro y deducir consecuencias de tipo general, por haberse basado en un panorama documental que no refleja lo que conocieron los contemporáneos».
3. De este modo afirma Zumthor (1989: 135) que: «El factor inmediato decisivo de la puesta por escrito fue la intención, ya de registrar un discurso previamente pronunciado, ya de preparar un texto destinado a la lectura pública o al canto. En tal o cual circunstancia, la escritura no era sino un relevo provisional de la voz».
4. Laurel Amtower (2000) comenta este uso y concepción de la literatura durante la Edad Media en su obra *Engaging Words. The Culture of Reading in the Later Middle Ages.*

de la realizada en voz alta a aquella silenciosa, mucho más intimista y alejada de la realidad, que lo lleva a sumirse plenamente en un mundo de ficción literaria caballeresca[5].

Indagar más sobre el aspecto intrínseco oral de la literatura, tanto en prosa como en poesía, persigue profundizar en su difusión social en el contexto de lo que puede entenderse como un rasgo de modernidad contemporáneo al *Quijote*. El texto literario, manuscrito o impreso, es ya desde la Edad Media primero un objeto de consumo popular, y un artículo de lujo más tarde, como se comprueba con su difusión oral a través de los juglares y las lujosas copias encargadas por la nobleza, para la que la posesión de este tipo de ediciones suponía un signo de ostentación social. Lo que nos interesa para recrear con veracidad la realidad social del texto literario en el Renacimiento y Siglo de Oro español es atender a sus diferentes modos y vehículos materiales de difusión en estas dos condiciones de su existencia oralizada, la pública y la privada. Ya sea difundido a través de la voz, oralizado, en una calle o plaza ante un público ecléctico que reúne a todos los estamentos de la masa social, o en la privacidad del hogar leído en voz alta para un selecto grupo de oyentes.

La cultura pública es en general, de este modo, compartida por todos los grupos sociales sin demasiada atención a su posición jerárquica en la sociedad. Son, en cambio, el contexto urbano y el género del texto oralizado los elementos que lo hacen accesible a un determinado público en concreto. Recordemos que en Cervantes, excelente pintor de la realidad y tipos sociales de su época, incluso los perros Berganza y Cipión del *Coloquio* «leen» y «oyen» todo tipo de géneros literarios a lo largo de su picaresco devenir por los distintos contextos humanos del Siglo de Oro, en el que todavía «leer» y «oír» eran sinónimos para referirse al proceso de escuchar la lectura de un texto, o lo que es lo mismo, disfrutar de su oralización[6].

Frenk (1997: 54-55) apunta numerosos ejemplos que documentan esta sinonimia, y afirma que muchos continuaban empleando ambos términos como sinónimos durante los siglos XVI y XVII, aunque con el tiempo el proceso de desgaste conllevara la neutralización semántica de las palabras. Lo que nos interesa de esta equivalencia de «leer» y «oír» es que ambos términos se usaban como pareja verbal para indicar que se toma conocimiento de un texto, y que éste llega a su público ya sea a través de la vista o del oído[7]. Escapa de toda duda que la pareja *leer-oír*, ya fuera mediante la percepción visual

5. Aunque Cervantes (*Don Quijote* I: 39) no aludiera explícitamente a qué tipo de lectura empleaba el hidalgo manchego, el hecho de que se volviera loco de mucho leer nos hace pensar en una entregada práctica de lectura silenciosa como causa de su locura: «En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y el mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio». Respecto al Caballero de la Triste Figura, comenta James Iffland (1989: 39) que «representa al «nuevo» lector, característico de la «galaxia Gutenberg» [...], el que lee a solas y en silencio».

6. La lectura en voz alta como costumbre social que procura el entretenimiento de las masas hace de Cipión y Berganza perfectos símbolos de la vasta difusión que la literatura encuentra a través de la oralización. Las palabras de Márquez Villanueva (1991: 161) refiriéndose a dichos canes cervantinos «atiborrado(s) de literatura», aluden así al público oyente del Siglo de Oro.

7. Recordemos que en Inglaterra se emplea el término de *reader* para referirse al título del profesorado mientras que suele usarse *to read* para implicar que la persona aludida estudia una determinada materia. De manera muy similar en España todavía nos servimos de conceptos equivalentes, como *lector* para quien desempeña ciertas labores docentes, que nos recuerdan los precedentes oralizadores de un sistema de enseñanza que dependía de la lectura en voz alta.

de la lectura silenciosa o a través de la lectura oralizada, se usaba para hacer referencia a dos posibles medios de recibir la información de un texto. El que fuera habitual que se mencionaran ambos para indicar esta acción nos obliga a no desestimar la lectura oralizada, la que se hace escuchando, frente a aquella que se realiza mediante la vista, sea en voz alta o en silencio[8]. Lo visual y auditivo pertenecen en el contexto cultural del Siglo de Oro, igual que lo fueran en la Edad Media y Renacimiento, a un mismo orden en el plano de la comunicación. Resulta lo mismo leer de oídas, escuchando a otro que lee, que hacerlo en solitario en silencio o en voz alta. Un aspecto que no se ha apuntado hasta ahora, y que nos parece clave como piedra de toque para este estudio, es que el mencionar si un texto era «visto» u «oído» sugiere indicar un interés por el receptor de su lectura, entendiéndose que el que lo oye es tan lector de dicho texto como el que lo contempla o lee con la vista.

No podemos dejar de afirmar que *leer*, que en la actualidad concebimos mayormente como una actividad silenciosa, tenía en el Siglo de Oro la función de designar la transmisión de un texto sujeto de ser oralizado, siendo necesario especificar si lo era o bien mediante la vista en silencio, o por el oído frente a un público. Digamos en pocas palabras que lo mismo *lee* quien lo ve que quien lo oye. Del *Quijote* podemos dar como botón de muestra para esta analogía semántica un ejemplo tomado de la primera parte en el escrutinio de los libros de Alonso Quijano, de entre los cuales: «... así se cree que fueron al fuego, sin ser *vistos ni oídos*,...» (I: 7; 88). Sin lugar a dudas, la equivalencia refleja que no importa tanto el medio de difusión como el hecho de que el texto fuera transmitido y llegara a un número indefinido de receptores. La gradación establecida de vista y oído, en este orden, implica tal vez que la segunda es más común y habitual ya que sería menor el número de lectores que pudieran leer en silencio, frente a aquellos que podrían hacerlo de oídas, y que sería cualquiera que pudiera prestar su tiempo y gusto para ello. A su vez, este orden reside en la lógica del mismo proceso de la lectura, en el que primero se ve el texto que a continuación se habrá de leer en voz alta y escuchar simultáneamente.

Por otro lado, la referencia a los modos de difusión de un texto resulta, a su vez, una técnica metaliteraria por parte del autor sobre cómo ha de transmitirse su obra. En el *Quijote* los numerosos casos en los que esta equivalencia semántica apunta que el «lector» de la época es también un oyente, constituyen una guía sucinta sobre cómo había de leer el oralizador para mantener la atención de su público. Recordemos los comentarios de Proaza al final de *La Celestina* donde dice cómo ha de leerse la obra: en voz alta y acompañado de gestos. En el *Quijote* epígrafes como el del capítulo XX de la primera parte «De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha» (I: 20; 207) o del capítulo LXVI de la segunda parte «Que trata de lo que verá el que lo

8. En su estudio, Frenk (1997: 55) sugiere que «ver e oír» y «ver e leer,» fórmulas además fijas en el lenguaje notarial, se referían a la transmisión y lectura de un texto. Sin embargo, se pregunta si dichas fórmulas tendrían carácter excluyente, dándose respectivamente la distinción entre la lectura con los ojos que es escuchada, es decir, la oralización de la lectura pública que tratamos en este estudio, y la que de los ojos es pronunciada en silencio.

leyere o lo oirá el que lo escuchare leer» (II: 66; 1167) reflejan, por un lado, una técnica habitual propia de textos destinados a ser oralizados con la que se busca cautivar al público oyente para que preste sus oídos a la lectura de la historia. Asimismo, el epígrafe funciona a modo de publicidad, como anuncio que leído en voz alta, capta la atención de sus «lectores,» sean éstos en silencio o, más posiblemente, oyentes de una lectura pública. De este modo, estas indicaciones que abren el capítulo para el lector, no deben ser interpretadas únicamente como una guía para el lector silencioso, sino como una técnica del oralizador con la que comenzar la lectura pública del texto.

A su vez, como se ha apuntado ya, el hecho de que dichos epígrafes distingan entre «el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer», sugiere que se empieza a distinguir entre ambos verbos para referirse a actividades distintas, contraponiendo *ver-leer* a *oír-escuchar leer*. De este modo puede hablarse de una gradación semántica para aludir a distintos tipos de lectura a principios del siglo XVII según la cual *ver* alude a la lectura con los ojos (o silenciosa), *leer* a la que se hace con la boca (siendo ésta aplicable tanto a la lectura silenciosa como a la que el lector público realiza en contextos de oralización) y *oír leer* (para aquella que implica que el oyente «lee» al escuchar la lectura oralizada de un texto).

Asimismo, debemos indicar que la oralización no era exclusiva de un solo texto ni estaba limitada a la posesión de un cierto número de libros. La variedad de lecturas susceptibles de ser oralizadas residía no en la propiedad de ejemplares sino en actividades como el préstamo y la almoneda de libros. Dichas prácticas, ampliamente documentadas, han sido desenterradas de gran número de testamentos de la época. El que los libros formaran parte de los bienes de un testamento, y el hecho de que el testamentario insistiera en la necesidad de que éstos fueran devueltos a sus dueños originales, nos indica el considerable valor que ostentaban entre la población y, a su vez, la frecuencia con que se prestaban[9].

Más allá del interés de la crítica literaria, historiadores como Natalie Zemon Davis (1975) y Trevor Dadson (1998) han anotado que los libros que se guardaban en casa eran aquellos que constituían un objeto preciado de valor y funcionalidad, que se conservaban únicamente si podía permitírselo la familia. Dadson (1998: 40) afirma que incluso: «gente más abajo en la escala social también se prestaba y pedía prestados libros con una frecuencia que podemos encontrar desconcertante,» lo que refleja el hecho de que los libros que por su valor de uso eran apreciados se conservaran en lo posible y de acuerdo a las necesidades económicas de su poseedor[10].

Tales afirmaciones sobre el valor del libro entre la población de dicho periodo histórico bien pueden presumirse en el contexto social del Siglo de Oro donde, en relación con la literatura de entretenimiento, es posible reconsiderar bajo una nueva luz el in-

9. Como muestra de estas alusiones testamentarias al préstamo de libros tomemos una que recoge Juan Eloy Gelabert González (1982: 273) de estudiantes de Santiago en el siglo XVI: «Yten digo, que se dé a Sebastián García, estudiante, un Real y un Salustio que tengo con mis libros, que me prestó».
10. Como atestigua Davis (1975: 212) en relación a la sociedad francesa de la Edad Moderna: «Books were relatively liquid assets and were less subject to depreciation than many other items. One kept to the end, if one could afford it, only those editions that were needed for constant reference or were wanted as permanent family property».

ventario de los libros que Juan Palomeque guarda en la venta a la espera de quien pueda leerlos tanto para su entretenimiento personal como para el de aquellos que se hallen presentes[11]. Si bien nos dice que los dejó olvidados un huésped, y que a pesar del placer que recibe de su lectura «aunque sé que me han de hacer falta los libros, a fe que se los he de devolver» (I: 32; 375), tales libros nos proporcionan una muestra de aquellos géneros valorados por el público del Siglo de Oro.

Por otro lado, y en atención al tema de la oralización que nos ocupa, esta alusión a libros a la espera de ser vocalizados para un público puede ser un indicio fehaciente de que fuese habitual que algún libro se poseyera con esta finalidad, incluso en estamentos sociales bajos que no dominasen con soltura la lectura. Los libros dedicados al entretenimiento viajaban con sus dueños y estaban lejos de ser artículos pasivos de restringido uso social destinados únicamente a la solitaria lectura silenciosa; debemos considerar que los libros de entretenimiento, por su funcionalidad para proporcionarlo en momentos de ocio, serían tenidos por objetos de valor sujetos al préstamo y a su oralización. Es de recalcar que la costumbre del préstamo puede ir ligada, sin duda, a la lectura pública, ya que si se prestaba con frecuencia debido al alto coste del libro, por qué no iba a difundirse éste asiduamente de la forma más sencilla y natural posible que es la de su oralización: es decir, la lectura pública en círculos determinados según el interés de los temas y el género del libro. Los detalles proporcionados a través de Juan Palomeque y Maritornes, así como de otros personajes a lo largo de la obra, confirman que no era necesario poseer libros para disfrutar de su «lectura». Más aún, son un testimonio de la vigencia y popularidad de la oralización de literatura, y en especial de una serie de géneros de entretenimiento que encuentran aceptación entre las masas. Lo prueban testimonios como el hallado por Maxime Chevalier (1976: 91) en un texto de Juan Arce de Otárola, donde se nos dice que: «en Sevilla dicen que hay oficiales que en las fiestas y las tardes llevan un libro de ésos y le leen en las gradas».

Entre las coordenadas de su difusión oral, oralización como lo he venido a llamar para distinguirlo de la literatura intrínsecamente de composición y transmisión oral, el texto literario responde al tipo de género al que pertenezca así como al contexto social en el que se difunda. De este modo, puede decirse que el género de una obra y el contexto o público al que vaya destinada condicionan el nivel de oralización que dicho texto vaya a disfrutar. No se difundirán en voz alta para un mismo público ni en el mismo contexto social un tratado médico científico como el *Examen de ingenios* de Juan de Huarte de San Juan (1575) o uno de esgrima como el *Libro de las grandezas de la espada* de Luis Pacheco de Narváez (1600) que el *Amadís de Gaula* de Montalvo (1508) o el mismo *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), «best sellers» del momento[12].

11. Juan Palomeque descubre al cura que la maleta de libros contiene el entretenimiento que para los oyentes de la época encerraban los géneros de ficción y de biografía histórica: «Y entrando en su aposento sacó del una maletilla vieja, cerrada con una cadenilla, y abriéndola, halló en ella tres libros grandes y unos papeles de muy buena letra, escritos de manos. El primer libro que abrió vió que era *Don Cirongilio de Tracia*; y el otro, de *Felixmarte de Hircania*; y el otro, la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de García Paredes*» (I: 32; 370-371).

12. Martín de Riquer (1973: 285) sugiere que «no eran sólo las clases elevadas las que leían los libros de caballerías, sino también las medias y bajas».

Atender a la literatura y sus géneros más populares de entretenimiento relacionados con su oralización, como la poesía de cordel o la novela, nos ofrece una visión muy cercana a como podía ser la realidad de estos textos literarios que hoy por hoy consideramos canónicos. Siendo cierto que la relación de estas obras con su público es indiscutiblemente diferente según la época que tratemos, no se leía el *Quijote*, por ejemplo, en la sociedad de Cervantes del mismo modo que se lee hoy en día, tras cuatro siglos de su publicación. Si en nuestro tiempo, por lo general, el texto vive encerrado en el silencio de la mente del lector, la literatura del Siglo de Oro en cambio se concebía para ser oralizada y compartida por un grupo de «lectores» u oyentes al mismo tiempo.

Recordemos las palabras de Sansón Carrasco acerca de la lectura de la primera parte de *Don Quijote* y la gran popularidad que había alcanzado en su época[13]. Esta lectura y «manoseo» del texto abarca a todas las capas sociales, sin mencionarse cómo acceden a la lectura de la obra, si oralmente o en privado, en voz alta o en silencio. Es de resaltar que únicamente gracias a una práctica socializada de la lectura, estratos sociales, que a priori nos parecerían analfabetos, tienen acceso al disfrute de las aventuras del caballero de la triste figura. Bastaría con un lector que en voz alta, ya fuera frente a un público o en privado en una sala de la casa, «abriera» oralmente el texto para que otros muchos lo «leyeran y oyeran» beneficiándose de su lectura[14].

Sin embargo, la referencia a que la obra de Cervantes es «tan trillada y tan leída y tan sabida de *todo género de gentes*» no especifica que se trate únicamente de la holgada y ociosa burguesía propia del Siglo de Oro, sino tal vez todo lo contrario. Cervantes, a través de Sansón, se enorgullece de que su obra haya tocado a todo género de público, desde al más humilde como al señorial. De qué otro modo podemos interpretar que sean los pajes sus más apasionados lectores. Lo cierto es que esta referencia al dinamismo del préstamo de la obra literaria es de un valor incalculable para mostrarnos cómo las figuras sociales periféricas a las clases pudientes se beneficiaban de la lectura de textos demasiado costosos para ser adquiridos por el público de masas. La lectura oral pública y el préstamo constituyen los mecanismos sociales propios y necesarios para la socialización de la literatura, sobre todo la que busca ser popular mediante un entretenimiento basado en la comicidad. Lástima que Sansón Carrasco no añadiera dónde iban a eer estos pajes los volúmenes que tomaban prestados de sus señores, y qué público les prestaba oídos[15].

13. Dice el bachiller (*Don Quijote* II: 3; 652-653): «Eso no –respondió Sansón–, porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo *género de gentes*, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va Rocinante». Y los que más se han dado a su lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*, unos le toman si otros le dejan, estos le embisten y aquellos le piden».

14. Según Francisco Rico (*Don Quijote* II: 3; 652-653, nota 53), Sansón Carrasco nos hace entender que «lo leyó una clase ociosa y educada, no estrictamente intelectual, pero tampoco ignorante». Rico no se equivoca en que no fuera un público «tampoco ignorante» ya que sería necesario que alguno supiera leer para facilitar el texto a otros.

15. Acerca de la popularidad del *Quijote* nos recuerda Irving A. Leonard (1992: 212-213) que el papel de Don Quijote era representado con éxito en festivales populares literarios, lo cual es indicio de la popularidad que la obra había alcanzado entre el público, sin distinción de clase social.

Tratando la lectura como materia narrativa Cervantes da cabida a la dimensión humana de la literatura en una obra tan próxima a ésta como es el *Quijote*. Los personajes del cura o del ventero haciendo lectura pública, o lo que es decir *escuchando*, recalcan la presencia de un tipo social no extinto capaz de reunir a su alrededor a un nutrido auditorio de todo estrato social. En un siglo en el que la lectura silenciosa se va imponiendo, esta sigue supeditada a la transmisión oral del texto. El lector, a quién sólo basta saber leer, es la llave para abrir el atractivo misterio de la palabra escrita y ofrecer su disfrute a un público que no tiene porqué entenderlo todo[16]. No tienen desperdicio las palabras del mismo ventero acerca de cómo serían estas lecturas públicas, y de la interesante función reconfortante de la literatura. Juan Palomeque, arquetipo de venteros picarones, ofrece un valiosísimo testimonio sobre el proceso de oralización en la España rural del Siglo de Oro:

> ... y que tengo ahí dos o tres dellos [libros], con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, *y siempre hay algunos que saben leer*, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y *estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas*; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos foribundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar *oyéndolos* noches y días (I: 32, 339).

El interés de Cervantes por este aspecto social y cómo leía el público, no deja de suponer a su vez un intento de instigar a leer y a difundir su obra mediante la práctica, silenciosa o sonora, de la lectura. Con el tratamiento literario de la difusión oral pública de su narrativa despliega frente a ella un abanico de modos de lectura a los que se prestaba. Y don Quijote, en este universo oralizante, vive de la oralización y de la praxis literaria como crítico, historiador y poeta ambulante. Cortado con paño similar al de un juglar, pasea su anacrónica figura de caballero y poeta a la antigua usanza por ventas y plazas públicas exponiendo su mercadería literaria de aventuras, narraciones y romances recogidos en el transcurso de sus múltiples lecturas; para ir viviendo, en definitiva, por y para la literatura.

Bibliografía

Amtower, L. (2000): *Engaging Words. The Culture of Reading in the Later Middle Ages*. New York: Palgrave.

Cervantes, M. de (1998): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Fernando Lázaro Carreter, director Francisco Rico. Barcelona: Crítica.

— (2001): *Novelas ejemplares*. Ed. Jorge García López, director Francisco Rico. Barcelona: Crítica.

16. Maritornes y la hija del ventero lo confirman al afirmar: «y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas», «también yo lo escucho, y en verdad que, aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oíllo» (I: 32; 340).

Chevalier, M. (1976): *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner.

Dadson, T. J. (1998): *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.

Davis, N. Z. (1975): «Printing and the People», *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford: Stanford University Press, pp. 189-226.

Feros, A. y Gelabert, J. (Dirs.) (2004): *España en tiempos del Quijote*. Madrid: Taurus.

Frenk, M. (1997): *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Gelabert González, J. E. (1982): «Lectura y escritura en una ciudad provinciana del siglo XVI: Santiago de Compostela», *Bulletin Hispanique*, *LXXXIV*, pp. 264-90.

Iffland, J. (1989): «Don Quijote dentro de la «Galaxia Gutenberg». Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica», *Journal of Hispanic Philology*, 14, pp. 23-41.

Leonard, I. A. (1992): *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.

Márquez Villanueva, Fco. (1991): «La interacción Alemán-Cervantes», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, Noviembre 1989)*. Barcelona: Anthropos, pp. 149-181.

Molho, M. (1976): *Cervantes, raíces folklóricas*. Madrid: Gredos.

Olson, G. (1986): *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*. New York: Cornell.

Riquer, M. de (1973): «Cervantes y la caballeresca». *Suma Cervantina*, ed. B. Avalle Arce y E.C. Riley. London: Tamesis, pp. 284-ss.

Rodríguez-Moñino, A. (1965): *Construcción y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia.

Zumthor, P. (1989): *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, trad. esp. Julián Presa. Madrid: Cátedra.

De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639)

Javier Jiménez Belmonte
Fordham University

La historia de Cleopatra, cruce de mito orientalista y lección político-filosófica (colonial y estóica), circuló con profusión por las literaturas europeas premodernas. Aunque la Cleopatra de Shakesperare se haya impuesto en el canon europeo como la Cleopatra barroca por excelencia, la versión española de la historia, raramente mencionada, merece ser estudiada con más detenimiento. La presencia constante de la reina egipcia en el imaginario español a partir, sobre todo, de mediados del XVI y durante la primera mitad del XVII, da fe de la vitalidad del tema en la cultura barroca española y del interés de nuestros intelectuales barrocos en sus posibilidades artísticas. En estas páginas proponemos un acercamiento a uno de los productos de ese interés: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto* de Alonso de Castillo Solórzano, publicada en Zaragoza en 1639. La particular naturaleza de este volumen, en el que la narración histórica acoge y se complementa con numerosas composiciones líricas de varios poetas amateurs y otros ya consagrados, nos invita a estudiarlo, por una parte, como pieza importante para la interpretación española de la historia de Cleopatra y, por otra, como ejemplo de cauce editorial alternativo de autorización y legitimación de la poesía amateur.

La importancia de Cleopatra en la formación del imaginario cultural europeo adquirió auténtica relevancia crítica a partir de finales de los setenta. El *Infinite Variety* de Marilym Williamsom propuso ya un acercamiento comparatista que Lucy Hugues-Hallett (1990) y Mary Hamer (1994) se encargarían luego de enriquecer añadiendo una necesaria perspectiva multidisciplinar y extendiendo el marco de estudio hasta el mismo siglo XX. El interés por Cleopatra culminó a finales de los noventa con una sonada exposición internacional en Roma, Londres y Chicago y con la publicación en 2001 del catálogo de la

exposición, unas seiscientas ilustraciones a color repartidas en casi cuatrocientas páginas. A pesar del declarado carácter comparatista de todos estos estudios, en ninguno de ellos aparecen mencionadas las versiones españolas de la historia de Cleopatra, las cuales, sin embargo, fueron durante el siglo de oro tan nutridas e interesantes (en lo que se refiere a su relación con la sociedad y la cultura que las crearon) como las francesas, las italianas o las inglesas. No es este el momento de reparar esa ausencia, pero sí conviene repasar brevemente la trayectoria de Cleopatra en las letras españolas tardomedievales y aurisseculares, de modo que pueda entenderse que el texto de Castillo Solórzano no fue sólo un capricho aislado de erudición histórica en la Zaragoza de 1639, sino parte de la respuesta occidental a un topos que había pasado ya de la recurrencia a la obsesión. Como las otras muchas respuestas, a nivel europeo e hispánico, el texto de Solórzano también tiene mucho que decir sobre la naturaleza y maleabilidad de esa obsesión.

Fueron los autores italianos del temprano renacimiento, a través de Virgilio, Horacio, Marcial, Lucano, Plinio y, principalmente, el Plutarco de la *Vida de Marco Antonio*, los encargados de reactivar el interés occidental en Cleopatra. Dante, Petrarca y sobre todo el Boccaccio de *De claribus mulieribus* hicieron circular el nombre y la historia de Cleopatra como *exemplum* moral (casi siempre de lujuria y de *amor folle*) junto al de otras reinas (Dido, Semíramis, Zenobia) que, con el andar de los años y la paulatina celebridad de la reina egipcia, irían incorporándose a esa suerte de icono de lo femenino oriental en el que se había convertido ya el nombre de «Cleopatra» hacia mediados del XVII. Con más o menos variantes (Boccaccio la condena; Chaucer la convierte en mártir), Cleopatra raramente estará ya ausente en las frecuentes listas y *exempla* de mujeres condenables o modélicas que pueblan los debates literarios de la Europa tardomedieval en torno a la mujer[1]. Llama la atención, sin embargo, el hecho de que a pesar del enorme corpus ibérico en torno a ese mismo tema desde mediados del XV hasta ya entrado el XVI, las menciones a la reina egipcia sean tan escasas. El *Libro de las claras y virtuosas mujeres* de Alvaro de Luna, que tanto debe al *De Claribus* de Boccaccio[2], ni siquiera la menciona y lo mismo se puede decir de textos como el *Corbacho* o el *Spill*[3]. No era, desde luego, un problema de desconocimiento de las fuentes clásicas y contemporáneas sino, tal vez, una cuestión de obligada selección de ejemplos de soberanas femeninas que se

1. Para una detallada descripción de la presencia de Cleopatra en la literatura occidental desde la Roma imperial hasta el siglo XVII isabelino véase Williamson (1979).
2. *De Claribus* se traduce e imprime en Zaragoza en 1494 siguiendo la edición de 1473 publicada por Johann Zainer de Ulm y conococida como el Ulm Boccaccio. Es la misma edición que se había seguido en Asburgo (1479), Lovaina (1487) y Estrasburgo (1488). Para un certero análisis de los grabados que acompañaban la historia de Cleopatra en estas ediciones véase Hammer (1994: 26-27).
3. Tampoco aparece Cleopatra en otros textos castellanos claves en el debate medieval sobre la mujer como el *Tratado de amor*, de Juan de Mena, el *Breviloquio de amor y amiçiçia* de Alfonso de Madrigal, el *Tratado de como al hombre es necesario amar*, del Tostado, la *Repetición de amores*, de Luis de Lucena, el *Jardín de nobles doncellas*, de Martín de Córdoba o el *Tratado de la defensa de las donas* de Rodríguez del Padrón. La presencia de Cleopatra en la literatura ibérica de esta época parece reducirse a rápidas menciones en la poesía cancioneril, caso de la décima «En que descubre los defectos de las condiciones de las mujeres, por mandato de dos damas; y endereça a ellas estas primeras» de Hernán Mexía (1912-1915: I, 148): «Por lieve enojo que sea / en tal yerro las dispona, / que verán ser quien otea / la más benigna, Medea, / la más piadosa, Prona: / donde toca más senzilla / aquesta ravia siniestra, / sin forcalla ni sufrilla, / cada cual es una silla / de Cleopatra o Ipermestra».

adecuara mejor al modelo *in vita* que en esa misma época encarnaba Isabel la Católica.[4] En cualquier caso, las menciones a Cleopatra en las letras castellanas no comienzan a cundir hasta, aproximadamente, mediados del XVI.

A partir de esta fecha, la presencia de Cleopatra en la literatura aurisecular se puede seguir y dividir, *grosso modo*, en tres amplios grupos que corresponden a tres acercamientos genénericos distintos al tema: el historiográfico, el dramático y el lírico. Al primero se debe, sin duda, la entrada definitiva de Cleopatra en el tejido intertextual hispánico. Tres de los principales cronistas españoles del XVI son los encargados de dicha operación: Antonio de Guevara, Pedro Mexía y Juan de Pineda. Las referencias a Cleopatra en la extensa obra del primero se encuentran dispersas en el *Reloj de príncipes* (1529), el *Libro de Marco Aurelio* (1528) y, sobre todo, en las *Epístolas familiares* (1539, 1541). Mucho más sistemática y abundante es la Cleopatra que nos ofrece Mexía, el cual no sólo describe los dos episodios más famosos de la historia de la reina (el banquete a Marco Antonio y su suicidio) en la *Silva de varia lección* (1540, 1551), sino que también ofrece un amplio relato de Cleopatra en varios capítulos de las vidas de César y Octavio incluidas en su *Historia Ymperial Cesárea* (1545), libro al que con frecuencia habrán de acudir los autores barrocos en busca de modelos y personajes históricos. De forma similar, Juan de Pineda dedica todo un capítulo de su *Monarchia Eclessiastica o Historia Universal del mundo* (1576) a recrear de nuevo la historia.

La empatía de Antonio de Guevara con la legendaria reina y su intento de hacer valer tanto los aspectos positivos como los negativos van a contrastar con la clara y dura condena de Mexía y Pineda. Estos, precisamente, serán los extremos entre los que oscilen las diferentes versiones dramáticas y líricas de la historia durante el siguiente siglo. Desde finales del XVI hasta finales del XVII se cuentan, según Hugo Rennert (1908: 186), cuatro versiones dramáticas distintas de la historia. Asímismo, los episodios historiados por Mexía y Guevara se convierten rápidamente en tema común de la poesía aurisecular, como atestiguan las numerosas composiciones incluidas por Castillo Solórzano en su *Historia* o, ya hacia finales del siglo y en México, los villancicos a Santa Catarina de Alejandría de Sor Juana Inés de la Cruz. La Cleopatra de Solórzano se construye sobre la base de esta heterogeneidad genérica y con clara voluntad sumarial, de conjugación de autoridades historiográficas y líricas.

A juzgar por la aprobación de Juan de Jaúregui firmada en Madrid en 1625, Castillo Solórzano tenía ya escrita su *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* quince años antes de su publicación en Zaragoza en 1639. Precisamente durante esos quince años se escriben y publican dos de las versiones españolas más relevantes sobre el tema (el *Canto de Antonio y Cleopatra*, del príncipe de Esquilache y *Los áspides de Cleopatra* de Francisco Rojas Zorrilla[5]) y se van produciendo la mayoría de las composiciones líricas que Solórzano incluirá en su *Historia*. La Cleopatra de Castillo Solórzano debe tanto a la conjugación de Tito Livio, Cornelio Tácito, Plutarco, Josefo, Lucano, Mexía y Pineda (como el mismo

4. No sería la primera vez que la figura de la reina castellana obligaba a repensar la representación de lo femenino en textos vinculados a una tradición profundamente misógina, como indica, por ejemplo, Brownlee (1998) en el caso de la *Carajicomedia*.

5. El *Canto de Antonio y Cleopatra* aparece publicado en suelta antes de ser incorporado a la primera edición de las *Obras en Verso del príncipe de Esquilache* en 1648. *Los áspides de Cleopatra* se publican por primera vez en 1645, dentro de la segunda parte de las obras de Rojas Zorrilla.

Solórzano revela al final de la obra, haciendo gala de una erudición que otros géneros mucho más visitados por su pluma le obligaban a velar), como a la advertencia barroca contra los peligros de la mujer y la consecuente denuncia de cierta crisis de la masculinidad tan frecuentes en las letras españolas de la primera mitad del XVII.

Esta era, de hecho, la visión de la historia que habían preferido las principales autoridades españolas seguidas por Solórzano: Mexía y Pineda. El ímpetu viril de conquista de Marco Antonio, paradigma del poder imperial, había sido literalmente transformado por Mexía (1578: 25) en Cleopatra, el «ánimo femenil» de huída que sentencia y justifica el sometimiento colonial. Pineda (1606: 302v, 302r), por su parte, había subrayado el elemento lujurioso, presente ya en las fuentes clásicas, aludiendo a un supuesto libro compuesto por Cleopatra sobre «atavíos, vestidos y composturas y trajes galanos, en lo cual se entenderá cuan viciosa y lujuriosa haya sido», y había enmarcado inequívocamente la lección moral de la historia en el contexto de la literatura educacional femenina: «cuantos hablan de esta mujer, la condenan de muy deshonesta, que es el pecado que más destruye la fama de las hembras, y más de las reinas cuyas viviendas son el espejo en que se miran todas las otras mujeres».

La Cleopatra de Castillo Solórzano seguirá de cerca este patrón moral. Conviene no olvidar, por otra parte, que ese mismo patrón moral (en el que lo masculino se ve continuamente amenazado por lo femenino) es el mismo que podemos encontrar en las obras más populares de Castillo Solórzano, caso, por ejemplo, de *Las harpías de Madrid* (1633). De este modo, ni el arrojo ni el valor de Cleopatra (que Rojas Zorrilla, por ejemplo, había tomado como base para la caracterización positiva de ésta como mujer *virago* en *Los áspides*), ni su sinceridad y lealtad como amante (presentes también en esos dramaturgos pero, sobre todo, en las versiones líricas de la historia), podrán en la *Historia* de Castillo Solórzano (1639: 138) con la lujuria, el adulterio y la traición de los que Cleopatra venía siendo destacado contramodelo desde los mismos propagandistas imperiales romanos:

> Tuvo mucho de gran señora, y mucho de mujer ordinaria, y para decirlo con más propiedad de Ramera, pues no fija en el amor de Antonio (como otra Dalila a Sansón), le vendió por dos veces a su contrario, mirando más a su razón de estado, que a la opinión de Reina.

Del mismo modo, y como vimos ya en Mexía, si Marco Antonio sirve de ejemplo de esa crisis barroca de ciertos valores masculinos provocada, en gran medida, por la ruptura de los límites tradicionales de ejercicio de lo femenino metaforizados aquí en una «libre Reina de Egipto», Cleopatra, a su vez, va a servir en la *Historia* de Castillo Solórzano (1639: 137-138) cono recordatorio a la mujer de la necesidad de aquellos límites:

> Sirva asímismo de ejemplo para que las mujeres se guarden la libertad y desenvoltura de Cleopatra, el demasiado cuidado en aderezarse y componerse, porque las madres (a cuyo cargo está la crianza de sus hijas) les eviten esto cuando es con demasiado exceso, pues de usarlo para parecer bien a los hombres, suceden mil desgracias y afrentas por casas y familias ilustres con que vienen a menoscabo de su fama.

La autoridad que Castillo Solórzano se procura en su *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* no es, sin embargo, únicamente de índole moral. La erudición que el género le permite exhibir implica un particular posicionamiento dentro del campo literario barroco que modifica o, mejor dicho, complementa el posicionamiento que más inmediatamente identificaba al autor dentro de ese mismo campo. La asociación de Castillo Solórzano con la «gracia» y la jocosidad había sido buscada por el mismo autor, como bien demuestra su predilección por la novela cortesana pseudopicaresca y de costumbres o el hecho de titular las dos partes de su producción lírica impresa, mayormente burlesca, *Donaires del Parnaso*. El mismo campo literario reconocía y potenciaba ese mismo posicionamiento. Anastasio Pantaleón de Rivera, por ejemplo, en un vejamen dado en la Academia de Madrid, a la que era asiduo Castillo Solórzano, había dicho de éste que «Su ejercicio es ser poeta jocoso» y que «su tema es escribir cada día librillos»; Juan Pérez de Montalbán, en su *Orfeo*, afirmó que «en don Alonso del Castillo admira / gracia, donaire, ingenio y dulce lira»[6]; y Lope de Vega, en el *Laurel de Apolo*, se había referido a las gracias «que a don Alonso del Castillo dieron / más gracia que fortuna» (2007: 405). Desde este punto de vista, la *Historia* (compuesta en fechas cercanas a *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid* y las dos partes de los *Donaires*, y aprobada para su publicación en Zaragoza junto con las *Aventuras del bachiller Trapaza*) podría verse como un intento por parte de Castillo Solórzano de demostrar su autoridad al margen de la jocosidad y de la comercialización de lo literario asociadas respectivamente con su poesía y su producción novelística.

En este sentido, y a pesar de la distancia temática, las motivaciones y tácticas posicionales que se adivinan tras la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*, dedicada al marqués de San Felices, son muy similares a las que laten tras el *Epítome de la vida y hechos del ínclito Rey don Pedro de Aragón*, dedicada al conde de Aranda y publicada también en Zaragoza en ese mismo año de 1639. Ambas obras, así como las demás publicadas por Castillo Solórzano en Zaragoza tras el traslado en 1635 a la ciudad aragonesa de su mecenas don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens, quinto Marqués de los Vélez, responden al mismo impulso erudito y de congratulación con los campos literarios y de poder aragoneses y han de ser entendidas como parte de la constante necesidad mecénica de su autor, a la que ya se había referido Lope (2007: 406) en su retrato en el *Laurel de Apolo* («no le quieras más premio que su fama / ni laureles mayores, / ni más ricos favores / que de su pluma la dorada copia, / pues la virtud es premio de sí propia») y a la que el mismo Castillo Solórzano (1999: XVI) habría de aludir por boca de uno de los personajes de las *Aventuras del bachiller Trapaza*:

> Cualquiera que escribe libros, para que se logran bien las direcciones dellos, lo primero que hace es poner los ojos en persona de partes, que sepa estimar y agradecer su ofrenda; y, haciendo su elección, debe el escogido estimar el haber puesto en primer lugar que a otros y juntamente agradecer con dádivas aquel particular que tuvo con él…

6. Tomamos las citas de Pantaleón de Rivera y Pérez de Montalbán de Barrera y Leirado (1860: 77).

Cuando Castillo Solórzano puso los ojos en Juan de Moncayo y Gurrea como destinatario de su *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*, sin duda tuvo muy en cuenta la gran afición del marqués de San Felices a la poesía y su predilección por la lírica tradicionalista castellana, de ascendencia garcilasista y lopesca. Como ya señalé anteriormente, si algo caracteriza y diferencia la *Historia* de Solórzano de sus homólogas europeas es la confluencia del discurso histórico y lírico que tiene lugar en sus páginas, su doble naturaleza de narración histórica y antología poética[7]. Si la apropiación y disposición de las fuentes históricas por parte de Castillo Solórzano nos ofrecía, como vimos más arriba, la oportunidad de reflexionar sobre la incidencia de los esquemas culturales de género en la narración de la historia, la duplicación de esa narrativa en antología de versos y la consecuente complementaridad de discursos tradicionalmente lejanos, obliga a la reflexión sobre las condiciones literarias (y extraliterarias) que permitían esa coexistencia textual de historia y poesía.

El corpus lírico inserto en la historia de Marco Antonio y Cleopatra consta de treinta y ocho composiciones repartidas a lo largo de los catorce capítulos que constituyen la narración histórica y se van intercalando a modo de glosa poética de los asuntos expuestos en prosa. Exceptuando unas octavas de Francisco Novella, catedrático de Retórica de la Universidad de Valencia, y otras de Vicente Gascón de Siurana, también valenciano, todas las demás composiciones son sonetos. De ellos, once son obra del mismo Castillo Solórzano y el resto, como señala Diego Amigo en su aprobación del texto de Solórzano (1639: [5]), pertenecen a «eruditos y conocidos Poetas». Esta distinción en los contribuidores es importante, ya que implica la convivencia de los dos modelos socioliterarios fundamentales del poeta aúreo, el aficionado o amateur (caso del conde de Buñol, del capitán Sancho de Molina o de los caballeros Monserrat de Cruyllas y Luis de Villanova) y el consagrado o poeta reconocido ya socialmente como tal (caso de Juan Pérez de Montalbán y, sobre todo, de Lope de Vega). Dicha convivencia no es extraña, sino más bien al contrario, emulando perfectamente la estructura y tácitas jerarquías que constituían lo que desde hacía décadas venían siendo las verdaderas palestras del campo literario barroco: las academias literarias. Ello justifica que se haya pensado que la procedencia de la mayoría de estas composiciones fuera efectivamente una academia literaria, valenciana, por más señas, a juzgar por el elevado número de contribuidores amateurs procedentes de dicha ciudad y por el hecho de que Castillo Solórzano participara activamente en el mundillo académico valenciano durante su estancia allí junto con su mecenas[8].

Sin descartar esa posibilidad, lo que parece aquí más relevante es la sagacidad del autor en la constante readaptación de un texto cuyo proceso editorial abarca unos quince años y tres contextos urbanos, sociales y literarios distintos (Madrid, Valencia y Zaragoza). La variedad regional y la distancia cronológica de las composiciones que constituyen ese tejido lírico alternativo de la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* evidencian la necesidad de adaptación de un escritor itinerante, a la merced de los desplazamientos

7. Me refiero, en concreto, a Landi (1551) y Paganino (1642).
8. Así lo planteó King (1963: 127-128). Sobre la relación de Castillo Solórzano con el mundo académico valenciano véase Mas I Usó (1994: 52-56).

y dádivas de su mecenas y a espensas siempre de encajar en los nuevos contextos socio-literarios, como era efectivamente el caso de Castillo Solórzano.

Más que de una academia real habría por tanto que hablar de una suerte de academia virtual cuyo prestigio y uniformidad irradian desde los dos sonetos de Lope de Vega, conocidos, como afirma Castillo Solórzano (1639: 54), «en España y en los demas Reynos» y se expanden a todos los demás participantes, continuadores y practicantes, como el mismo marqués de San Felices, destinatario del volumen, de la poética tradicional castellana encarnada por el Fénix. Castillo Solórzano no perderá la oportunidad de destacarse entre estos participatentes, contribuyendo con el mayor número de composiciones, demostrando (como hacía contemporáneamente en el discurso histórico) su capacidad para lo grave y erudito, y posibilitando una vía editorial tanto para sus sonetos como para las otras composiciones amateurs.

Las obras de Alonso Castillo Solórzano demuestran con frecuencia la permeabilidad de los géneros literarios barrocos, conjugándolos en pos de la tan buscada y aconsejada *varietas*, pero también aprovechando la más fácil accesibilidad a la imprenta de unos (caso de la novela) como cauce de impresión de otros en los que se seguía privilegiando la difusión manuscrita (caso de la lírica ocasional y de academias). En el caso concreto de la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*, Solórzano aprovecha la variedad temática de lo que constituía ya una auténtica tradición literaria en torno a la figura histórica de Cleopatra, para dar cabida no sólo a composiciones propias (ajenas al «donaire» de su única compilación lírica impresa), sino también a otros poemas, impresos y manuscritos, de autores consagrados y amateurs. Sin embargo, la relación que se establece en el texto de Castillo Solórzano entre el discurso histórico y el discurso lírico no es, como quizás cabría esperarse, de superiodad del primero sobre el segundo, o de limitación de éste al terreno de lo puramente decorativo, sino más bien de igualdad. Historia y poesía se confieren la una a la otra una autoridad que explica, y a la vez ejemplifica, el extraordinario prestigio alcanzado por la poesía en el campo literario español desde las dos últimas décadas del XVI. Es por ello que el patronazgo que Castillo Solórzano (1639: [2]) pide en la dedicatoria de su libro al marqués de San Felices («para que con su patrocinio salga de la estampa segura») y el patronazgo de los poetas con el que ya dice contar («padrinos de que me he valido») han de ser vistos como las dos caras de la misma moneda: la cruz de la necesidad económica y mecénica y de la dependencia *de facto* del autor, y la cara del prestigio social y cutural de la poesía, brillante pero todavía difícilmente suficiente.

Bibliografía

Barrera y Leirado, C. A. de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español.* Madrid: M. Rivadeneyra.

Brownlee, M. S. (1998): «Francisco Imperial and the Issue of Poetic Genealogy», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Eds., E. Michael Gerli y Julian Weiss. Tempe: Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Arizona State University, pp. 59-78.

Castillo Solórzano, A. de (1639): *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto*. Zaragoza: por Pedro Verges.
— (1999): *Aventuras del Bachiller Trapaza*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
Hamer, M. (1993): *Signs of Cleopatra. History, politics, representation*. Nueva York: Londres, Routledge.
Hughes-Hallett, L. (1990): *Cleopatra. Histories, dreams and distortions*. Nueva York: Harper & Row.
King, W. F. (1963): *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: Anejos del BRAE.
Landi, G. (1551): *La vita di Cleopatra reina d'Egitto*. Venecia.
Mas I Usó, P. (1994): «Academias ficticias valencianas durante el Barroco», *Criticón*, 61, pp. 47-56.
Mexía, H. (1912-1915): *Cancionero Castellano del siglo XV*, 2 vol., ed., R. Foulché-Delbosc. Madrid: Bailley-Brielliere.
Mexía, P. (1578): *Historia Imperial y Cesárea*. Amberes: por Pedro Bellero.
Paganino, G. (1642): Di Cleopatra, reina d'Egitto. Pisa.
Pineda, J. de (1606): *Monarchia Eclessiastica*. Barcelona: por Ioan de Bonilla.
Rennert, H. A. (1908): «Marco Antonio y Cleopatra. A tragedy by Diego López de Castro», *Revue Hispanique*, XIX, pp. 184-237.
Vega, L. de (2007): *Laurel de Apolo*. Ed., Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
Walker, S. y Higgs, P. ed. (2001): *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*. Princeton: Nueva Jersey, Princeton University Press.
Williamson, M. L. (1974): *Infinite variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*. Connecticut: Lawrence Verry.

El tema del dinero en *El casamiento engañoso*

María Cristina Lagreca de Olio
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Esta ponencia retoma la cuestión del dinero en la obra cervantina, al que ya he dedicado otros trabajos y que es mi objeto de estudio. La intención es tratarlo como tema literario, para que no sea solamente elemento de reflexiones morales o de sistematizaciones económicas. El dinero inspira páginas literarias, poesía y prosa. Su importancia aparece también en la literatura de los contemporáneos de Cervantes, ilustrándose con los versos que Quevedo titula "*Don Dinero*". Al intentar profundizar este asunto, en los textos cervantinos, se pretende tal vez, ayudar a aclarar mejor ciertos aspectos satíricos y parodísticos que aparecen en parte de sus obras.

En la España de los siglos XVI y XVII las relaciones políticas, sociales y económicas, a pesar de arraigadas en un sistema tradicional, atravesaban nuevos tiempos en la historia de los pueblos ibéricos, siendo reflejadas en la literatura que nos ocupa. *Las Novelas Ejemplares*, han sido materia de estudios preciosos por diversos investigadores, que se han detenido en su lectura, focalizando diferentes aspectos.

El casamiento engañoso y *El coloquio de los perros* cierran el volumen de las Novelas Ejemplares, en cuyo prólogo el autor declara:

> Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y, si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí. (Cervantes, 2000: 18)

Confiesa también la intención de "poner en la plaza de la república una mesa de trucos, (...) sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan" (Cervantes, 2000: 18).

Notamos claramente su intención al escribirlas, al entregarlas al "lector amantísimo", ya en la introducción que nos regala y donde "Cervantes, heredero del humanismo y erasmismo quinientistas, heredó con ello una elevada concepción de los valores individuales del ser humano...". Hazas (1995:186) hace una defensa de la libertad y de la dignidad humanas; y como Rey Hazas recuerda en su texto, el lector debe buscar la ejemplaridad en conjunto y en separado: "si bien lo miras... así de todas juntas, como de cada una de por sí".

Para este mismo estudioso, este género literario ha sido producto de una enorme reflexión, de innovación novelesca que de ninguna manera se puede considerar una casualidad, es sin duda el resultado magistral de un plan de renovación de la narración de su época, de las formas narrativas existentes, cuyo fruto es la novela moderna. Hazas (1995:182). Según Avalle-Arce: "Son *ejemplares*, evidentemente, porque pueden servir de ejemplo y modelo a las nuevas generaciones artísticas españolas"[1].

Las *Novelas* nos muestran que a pesar del descontento de la sociedad, de la burguesía que comparte o se adueña del poder en algunas ciudades aisladas, la nobleza tiene un sólido liderazgo, fortuna, consideración y varias vanidades sociales: viviendas y trajes lujosos, mucha servidumbre, ostentando su posición de privilegio.

Los aristócratas castellanos, sometidos a la autoridad real, desde el reinado de los Reyes Católicos, hacen crecer el estamento nobiliario, fundado en la prosperidad efectiva del suelo y el dominio sobre tierras y vasallos. A pesar de haber sido obligados a renunciar a una parte importante de su poder político y militar, gozan de la protección de la Corona, del reconocimiento de sus privilegios. Las alianzas familiares concentran la propiedad y el dominio señorial en manos de unos pocos. Durante el reinado de Carlos V se consideraba a la nobleza dueña de un tercio de las riquezas del país, continuando ese monopolio con sus sucesores.

Se concedían títulos por servicios de tipo militar o burocrático prestados por el beneficiario a la corona. Sin embargo, la situación económica era el criterio predominante; la compra, la vía más frecuente para obtenerlas. Se reconoce el principio económico que jerarquizaba el estrato aristócrata, para al menos poder mantener el rango de forma honrosa. Los caballeros ricos, propietarios de señoríos, eran los más próximos de la cúspide nobiliaria para obtener un título. Se podía comprar una villa o una jurisdicción sin ser noble, aunque en la práctica era impensable que no fuese un hidalgo.

Este señorío consiste en dominar una parte del reino, es una institución de orden jurídico y político, que rinde ingreso a las familias pobres. Es en ese caso, un vicario del rey que ejerce sus funciones y puede pertenecer a una congregación religiosa, una orden militar o ser una sede episcopal. Promulgar edictos y ordenanzas, imponer alcaldes, penas y sanciones pecuniarias, vigilar caminos, calles y mercados. Lo más importante es el poder de nombrar a las autoridades municipales y designar a los funcionarios que administran la justicia.

Las actividades de la nobleza eran deseadas por todos en el reino, anhelaban participar de las Cortes, de la legislación, aspiraban siempre a obtener cada vez más beneficios y siempre que se presentaba la oportunidad: vivir de rentas. En *El casamiento engañoso* nos deparamos con un sentido moderno de la ejemplaridad, siguiendo los

1. "Introducción" a su ed. cit. de las *Novelas Ejemplares*, Madrid: Castalia (1982: I. 17).

modelos clásicos, que no dejan sin castigo acciones inconvenientes, no aceptadas por la sociedad de la época. El Alférez Campuzano calcula inmediatamente los valores en dinero que se pueden obtener con las propiedades de doña Estefanía y que les permitirían retirarse a vivir holgadamente. Él intenta parecer lo que no es ante la joven, y ésta actúa igual frente al soldado. Ambos se engañan mutuamente sin, aparentemente, sufrir algún tipo de remordimiento, dejando de lado todo lo que las buenas y cristianas costumbres preconizan. Campuzano se muestra con sus mejores ropas, sus joyas y su criado, como perteneciente a una clase superior a la suya propia.

La dama en cuestión se vale de todos los artificios posibles en la época, para llamar la atención, despertando la curiosidad de quien juzga un hombre de categoría, dada la indumentaria y los adornos que el Alférez lleva aquél día en la Posada de la Solana, donde vivía por esos tiempos. Toda la escena será nítidamente recordada por él al relatársela a su amigo, el licenciado Peralta, durante el encuentro inesperado que los reúne a la salida del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, como leemos en las primeras líneas de la novela. Sin duda el nombre del hospital es sumamente apropiado: resurrección. Es como si ya se anticipara que el personaje está a camino de una nueva vida, o en busca de un rumbo diferente del que había llevado hasta entonces. El Alférez mal consigue mantenerse en pie, teniendo que apoyarse en su espada. El arma que debería servirle para luchar es la que le permite, aunque de manera vacilante, poder caminar al salir del mencionado hospital. La imagen que le ofrece a su amigo es desoladora y es imposible no pensar que ha estado muy cerca de la muerte.

Desde el primer momento al iniciar la plática, el Alférez se lamenta de haber escogido por suya esa mujer que le "echó a cuestas" esa enfermedad, arrepintiéndose de haberse casado, haciendo un juego de palabras entre "por amores o por dolores", "casamiento o cansamiento" (Cervantes, 2000: 241) del cuerpo, porque para el alma no encuentra alivio.

Cuando inicia el relato de los acontecimientos que lo llevaron a semejante estado, notamos que ha habido un acuerdo comercial, un trato de beneficios, recompensas que son prometidas por la dama, que hace personalmente todos los arreglos. Ella se da el valor a sí misma y a sus pertenencias, no hay falsa modestia en sus palabras, dejando de lado la intervención usual de algún hombre de la familia, que cuidaría de todos los detalles.

Desde el comienzo su actitud ha sido estudiada, rebuscada y sin dejar escapar ningún detalle, utiliza el lenguaje de la economía mercantil lindando "con el grupo de metáforas que se aplican a las relaciones amorosas y que evocan otra clase de economía, la del don" (Hutchinson, 2001: 173). La economía del don es característica de la nobleza, de un espíritu que puede denominarse noble, sea cual sea la clase social del personaje.

El diálogo que sostienen ambos engañadores –¿se los podría clasificar de otra forma?– atiza de deseos al Alférez y lo lleva a ansiar el matrimonio con Estefanía, sobre el que Hutchinson destaca:

> Señor Alférez Campuzano, simplicidad sería *si yo quisiera venderme a vuesa merced por santa. Pecadora* he sido, y aún ahora lo soy; pero no de manera que los vecinos me murmuren ni los apartados me noten; ni de mis padres ni de otro pariente heredé hacienda alguna… (Cervantes, 2000: 243)

La propuesta tiene un tono mercantil, *quisiera venderme*, es un acto premeditado en el cual ella misma realiza todo lo necesario frente al "comprador". Destaca claramente su independencia, al declarar que nada de lo que posee es heredado, nada debe y es libre de actuar como mejor le plazca. "Según este lenguaje, ella es vendedora y «mercancía», frente al «comprador» Campuzano" (Hutchinson, 2001: 175).

En sus declaraciones, Estefanía coloca todo a disposición del elegido: casa y objetos, su persona y su voluntad de obedecer y honrar el nuevo dueño; que al parecer nada tiene que perder, nada a lo que renunciar. Campuzano tampoco se preocupa con el tema de la honra y todo indica que sólo podrá ganar con los derechos de uso de las propiedades ya enumeradas y posibles de ser convertidas rápidamente en dinero, en escudos. El matrimonio tendría un carácter absolutamente mercantil, presentándose la economía en su forma más pura.

Estefanía entraría en el modelo de la mujer urbana, burguesa, que sabe administrar, mandar a otros: "No desperdicio nada, y allego mucho; mi real no vale menos, sino mucho más cuando se gasta por mi orden" (Cervantes, 2000: 244) sin dejar de obedecer al marido, estando siempre a su servicio. Según Hutchinson entramos ahora en la economía del don, que mencionamos anteriormente, porque Estefanía se ofrece y todo lo hará en forma de servicio, se enmendará y no habrá disgustos provocados por celos o infidelidades (Hutchinson, 2001: 176).

El discurso es concluyente y deja absolutamente claro cuáles son sus intenciones, que en nada dejan a desear si recordamos que Campuzano no ha sido sincero en ningún momento al referirse al contenido del baúl ni al valor de las joyas que viste y a las que guarda como verdaderas. Él *se vende* sin tener realmente valor. Como dice Hutchinson, "fundan su economía ética en las valoraciones que hacen uno del otro, en el proceso de seducción, en el ingreso en un matrimonio (…) con todos los derechos, pagos y deudas que esto supone" (Hutchinson, 2001:177).

La relación entre los dos estafadores, que mutuamente se confunden, ha llevado el Alférez al hospital, lo ha dejado convaleciente y sin embargo, él no condena a Estefanía, no busca venganza, en realidad en su diálogo con el licenciado Peralta percibimos que se culpa a sí mismo por no haberse dado cuenta de la trampa en que cayera sin remedio, y "así se interioriza la economía ética dentro del propio personaje" (Hutchinson, 2001: 177). Es más, muy a su pesar declara que *es prenda mía*, prenda que él no pretende salir a buscar, ni se siente obligado a hacerlo. Recordemos que el matrimonio era indisoluble en la época, por lo tanto así permanecerá.

La conclusión es que ambos se han engañado mutuamente, al Alférez se le han manifestado los dolores en el cuerpo, y ha enfrentado la proximidad de la muerte. Lo espera, al parecer, una larga recuperación para la que deberá contar con su amigo, el licenciado Peralta, que ya desde el inicio del relato le ofrece amparo.

La economía ética de la que se habla en este trabajo es:

> …un sistema de valoraciones, obligaciones, reciprocidades, derechos, servicios, «deudas», «pagos», lealtades, pactos, traiciones, prestigio, menosprecio, agravios, reparaciones, perdón, venganza, culpa, disculpas, castigos, merecimientos, actos de agradar o desagradar… un sistema que funciona dentro del núcleo de todo tipo de relaciones interpersonales y que configurara en gran parte sus modalidades de sentimiento y acción. Entiéndase economía ética como la economía de la ética, la ética como una especie de economía. (Hutchinson, 2001: 21)

Las obras de Cervantes se desplazan por la economía ética con naturalidad, es por eso que este concepto es el que se ha tomado como base para el análisis de *El casamiento engañoso*. Esta novela, como otras reunidas bajo el título de *Ejemplares* trata del dinero, de la economía que comienza a surgir entre el Antiguo y el Nuevo Régimen[2], entre el Feudalismo y el recién nacido Renacimiento. Según Le Goff, no se debe olvidar que el "horror feudal" tan detestado por los revolucionarios –el Antiguo Régimen– no deja de ser un sistema de gobierno remodelado a partir de 1600 (Le Goff, 2005:128). Al mismo tiempo que Estefanía propone una relación de servidumbre a su futuro amo y señor, lo hace como una persona que circula de acuerdo a los nuevos valores, alabándose y elogiándose con libertad y desenvoltura. Ella propone un intercambio económico que se desarrollará dentro del contrato matrimonial, que como ya se ha recordado, es un acto imposible de ser disuelto por voluntad del hombre.

Todo se inicia incitando al Alférez a desvendar un misterio, el misterio de una mujer que casi no se deja ver, que no aparece, que promete y que está dispuesta a ofrecerse, como una *buscona*, como una negociante, como una servicial. El hombre cae en el hechizo del misterio que lo alcanza, que lo hace seguir fielmente las orientaciones de Estefanía, para permitirle descubrir el lugar donde vive y así atraparlo definitivamente (Cervantes, 2000: 242).

Doña Estefanía, inteligente y astuta, no sólo engaña al Alférez Campuzano, sino también a su amiga doña Clementa Bueso, y lo hace convencida de que "…no se le tendrá mal a ella ni a otra mujer alguna de que procure buscar marido honrado, aunque sea por medio de cualquier embuste" (Cervantes, 2000: 247)

Según Hazas (1995: 209), esta novela, como las otras que pertenecen a la producción de nuestro mayor escritor, nos muestra la extraordinaria intuición cervantina, su incomparable concepción novelesca y su maestría técnica y expresiva, concibiendo un nuevo marco, diferente de sus contemporáneos, innovando, actualizando, llegando a la novela moderna, y nos alertando: "…si lo miras […], así de todas juntas como de cada una de por sí". Sólo él lo hizo y no es de extrañar que sus coetáneos no le entendieran. Pasarían muchos años, hasta llegar a ser posible poder comprender su audaz avance en la teoría y práctica novelescas.

Bibliografía

Cervantes, M. de (2000): *Novelas Ejemplares*. Madrid: JM Ediciones.
Costa Vieira, M. A. (1998): *O dito pelo não dito. Paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp.
Hazas, A. R. (1995): *Novelas Ejemplares*, in *Cervantes*. Centro de Estudios Cervantinos.
Hutchinson, S. (2001): *Economía ética en Cervantes*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
Johnson, C. (2000): *Cervantes and the material world*. University of Illinois Press.
Le Goff (2005): *Em busca da Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

2. Se optó por la terminología *Antiguo y Nuevo Régimen*, adoptada por C. Johnson, en su obra *Cervantes and the material world*, para destacar que en los tiempos del *Quijote*, las relaciones políticas, sociales y económicas, a pesar de arraigadas en un sistema tradicional, atravesaban nuevos tiempos en la historia de los pueblos ibéricos.

La silva y los proyectos científicos (1557-1626): Juan Pérez de Moya, Jerónimo Campos y Francis Bacon

Lilith Lee
Universidad de Barcelona

La silva se considera un género renacentista muy popular desde la publicación de la *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía, que define algunas características de lo que se viene a llamar la miscelánea. La palabra latina, *silva*, aparte de significar «bosque», también expresa el concepto de abundancia y se ha utilizado para denotar la idea de almacén de argumentos y bosquejo literario en la literatura clásica[1]. Después del éxito editorial de la obra mejiana, se imprimen varias silvas que sirven para consolidar el género, hasta llegar a establecer un vínculo entre la silva y los tratados con asuntos científicos: lo lleva a cabo Juan Pérez de Moya, quien registra en su *Sylva* experimentos de tal tipo, desde antídotos contra los animales dañinos a recetas cosméticas. Más tarde, Jerónimo Campos escribe su *Silva de varias cuestiones naturales y morales*, en la cual utiliza la forma de preguntas y respuestas para acercarse a la filosofía natural y moral. En el siglo siguiente, Francis Bacon titula su última obra sobre la historia natural *Sylva sylvarum* como parte de su proyecto la Gran Instauración. Estos tres autores exploran distintos aspectos de la silva contribuyendo al proceso de extender sus posibilidades genéricas al campo científico. Abordaremos primero la obra de Bacon por ser la que lleva a cabo esa extensión genérica[2], después trazaremos la posible contribución de los autores españoles en este desarrollo.

La silva y el proyecto científico de Francis Bacon

En 1626, después del fallecimiento de Bacon, su capellán William Rawley publicó la *Sylva sylvarum o la historia natural en diez centurias*. La obra consiste en diez centurias

1. CIC. *Inv*. 1.34; de *Orat*. 2.65, 3.93, 3.103, 3.118; *Orat*. 12, 139. QUINT. *Inst*. 10.3.17.
2. Véase De Bruyn (2001).

que registran un total de mil experimentos escritos en párrafos cortos numerados sobre una variedad de materias científicas. Para cada experimento se ha puesto al principio una declaración breve describiendo de qué se trata, pero el autor no siempre agrupa los experimentos relacionados. No existe una organización precisa, excepto que algunas centurias se centran en un tema específico, como la segunda que aborda el sonido, o la quinta sobre las plantas.

Esta última obra forma la parte tercera del proyecto de la Gran Instauración de Bacon. Sin embargo, la *Sylva* se diferencia de sus otras obras por su falta de estructura. El autor inglés es consciente de que la publicación de una obra así escrita –sin método y con un contenido de diversas materias incluyendo las triviales y vulgares– podría dañar su fama (*WFB*: pág. 335)[3]. De hecho, la *Sylva* no atrae mucha atención de los críticos modernos comparada con la que reciben sus otras obras. En el año 1981, Rees (1981: 386-387) publica un manuscrito del canciller inglés que muestra la importancia de dicha obra dentro de su proyecto científico. Además de este manuscrito, el crítico argumenta que Bacon deja de trabajar sobre el *Nuevo órgano* para dedicar más tiempo a la *Sylva*, e incluso que, en una ocasión, expresa claramente la prioridad de la *Sylva* sobre el *Nuevo órgano* y la *Nueva Atlántida*. En efecto, el escritor inglés acaba la *Sylva* y deja las otras dos obras sin terminar[4].

El manuscrito que Rees (1981) publica ofrece la evidencia de los muchos trabajos que Bacon ha realizado para seleccionar las materias y para rescribir los textos. Rawley (*WFB*: págs. 335-336) ya ha insistido en el prólogo de la *Sylva* sobre la convicción de Bacon de que la historia natural es la base para construir la verdadera filosofía. El hecho de que la *Sylva* tuvo diez ediciones en el siglo XVII e inspiró imitaciones en forma de compilaciones de la historia natural y experimentos similares prueba que es una obra importante en el escenario científico de la época (Partington, 1969: 394; Rees, 1981: 387).

Frans de Bruyn (2001) en su estudio sobre los tratados científicos ingleses en el siglo XVII subraya la importancia de esta obra baconiana, no sólo por su voluntad de promocionar los experimentos, sino también por su elección del género, que influirá en el desarrollo de la silva renovándola como composición científica, hecho que, según el crítico, es el antecedente de las revistas científicas. Aunque Bacon no incluye una explicación para su título, en el prólogo Rawley alude a dos características que se asocian con la palabra silva. Primero, se refiere al significado genérico de la silva al presentar la obra como «indigested heaps of particulars» (*WFB*: pág. 335). Esta descripción recuerda a la definición clásica de la silva que registran Aulo Gelio[5] y Suetonio[6] sobre colecciones misceláneas, y más tarde Poliziano, que la define como la «*indigesta materia*» (1978: 8). Segundo, Rawley (*WFB*: págs. 336-337) apunta al sentido de la silva como bosque:

> He [Bacon] did consider likewise, that by this addition of causes, men's minds (which make so much haste to find out the causes of things) would not think themselves utterly lost in a vast wood of experience, but stay upon these causes (such as they are) a little, till true axioms may be more fully discovered.

3. Citamos por la edición de la *Sylva sylvarum* en el volumen 2 de la obra completa de Bacon. Nos referimos a esta edición con la sigla *WFB*.
4. Véanse Rees (1981: 386-387n) y Morrison (1977: 591).
5. GEL. praef. 6.
6. *Gram*. 24.

Estos dos aspectos señalan que Bacon eligió deliberadamente el título *Sylva* por sus significados y rasgos genéricos. Sin embargo, la palabra *sylva* del título elude una explicación definitiva. Ellis (*WFB*: pág. 329) en su edición moderna comenta sobre ello:

> In concluding these desultory remarks it may be well to observe that the name Sylva Sylvarum seems to be a Hebraism for optima silva; sylva being used as in Greek for the materials out of which anything is to be constructed. The name therefore accords with Bacon's notion of natural history; namely that it ought to supply the materials with which the new philosophy is to be built up.

Sin embargo, el otro editor Spedding (*WFB*: pág. 329n) se inclina por una interpretación distinta:

> I should rather take it to mean a *collection of collections*; that is, a variety of Sylvae (or collections of facts relating to particular subjects) gathered together. Almost all the experiments concerning sound, which extend from 100 to 290, are to be found in a Latin fragment which has *Sylva Soni et Auditus* for one of its titles. That is one of the *Sylvae* of which this *Sylva Sylvarum* is made up.

Aparte de la *Sylva soni et auditus* que Spedding menciona, la silva representa un género popular en el ámbito español en el siglo XVI. Nuestro objetivo es señalar cómo dos silvas castellanas podrían haber contribuido en el proceso de establecer la silva como un género de composición científica.

Silvas castellanas

La silva castellana más famosa en el Renacimiento es la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, lo que se evidencia por su éxito editorial. Se imprimieron más de cien ediciones en menos de dos siglos (Castro, 1989: 52-59). Sin embargo, los temas y el espíritu de la obra mejiana están lejos de la baconiana salvo en la estructura flexible y su forma prosaica. No obstante, se debe tomar en consideración dos impactos de la *Silva* de Mexía. Primero, el autor sevillano reintroduce el género silva como composición prosaica acercándose a las obras mencionadas por Aulo Gelio y Suetonio, en contraste con la tradición poética representada por Estacio y más tarde por Poliziano. Segundo, la *Silva de varia lección* se aleja de las anteriores colecciones de extractos (que suelen ser versos) de otras obras para el uso escolar que contiene una organización de tópicos, como las *Silvae morales* (1492) de Jodoco Badio Ascensio o la *Sylva sententiarum ex Ovidio... delectarum* (1515)[7]. Desde luego, la *Silva de varia lección* logra para el vocablo *silva* un nuevo lema en los diccionarios castellanos que mantiene hasta nuestros días.

El éxito de la *Silva* mejiana alienta imitaciones. Enseguida examinaremos dos silvas de carácter científico, que en algún modo pudieran haber preparado el terreno para la *Sylva sylvarum*.

7. Véase el estudio de Moss (1996: 90-92, 186).

La silva y los experimentos de Juan Pérez de Moya

La silva de mayor interés para nuestro propósito es una obra del bachiller Juan Pérez de Moya, quien es más conocido por sus libros populares sobre las matemáticas, la astronomía, la cosmografía y dos obras de índole moral[8]. Su trayectoria intelectual culmina en la última publicación que se trata de la mitología, la *Filosofía secreta* (1585).

La silva a que nos estamos refiriendo es una de sus obras tempranas que se imprimió en el año 1557: *Sylva. Eutrapelias id est comitatis et urbanitatis ex variis probatae fidei authoribus, et vitae experimentis*. Esta *Sylva* se diferencia de sus otras producciones literarias por ser la única escrita en latín. Contraria a su práctica habitual de hacer llegar los conocimientos a un público mayor, como se muestra en sus otras obras con temas científicos[9], la *Sylva* reserva sus materias a un grupo restricto que puede leer el latín. Este hecho se puede explicar por el objetivo del libro:

> pues tan sólo me he marcado una meta en esta obra: daré a conocer la verdad, añadiré en algún lugar el origen de muchas cosas que suelen confundir las mentes de los hombres y mostraré abiertamente los ardides de los impostores para que ninguno se vanaglorie, después de uno de estos prodigios, de que puede presentar un espectáculo cuando lo único que ofrece son simples bagatelas (Pérez de Moya, 1996: 3).

El bachiller se centra en descubrir ardides para que el lector no se maraville ante ellos y para que pueda practicarlos y causar admiración a otros, como la manera de romper el interior de la almendra dejando íntegra la corteza (Pérez de Moya, 1996: 8) o construir un reloj con imán (Pérez de Moya, 1996: 10-11). Sin embargo, el libro además contiene algunos trucos más «peligrosos», como advierte el autor:

> Hay otras muchas bromas de este tipo, pero tan sólo me detengo en las que son dignas de contar por dos motivos: En primer lugar para que no resulte pesado a los lectores, y en segundo porque no era nuestra intención enseñar este tipo de técnicas a los que las ignoran sino desvelar sus engaños. Por tanto no me extenderé mucho acerca de las técnicas de los impostores (Pérez de Moya, 1996: 41).

Este cuidado de Pérez de Moya en no «popularizar» los engaños publicándolos en la lengua vulgar tal vez sea una decisión prudente. Todavía en el año 1617, las recetas y los trucos registrados hacen que la *Sylva* se considere entre los secretos de Falopio, Marco Marcelo, Isabel Cortes y Alejandro Magno[10].

8. Sobre su semblanza y sus obras, véanse la introducción de Clavería a la *Filosofía secreta* (1995: 13-20) y los prólogos de Clavería, Baranda e Infantes a la traducción de la *Silva Eutrapelias* (Pérez de Moya, 1996: 7-20). Lamentablemente, desconocemos la introducción a la edición de las obras del bachiller preparada por Baranda (1996).
9. Baranda (Pérez de Moya, 1996: 10-11) señala que en la época los libros matemáticos solían escribirse en latín, mientras los de fines más prácticos en la lengua vulgar, y menciona que las obras de Pérez de Moya con temas científicos son compuestas principalmente para propósitos comerciales.
10. Véase Achim (2002).

Esta *Sylva* se divide en diez capítulos, que tratan sobre experimentos diversos, características de animales y antídotos contra los animales dañinos, sobre las plantas y frutas, los juegos, consejos domésticos, el vino, la cosmética para las mujeres y la escritura. Los tipos de experimentos varían, desde instrucciones técnicas sobre las distintas maneras de fabricar un reloj (Pérez de Moya, 1996: 10-11) hasta cómo abrir un melocotón (Pérez de Moya 1996: 9) o dar brillo a los zapatos (Pérez de Moya, 1996: 47). Cada capítulo aborda una distinta cantidad de experimentos. La mayoría de ellos no excede un párrafo corto, algunos consisten en una sola frase.

Pérez de Moya impone un sistema para interpretar los datos. Ofrece referencias sobre la información sacada de otros autores, en ocasiones con el título y capítulo. En los casos que él mismo ha experimentado, incluye un símbolo para identificarlos. Entre los 316 experimentos registrados, el bachiller ha comprobado 190 de ellos[11], lo que supone un sesenta por ciento. Esto revela la intención del autor en imponer un método empírico para acompañar a sus lecturas. En este sentido, la *Sylva* no se restringe a un mero registro libresco. Aunque el escritor da crédito a casos extraordinarios como el tomado de la *Metamorfosis* de Ovidio: «Si le quitas las patas a un cangrejo y echas el cuerpo a la tierra saldrá un escorpión» (Pérez de Moya, 1996: 21), muestra un inicio claro de espíritu científico que trasciende a las autoridades clásicas.

Clavería (1997: 308-309) señala que el título de la *Sylva* se presenta como un homenaje al *Elogio de la locura* de Erasmo. Pérez de Moya no explica la elección de su título salvo que en el primer capítulo menciona que por los «experimentos diversos» el lector puede apreciar la esencia de su *Sylva*. El vocablo latino con los significados de borrador literario o almacén de materias pudiera estar en la consideración del autor a la hora de denominar su obra. El sentido de depósito que proporciona una acumulación continua de conocimientos presenta su silva como una obra de trabajo en proceso[12]. El libro del bachiller ha extendido la posibilidad de la silva al campo científico.

La silva y la literatura de *problemas* de Jerónimo Campos

En 1575, el maestro Jerónimo Campos, natural de Zaragoza, comendador de la orden de San Antón, vicario general de los ejércitos de Zelanda y Brabante en Flandes, publica en Amberes su *Silva de varias cuestiones naturales y morales*. Esta *Silva* se presenta en forma de preguntas y respuestas, lo cual la acerca a la literatura de *problemas*. Se divide en dos partes, como indica el título, abordando la filosofía natural y la filosofía moral. Cada parte contiene siete centurias, con un total de 1401 preguntas y sus correspondientes respuestas. Esta división constituye, según la definición del autor, la filosofía:

> Question. La Philosophia quantas partes tiene?
> Solucion. Tres la vna que es la Philosophia natural, consiste en el conoscimiento de el mundo, y de todo lo que en el ay criado, en quanto constan las cosas de las quatro causas naturales. Material, Formal, Eficiente y Final. La otra es en quanto considera al hombre con razon y criatura criada para el cielo, y esta es la moral.

11. Contamos también los experimentos agregados en la segunda edición.
12. Véase Clavería (1997: 313-314).

> Otra parte ay que juzga las reglas destas dos, y de todas dos trata, que es la Dialectica (138v)[13].

Esta declaración aristotélica explica su razón de separar la obra en las dos partes[14]. Según Aristóteles, responder a cuestiones causales ayuda a aprender y practicar la dialéctica[15]. Por lo tanto, la forma y el contenido de la *Silva* expresan la intención del autor en escribir un libro que comprende la filosofía.

En el prólogo, Campos explica que escribe este libro para prevenir los vicios que suelen acompañar la ociosidad. Por esta razón, cuando se encuentra libre de sus asuntos, recoge las notas tomadas durante sus estudios y compone la *Silva*. Aunque la mayor parte de esta *Silva* presenta datos librescos, el autor procura añadir los toques personales en cuanto sea posible, utilizando su propia experiencia para comprobar los conocimientos registrados en los libros, como en el siguiente ejemplo:

> "Question. Porque los medicos dan a los niños la yerua Lombriguera?
> Solucion. La yerua Lombriguera es amarga y assi mata las lombrices. Toda cosa amarga las mata crianse de muchas fleumas, que ay en el cuerpo de los niños por el mucho pan que comen. En el cuerpo del hombre se suele criar vn gusano, de color blanco tan ancho como vna trençadera blanca, no muy ancha. Tiene dos cabeças y son peligrosas, y tiene muchas rugas adonde como lombriz se alarga y acorta y que sea assi la experiencia me lo a mostrado en mi, aunque primero en licion de Anotomia el Doctor Medina medico catedratico, de prima en la vniuersidad de Salamanca (113v-114r).

Aparte de sus propias experiencias, Campos también cuestiona la validez de algunas afirmaciones usando los conocimientos que él posee:

> Quest. Porque las llagas que son redondas son mas dificiles de curar, que las que son largas?
> Solucion. La dificultad segun que algunos quieren dezir, no esta en ser redonda, sino por que baxo ser redonda, contiene aquella circular llaga aunque pequeña, grande circuito y espacio, y mas de lo que parece: y assi son mas dificiles de curar, aun que parescan pequeñas. Pero esta opinion no me parece ser verdadera, porque si tomamos vna llaga redonda y le damos vna cisura, por vn lado que sea larga, aquella se curara mas, mas presto, que si quedara como antes estaua en la circula, y por esto no es bueno dezir, que por que era mayor de lo que parescia tardaua en curarse mas. La causa es pues, segun buena razon, porque aquellas partes distan y estan apartadas ygualmente, y no se pueden ayudar vnas a otras, para sanarse, y assi son dificultosas. En aquellas que son largas, la generacion de la buena carne, tiene su principio en las mesmas partes, las quales como esten tan cerca se ayudan vnas a otras (13v-14r).

Otro modo en el que Campos hace las soluciones suyas –como señala en el prólogo al lector– es la inclusión de la información relacionada con su entorno, proporcionando referencias sobre España y Flandes. Por ejemplo, al presentar la razón de por qué la cepa y el rábano no crecen juntos, cita al famoso vino de San Martín como el ejemplo para

13. Citamos por la segunda edición (1587).
14. Véase Carré y Cifuentes (2006: 152).
15. Blair (1999: 175); Carré y Cifuentes (2006: 150-151).

ilustrar que lugares calientes favorecen el buen crecimiento y mantenimiento del viñedo (106r-v), o por qué no hay animales ponzoñosos en Flandes (74r). Al responder a la pregunta sobre los vientos, el zaragozano ofrece los términos utilizados en España y los nombres flamencos correspondientes (116r).

Además, Campos muestra la voluntad de combatir supersticiones y creencias populares de la época al explicar fenómenos naturales que suelen infundir miedo a hombres ignorantes, como las piedras que caen durante tempestades que parecen tener caras (1587: 99v-100r), o la victoria de Pericles por su conocimiento de los eclipses que sus enemigos no entendían (137v-138r).

Campos no expresa la razón por la que denomina su obra silva en lugar de escoger un título más utilizado en la literatura de *problemas*, como *Cincuenta vivas preguntas con otras tantas respuestas* de Hernán López de Yanguas o *Las cuatrocientas respuestas a otras tantas preguntas* de Luis de Escobar. Además de la diferencia observada en el título, la *Silva de varias cuestiones* también presenta rasgos que la distingue de otros libros de *problemas*. Primero, es mucho más extensa. Mientras que los modelos como el *Problemata* de pseudo-Aristóteles que contiene unas 900 cuestiones, o el *Omnes homines* con unas 250 preguntas, o los otros castellanos que varían entre cuarenta a ochocientas, la *Silva* consiste en 1401 entradas. Segundo, aparte de los dos libros divididos con criterios muy generales, la obra del zaragozano no contiene una organización reconocible, como suele ser en otras obras que pertenecen a la literatura de *problemas*. La mayoría de éstas se separa por tópicos, como las tres partes en los *Problemas o preguntas problemáticas* (1544) de Juan de Jarava, o los cuatro libros en los *Quattro libri de dubbi con le solutioni* (1552) de Ortensio Lando. En adición, la *Silva* está escrita exclusivamente en prosa en lugar de verso o una combinación de los dos, como es frecuente en los libros de *problemas* castellanos.

A través de la combinación de la silva y los libros de *problemas*, Campos renueva los dos géneros al introducir la forma de cuestiones y soluciones en la silva, y la falta de organización en la literatura de problemas.

Final

Cuando Bacon compone su *Sylva sylvarum*, la silva como una manera de escribir ya ha sufrido varios cambios genéricos; se ha introducido en ella desde poemas improvisados y ocasionales, o una colección de notas sobre la gramática a incluir compilación de extractos de otras obras con comentarios para el uso escolar. En el siglo XVI, el término viene a representar desde una composición miscelánea en prosa sobre diversas áreas de conocimientos, a obra que se centra en temas científicos utilizando experimentos personales, y más tarde, se extiende a libros de *problemas* sobre la filosofía natural y moral.

Las dos silvas castellanas que hemos examinado no son comparables con el proyecto científico que la *Sylva sylvarum* representa, sin embargo, ellas han explorado las posibilidades genéricas de la silva experimentando con su estructura abierta y flexible. A través de estas dos obras, la silva demuestra ser una forma excelente para la acumulación de conocimientos, incluyendo los triviales, para fomentar la investigación científica[16]: Pérez de Moya con sus experimentos diversos que acompañan a sus lecturas con la fina-

16. Bacon (*WFB*: p. 336) reconoce la importancia de las trivialidades en el proceso de adquirir conocimientos.

lidad de descubrir la verdad, y Campos con su uso de centurias y combinación de la silva con la literatura de *problemas*. La utilización de la silva de parte por Bacon para formar la base de sus proyectos determina el desarrollo de la silva como un género científico en la Inglaterra del siglo XVII (De Bruyn, 2001). En el prólogo al lector de la *Sylva sylvarum*, Rawley explica que Bacon compara su historia natural como el fundamento para la construcción de la verdadera filosofía, y los experimentos incluidos en su obra como los materiales para levantar este edificio. En cierto modo, Pérez de Moya y Campos habían puesto un ladrillo en este proceso.

Bibliografía

Achim, M. (2002): «De dragones y astrólogos», *Fractal*, 27, «http://www.fractal.com.mx/F27Achim.html», el 20 de junio de 2008.

Bacon, F. (1963): «Sylva sylvarum or a natural history in ten centuries», en *The works of Francis Bacon*. Eds. James Spedding, Roberto Leslie Ellis y Douglas Denon Heath, Stuttgart, Frommann, ed. facsímile de la edición de London: Longman, 1859, vol. 2, pp. 323-680.

Baranda, C., ed. (1996): *Obras de Pérez de Moya*, Madrid, Turner.

Blair, A. (1999): «The *problemata* as a natural philosophical genre», en Natural particulars. Nature and the disciplines in Renaissance Europe, eds. Anthony Grafton y Nancy Siraisi, London, MIT Press, pp. 171-204

Campos, J. (1587): *Silva de varias cuestiones naturales y morales*. Valencia: La Compañía de los Libreros.

Carré, A. y Cifuentes, L. (2006): «Éxito y difusión de la literatura de *problemas* en la Castilla del siglo XVI: la traducción castellana de *Il perché* de Girolamo Manfredi (Zaragoza, 1567)», *Asclepio*, 63, pp. 149-196.

Castro, A., ed. (1989): «Introducción», en *Silva de varia lección* de Pedro Mexía. Madrid: Cátedra, vol. 1, pp. 9-137.

Clavería, C., ed. (1995): *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya. Madrid: Cátedra.

— (1997): «Placet uinum. Ahora sobre la silva de Pérez de Moya», *Hispanic Review*, 65, pp. 307-316.

De Bruyn, F. (2001): «The classical silva and the generic development of scientific writting in Seventeenth-Century England», *New literary history*, 32, pp. 347-373.

Morrison, J. C. (1977): «Philosophy and history in Bacon», *Journal of the history of ideas*, 38, pp. 585-606.

Moss, A. (1996): *Printed commonplace-books and the structure of Renaissance thought*. Oxford: Clarendon Press.

Partington, J. R. (1969): *A history of chemistry*. London: Macmillan, vol. 2.

Pérez de Moya, J. (1996): *Silva eutrapelias*. Prol. Víctor Infantes y Consolación Baranda, trad. Leticia Carrasco, ed. Carlos Clavería. Barcelona: Delstre's.

Poliziano, A. (1978): *Commento inedito alla Selve di Stazio*. Ed. Lucia Cesarini Martinelli. Florencia: Sansoni.

Rees, G. (1981): «An unpublished manuscript by Francis Bacon: *Sylva sylvarum* drafts and other working notes», *Annals of science*, 38, pp. 377-412.

 ISBN 978-84-9887-553-9 (T.II); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

El *Lazarillo* en Lázaro de Tormes

David Lemos González
Universidad Autónoma de Madrid

Esta comunicación es el resultado de una labor de síntesis y reducción llevada a cabo sobre un trabajo mío –del mismo nombre– que, bajo el marco de la literatura comparada y de la novela picaresca, se propone analizar la más reciente versión cinematográfica del *Lazarillo de Tormes*. Dicho trabajo presenta, además, la aspiración de ser el primer esbozo de uno más ambicioso y de mayor calado a desarrollar en el futuro, en el que pudieran tener cabida un mayor número de versiones, de modo que la comparación fuese más jugosa y productiva. Por exigencias de brevedad he optado por hacer una aproximación a ese análisis a través del estudio detallado de la primera escena de la película, de la que ya es posible extraer los principales componentes que hacen de ella una interesante y esmerada versión del *Lazarillo*.

El motivo que me ha llevado a optar por esta versión del año 2000, dirigida por Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez[1], es, por un lado, por ser la última y aportar una visión actual de la obra, y, por otro, por el particular enfoque que se hace de ella. Mi estudio consiste en desarrollar ese enfoque, analizar de qué manera se traslada a la pantalla, prestando especial atención a su modo de entender el »caso», puesto que en torno a él gira la obra. La interpretación de a quién se dirige Lázaro lleva al autor de la película a confeccionar una estructura determinada, que pasa por ser uno de los principales aspectos de la película. Junto al modo de disponer los elementos de la trama, el otro punto definitorio de esta versión es el prisma desde el que se observa la historia de ese caso y la actitud de los personajes. Para el desarrollo de esa perspectiva se explotan

1. En principio, la película iba a ser dirigida solamente por Fernando Fernán Gómez, autor del guión y de la obra teatral de la cual parte. Pero, en pleno rodaje, por problemas de salud tuvo que ser hospitalizado y la continuación le fue a encargada a José Luis García Sánchez.

a un nivel muy alto las posibilidades cinematográficas que una versión fílmica permite. Intento, en fin, demostrar hasta qué punto el visionado de esta película puede completar o enriquecer nuestra lectura del Lazarillo.

La película se inicia con unos títulos de créditos acompañados por un fondo musical ejecutado con algún instrumento de cuerda típico de la época del *Lazarillo*. El autor de la banda sonora del film es el famoso compositor Roque Baños. La música, lenta y propia, quizá, de algún baile tradicional protocolario contrasta con las imágenes que acompañan los créditos: una especie de relieves de claro origen profano y pagano, en el que predominan las figuras humanas en contacto con las animales (perros, jabalíes, cerdos etc.). A veces, incluso aparecen figuras antropomórficas con cabezas de animales. En la mayoría, los cuerpos masculinos aparecen mostrando sus nalgas para ser castigados (con azotes o latigazos), sodomizados por animales o para ser objeto de prácticas sexuales sádicas. En cualquier caso, parece la expresión de los vicios humanos y las bajas pasiones, del deseo reprimido y del sentimiento de culpa. No es aleatorio; veremos cómo no hace sino anunciar el carácter mundano y vital de unos personajes que se mueven en una sociedad todavía fuertemente jerarquizada y cerrada. De hecho, el primero de esos relieves nos muestra a dos serpientes entrelazadas, claro símbolo de la codicia humana y su concupiscencia. Volviendo a la música, insisto en que hay en esta versión un interés especial en recrear convenientemente el marco histórico de aquella época. Parte de esa labor, supone dar cuenta de los hábitos sociales y culturales, también en lo tocante al folclore y al ocio, de gran peso social. Así se explican las continuas localizaciones donde se celebra algo, como fiestas y bodas, o, el espacio recurrente de la venta,[2] donde simplemente se celebra el tiempo libre y la posibilidad de disfrutar. El vino corre tan abundantemente que es casi un personaje más, y en este ambiente festivo no falta nunca la música y el baile. Además de la música en off, como banda sonora de ciertas escenas, tenemos, en repetidas ocasiones, a músicos en las secuencias, convenientemente vestidos y equipados, amenizando la escena. Cuando ésta falta, son los propios personajes los que toman la iniciativa de hacerse con un instrumento y se ponen a cantar o piden que otros toquen para poder bailar. Por otra parte, las dotes de Lázaro como pregonero le harán recurrir al canto para referir ciertos detalles de su relato, haciéndolo más ameno.

Antes de abandonar los créditos y centrarme en la primera escena quisiera detallar algunos aspectos a propósito de la información que nos proporcionan. Comenzando por el título, vemos que es prácticamente idéntico al de la obra literaria, en su versión reducida. Así, tenemos *Lázaro de Tormes* en lugar de *Lazarillo de Tormes*. Esto indica dos cosas: en primer lugar, podría suponer una presunta fidelidad a la obra, pues se mantiene cercana a ella y nos remite claramente a la misma, ya desde el título. Y, en segundo lugar, supone la eliminación del diminutivo *–illo*, lo cual no es gratuito, pues introduce un aspecto fundamental: el relato se va a centrar en el Lázaro adulto.

La productora es Lola Films. Se trata, pues, de una película española. El presupuesto de la película fue de 450 millones de pesetas, cantidad importante, pero dentro del presupuesto medio de una película en España. No estamos, por tanto, ante una super-

2. Además de otros espacio típicos de la literatura del Siglo de Oro, como el mercado o los caminos.

producción pero sí ante una producción esmerada. Esto se puede apreciar en la fidelidad de la ambientación a la realidad, en materia de vestimentas, extras, escenarios, localizaciones, etc. Además, insisto en que el reparto está compuesto por un largo número de actores y actrices con reconocido prestigio y talento en el panorama nacional, tanto en cine como en televisión, como en teatro. Precisamente, el actor que encarna a Lázaro, Rafael Álvarez «El brujo» goza de una brillante carrera en los escenarios españoles y es uno de los más respetados actores de nuestra dramaturgia. Esto le va a aportar mucha teatralidad a su interpretación, sobre todo si tenemos en cuenta que esta versión cinematográfica se inspira obviamente en el texto clásico, pero parte, fundamentalmente, de una obra teatral de mismo título que esta película, también protagonizada por este actor (de hecho, sólo actuaba él, contando toda la historia) y dirigida por el mismo guionista y director (Fernando Fernán Gómez). Son muchas las secuencias en las que la reproducción que Lázaro hace de sus anécdotas es puramente teatral: intercala sus comentarios en la recreación, reproduce palabras, imita, escenifica, etc. Ofrece todo un despliegue de su potencial, muestra, por un lado, de su talento, y, por otro, de su afán de ganarse al público; ganarse su cariño y su comprensión; su compasión y su benevolencia. Lázaro se muestra como un brillante contador de historias, con grandes dotes para atraer al público, entretenerlo y hacerlo reír. Es un narrador enérgico, divertido y tierno. Combina el relato oral con aspavientos e imitaciones de movimientos. En ocasiones, recrea las escenas reproduciéndoselas a los presentes, tal y como ocurrieron, con imitaciones de la voz y movimientos de aquellos a los que quiere parodiar (sus amos). Al mismo tiempo, la estructura de la película es una superposición de escenificaciones, a modo de cajas chinas y que yo vengo a completar con esta comunicación. Aquí cuento al público cómo Lázaro contó al tribunal recreando episodios en los que contaba a los ciudadanos sus peripecias infantiles. En la primera escena que aquí proyecto encontramos un ejemplo de teatralidad en el momento en que Lázaro rapta al niño en segundo plano, mientras su madre compra manzanas. La secuencia recuerda tanto a los guiñoles infantiles como al cine mudo.

La película en sí comienza con un plano medio de un Lázaro adulto cuya figura se va dibujando tras un extraño fundido nebuloso. Parece que su imagen surge tras la niebla de una ensoñación o el humo de un acto de magia. Se está incidiendo en el carácter dudoso de esa realidad, no de la existencia de Lázaro, sino de la fiabilidad de su discurso. A continuación Lázaro se presenta con una *captatio benevolentiae* que no obedece a cuestiones estilísticas sino morales. Comienza defendiéndose y justificándose. Se defiende diciendo no haber querido dañar nunca a nadie y, de haberlo hecho, habrá sido en defensa propia y siempre algo que se pudiese reparar. Su justificación es el hambre que ha pasado siempre y su deseo de descansar. Es decir, su condicionante es su baja posición social y su deseo de alcanzar un estatus estable y cómodo en el que vivir en paz sin problemas (arrimarse a los buenos). Por otra parte, cambia el «Vuestra Merced» del texto por «*Vuestras Excelencias*». Los autores de la película, asiéndose al interlocutor que aparece en el prólogo, sitúa a Lázaro ante un grupo de personas, ante las que se explica y justifica, por algún motivo. Sabemos que está hablando con ellas en ese momento por su mirada, ya que la dirige a distintos puntos en su declaración. Pero sólo aparece Lázaro en la imagen. De este modo, el argumento de la película se centra en torno al «caso».

A partir de ese momento, se sucederán los flashbacks que recreen los episodios vitales que Lázaro va contando. Como sucede en la obra literaria, se justifica diciendo que todo ha de ir a su tiempo y que hay que empezar desde el principio, viajar al pasado y contar las cosas correctamente para que se entienda su situación en el presente. Las repetidas súplicas de los niños de que relate, por ejemplo, el ya famoso lance de la longaniza no serán razón para que Lázaro altere en un punto el orden que tiene preparado para sus historias. Tampoco lo serán las quejas del tribunal de remontarse tan atrás en su vida (cuando relate el episodio del clérigo).

Cada vez que se regresa al presente desde el que Lázaro enuncia su declaración se nos da más información sobre a quién se dirige Lázaro y por qué. Al principio ya hemos visto que se mantienen los interrogantes del texto literario. En el primer regreso al presente ya se nos da más información: el plano se ha ampliado, y se ve, al fondo de la imagen, aunque difuso, a un grupo de personas, en lo que parece un lugar cerrado, y, supuestamente, atendiendo a su declaración. Pero él no se dirige a ellos porque les da la espalda. Por lo tanto, se mantiene la expectativa, intencionadamente, por supuesto. En el segundo vemos por primera vez a quién se está dirigiendo Lázaro. Está en un juicio y las personas que están frente a él son el alcalde, el escribano y otro cargo de renombre que es una especie de teniente alcalde. A la derecha de Lázaro están sentados tres representantes de la Iglesia, entre ellos el arcipreste, que también parecen formar parte del jurado. Y en el último se nos revela el motivo de su acusación: se le juzga por consentir el adulterio de su esposa. Lázaro, por tanto, admite conocer que es delito aquello de lo que se le acusa, entre otras cosas, por haberlo pregonado en multitud de ocasiones. Pero lo importante es que se declara inocente y juzga a los rumores que le acusan como calumnias y mentiras.

El comienzo del primer flashback (hasta que Lázaro se pone a disposición del fraile, donde termina el fragmento que aquí analizo) se puede considerar todavía como parte de la introducción, pues sirve para ejemplificar lo anteriormente dicho por Lázaro, especialmente, su deseo de encontrar un amo a quien servir y la justificación de sus faltas por necesidad, y, además, para introducir al espectador en el tipo de personaje e historia que se nos va a contar. Pretende crear una idea rápida al público de qué es la picaresca y de qué tipo de vida lleva un pícaro Así, nos encontramos a un Lázaro ya adulto, aunque, a juzgar por el color del pelo y las pistas cronológicas que se dan después, unos diez años más joven. Ya está en Toledo –en la primera imagen ya vemos la catedral al fondo– y se trata de una escena que no existe en la novela. El espacio es característico de las obras literarias del Siglo de Oro: el mercado. La escena adquiere así un tono costumbrista, con un gran número de extras adecuadamente vestidos, con los vendedores anunciando sus productos a viva voz, con los regateos en los puestos de la plaza y una musiquilla de corte tradicional de fondo.

Lázaro aparece merodeando los puestos y con claros síntomas de hambre por su forma de mirar la comida. Son, incluso, perceptibles sus deseos de pillar desprevenido a la tendera, pero su estrategia cambia en cuanto ve a un niño pequeño de mano de su madre, que está comprando manzanas. Tras un plano del rostro de Lázaro, un barrido de cámara nos lleva al del niño, en primer plano. El objetivo es mostrar el contraste entre el gesto pícaro de Lázaro y el inocente del niño. En general, el movimiento de la cámara es bastante sobrio y clásico en toda la película, tratando de ofrecer planos generales que

reproduzcan la escena, sin dotarla de gran personalidad. Por eso, son muy significativos sus movimientos. En el episodio de la longaniza, se produce otra excepción. Cuando a Lazarillo se le ocurre sustituir la longaniza por el nabo, es la cámara quien hace un primer plano de la longaniza para buscar, posteriormente, a su sustituto y hacer uno de éste. Por tanto, sin utilizar palabras, y usando la cámara como los ojos de Lazarillo, hemos entendido la idea del niño.

Ese recorrido que efectúa, por tanto, la cámara en el mercado de Toledo, esa distancia que separa los dos semblantes es la que ha recorrido Lázaro en su vida y que entenderemos cuando relate los episodios de su infancia. Es un rostro similar al del Lázaro niño en la escena dramática de la película: la despedida de su madre. Los ingredientes que componen la escena están destinados a acentuar el dramatismo de la misma. Se incorporan elementos que no aparecen en el texto para sensibilizar más al público con el personaje. Así funciona, por ejemplo, la risa del ciego, que suena macabra, cuando madre e hijo se despiden entre lágrimas. Se añade, también, una melodramática segunda despedida, en la que ya alejándose el ciego y Lazarillo, la madre lo vuelve a llamar provocando un retorno del hijo a sus brazos para un último abrazo. La impaciencia del ciego golpeando el bastón con el suelo y llamándolo a gritos la hace más cruda. Después, se les enfocará alejándose en la distancia hacia el horizonte, que refuerza la frase que había pronunciado la madre: «*Sé que no te veré más*». Y en el regreso de ese flashback se superpone el rostro melancólico y la mirada perdida del Lázaro adulto en esa herida del recuerdo, que en seguida supera para seguir contando con alegría nuevos lances.

Lázaro ha decidido raptar al niño durante unos minutos para devolvérselo a la madre en cuanto ella lo reclame y quedar como un héroe en público. Busca la recompensa a cambio del fraude. Raptando al niño está repitiendo el rapto que el ciego, en cierto modo, efectuó sobre él, está reproduciendo la crudeza y trasmitiendo la pérdida de la inocencia sobre el pequeño que él vivió. La escena también sirve para explicar su llegada al primer amo que aparece en la película: el fraile de la Merced, al que aquí se le da nombre: fray Gabriel. Llega a él precisamente gracias a la recompensa de la madre del niño que, al enterarse que no tiene amo, le recomienda a fray Gabriel, además de obsequiarle con medio kilo de manzanas. Considero un logro del guionista el haber trazado la trayectoria de Lázaro de este modo, en cuanto al cambio de amo. Por la lectura de la obra, puede parecer que era sencillo encontrar amo en aquella época, pero no lo era, y creo que aquí se resuelve bastante bien, mediante ciertas coincidencias. Sigue pareciendo relativamente sencillo, por necesidades narrativas, pero se intenta hacer verosímil. Otro personaje inventado, Pedro Pachuca –el antiguo pregonero–, propone a Lázaro que le sustituya como aguador, para lo que debe visitar al capellán. Por tanto, no es éste quien encuentra a Lázaro en una iglesia, como en la obra. Y Lázaro pasa a servir al arcipreste a raíz de un encuentro en un camino. cuando ambos se dirigen a la venta y el arcipreste se ofrece a invitarle a una jarra de vino cuando coincidan allí, por lo que parecen conocerse. Una vez allí, se produce la conversación en la que el arcipreste le ofrece el empleo. El arcipreste posee viñedos y le gusta cómo Lázaro pregona, además de que parece resultarle simpático, agradable y honesto.

Por lo tanto, Inés Esquivias –la madre del niño– le aporta a Lázaro comida y amo, lo que el pícaro sostiene como dos de sus principales móviles para desviarse del bien. Por

eso es una escena justificadora. De hecho, en el flashback se intercala un fragmento del Lázaro en el presente de la obra, en el que insiste en que sus «*pequeñas fechorías*» no son más que «diabluras de muchacho». Pero llama la atención que, justo después de haber justificado sus «diabluras» por necesidad y hambre, lo vemos cometiendo un acto de una violencia totalmente desmesurada e innecesaria: al raptar al niño lo oculta rápidamente con una especia de capa que lleva y se aleja rápidamente con él en brazos para que nadie se de cuenta. El niño, suponemos que asustado, empieza a llorar y Lázaro, para que su ruido no llame la atención le asesta un puñetazo de una brutalidad sorprendente que entra en contradicción con su supuesta inocencia a la hora de causar mal. Por si fuera poco, la mujer, al recuperar a su hijo por medio de Lázaro, le llama «buen hombre». Dadas las circunstancias, el piropo se carga de relatividad e ironía, lo que da buena cuenta de la ambigüedad del concepto de bien y mal en el personaje, en la historia y, sobre todo, en esa sociedad (cuanto menos). Lo irónico del comentario ofrece además otro paralelismo con el momento en el que, de niño, se va con su primer amo. En su despedida, la madre le dirá: «con buen amo te he puesto», lo que ofrece un interesante contraste con la opinión que Lázaro tiene del ciego.

En ese momento, cobra importancia la otra instancia narrativa de la película. En el texto, no hay dudas, tenemos, en todo momento, un yo que escribe sobre su vida. En la película, recordemos que hay una cámara que muestra al público la historia. Sin embargo, ésta no cuenta solamente la historia de Lazarillo. Hay algunos detalles que podrían cuestionar la coherencia de este procedimiento narrativo y hacerlo susceptible de contradicciones en su sentido. Si entendemos que las imágenes que se nos muestran del pasado son una plasmación de las memorias que Lázaro está reproduciendo a su público, no tiene sentido, por ejemplo, que presenciemos el abuso del fraile cuando él dice que se fue «por otras cosas que no digo» o se nos enseñe el flirteo del alcalde y su amante. También más adelante, veremos a un personaje siendo remojado para hacerle reaccionar en su borrachera, en una escena en la que Lázaro no estaba presente. Y tampoco es lógico que nos enseñe la agresión al niño, referida anteriormente. Lázaro no puede contar cosas que no conoce o que él mismo dice que no quiere contar. De ese modo, estamos ante una incoherencia narrativa, o ante una disgregación del narrador oral y del visual. Tengo claro que estamos ante el segundo caso. En el cine puede haber dos instancias narrativas. Hay una que aporta la voz y cuenta la historia, pero no tiene por qué coincidir con otra instancia (imposible en la literatura) que selecciona las imágenes. Así, las imágenes que acompañan o sustituyen al relato de Lázaro son una aportación de esa segunda instancia narrativa que nos hace visualizar lo que Lázaro recrea más aquello que considera apropiado para el otro nivel de espectador: el público que ve la película. Se establecen, así, dos líneas de comunicación: una, entre Lázaro y sus auditorios, y entre el narrador visual y nosotros. El narrador visual de la película, es, pues, tan cínico o más que los personajes, y que el propio narrador literario. Deja en evidencia a su protagonista ya en la primera escena y, consecuentemente, su presunta ausencia de maldad.

Este primer flashback también supone el avance de otra de las claves de la película: el rechazo de Carlos V a Toledo. Las palabras de la madre a la tendera no son en balde, pues, en su queja de la situación económica, es cuando declara: «desde que el Emperador nos dio la espalda esta ciudad no es lo que era». Todavía no sabemos de qué emperador

se trata ni el motivo que tiene para darle la espalda a Toledo, pero ya se nos ha destacado la tensión que provoca esa situación. Más adelante veremos en otra escena a varios cargos políticos, entre ellos el alcalde, discutiendo sobre la cuestión. Es una secuencia informativa. No importan tanto las opiniones que unos y otros tienen como los diversos datos que se aportan, destinados a poner sobre la mesa la situación histórica que se estaba viviendo. Así, a través de las diferentes intervenciones, sabemos que Carlos V le ha retirado los privilegios a Toledo y está considerando celebrar las próximas cortes en Madrid, con las nefastas consecuencias que ello traería para la ciudad (perjuicio al comercio). También se aportan los motivos históricos: la revuelta de los comuneros. Incluso se cita a uno de los tres más famosos (Padilla) como representante de la culpabilidad de esta revolución en el rechazo del Emperador hacia Toledo. Esta contextualización político-histórica cumple cuatro funciones: 1) configura el marco espacial, temporal y social; 2) conecta inmediatamente con la obra literaria al mencionar las cortes de Toledo, factor clave y ambiguo para la cronología de la obra; 3) supone el planteamiento de una situación cuyo desenlace afectará directamente al de Lázaro y, por tanto, al de la historia; 4) completa el significado y el mensaje que transmite la película. Y explico el por qué a continuación.

Lázaro de Tormes es una película que se esfuerza por reflejar el contexto social en el que transcurre la novela en la que se inspira. Desde ese punto de vista, transcurre en un punto crítico de la historia española entre la Edad Media y el Renacimiento. Al darle voz al protagonista le permite defenderse y justificarse («Soy hombre de pocas luces») aunque luego le veamos regocijarse al contar como, de niño, abandonó a un anciano invidente medio muerto, por culpa de una acción suya que no responde a la necesidad de paliar el hambre ni de conseguir un empleo de la corona: responde a una pasión puramente humana, la venganza, que ha desarrollado en compañía de ese amo. Ha perdido la inocencia de un cabezazo a un toro de piedra y se ha hecho hombre muy pronto. Pero hacerse hombre, como en *La Celestina*, no es hacerse responsable, maduro y honesto; sino pícaro, cínico y fingidor. Los personajes de la película subrayan su carácter mundano, vital, o, en términos religiosos, pecador. Lázaro es un personaje que se considera bueno, aunque haya hecho cosas malas. Bajo esa perspectiva, no se diferencia del arcipreste, del clérigo, del alcalde, de su esposa o de cualquier otro individuo que vemos en pantalla.

Por ello, pese a que la crítica anticlerical está presente no es objeto principal de esta adaptación, como se ha dicho frecuentemente. Ni tampoco la crítica política. Lo que se está censurando es el sistema social (sustentado por la hipocresía individual y colectiva) bajo el cual los personajes no tienen más remedio que comportarse así. En una sociedad donde es muy difícil ganarse la vida, los religiosos y los políticos tendrán que acogerse a un patrón de comportamiento que se espera de su posición (decoro) pero no por ello se negarán a dar rienda suelta a sus impulsos. Dos ejemplos: el fraile y el arcipreste. El carácter mundano de la religiosidad del fraile –uno de los amos– se plasma en dos escenas: una fiesta y una boda. En ambas aparece el Fraile comiendo y bebiendo abundantemente. Él mismo lo resume cuando una de las invitadas le agradece su presencia, cosa no habitual entre los clérigos. Él los califica de «ignaros» y sostiene que «*l*a religión cristina es una religión de alegrías». El arcipreste se nos presenta, también, como un religioso que pone mucho interés y dedica mucho tiempo a los asuntos mundanos. Su primera aparición en la venta, donde bebe vino en abundancia, baila y canta encima de la mesa,

y flirtea con mujeres es totalmente esclarecedora. De hecho, una de sus canciones se la canta a una mujer «*recién casada*». Su atracción por la futura mujer de Lázaro se pone de manifiesto en sus visitas a la venta. Incluso, después de casarla, a la salida de la iglesia, se intercambian miradas de deseo, ante la atónita y recelosa mirada de Lázaro. De ese modo, proponérsela a Lázaro como esposa es una jugada estratégica. Se asegura el tenerla cerca, pues les dice que vivirán en una casa próxima a la suya, y sabe que Lázaro le estará agradecido. Por eso y el respeto que le tiene, nunca le recriminará nada.

En esa lucha entre lo que uno quiere ser y lo que debe ser, los personajes son máscaras que se desenvuelven en el terreno de las apariencias, en un mundo en el que no podremos, por tanto, juzgar a Lázaro por sus faltas. No hay personajes decididamente malvados o antipáticos. Más bien son víctimas del momento y el entorno en el que les ha tocado vivir, pero del que tampoco hacen nada por salir. Si en la película se les culpa de algo, es de mantener esa mentira, pues, tan a gusto están los que engañan como, a veces, los que son engañados. Pero intentar desmarcarse de ese sistema y tratar de cambiar las cosas supone enfrentarse al mismo destino que le deparó a los comuneros. De ahí que el final de la película resulte excesivamente feliz: un correo real llega al juicio y anuncia que el Emperador ha decidido celebrar las Cortes en Toledo. En pleno júbilo general, el alcalde, exultante, decide perdonar al inculpado. Así, Lázaro recupera su trabajo y vuelve a su cama con su mujer, entregado a ella. Las cosas siguen igual pero, para unos personajes tan cínicos, satisfacen sus necesidades más pragmáticas y egocéntricas. Lázaro es un cornudo feliz porque tiene lo que quiere: su mujer y su trabajo. Pero incluso el ascenso social del que Lázaro se jacta es muy dudoso. El pregonero que precede a Lázaro es un borracho que ha sido despedido por ello mismo y ahora malvive. En realidad, el oficio de pregonero fue siempre para gente vagabunda e indeseable. Parece más bien una burla del autor a una transformación del sistema de clases, a una superación de la posición social, imposible en esa jerarquía medieval. El guionista mantiene esa burla, de lo contrario, no mostraría a un pregonero trabajando completamente borracho (se aporta una escena) o continuamente en la taberna bebiendo e intentando abusar de la sobrina del ventero (futura esposa de Lázaro).

Los habitantes, por su parte, celebran la repercusión económica que las Cortes traerán. Los poderosos aún se beneficiarán más de ello y, además, consiguen mantener ese sistema social que les protege evitando el complejo de culpa que supondría sentenciar a alguien que es tan culpable como ellos. Durante la película, conforme la severidad de los que le juzgan se comienza a hacer patente, se suceden los primeros planos del arcipreste, cuyo rostro muestra cierto embarazo o hallarse en una situación comprometida (remordimiento, quizá). Por otra parte, se introduce una nueva novedad en la obra y que es reflejo de esa independencia del narrador visual respecto al narrador-Lázaro. Mediante dos respectivos zooms a las caras del alcalde y el otro gobernante ya mentado, se insertan dos episodios de su vida personal. En cuanto a éste último, su caso afecta también al arcipreste (también hay un zoom para él), pues recrea una confesión del político al religioso. En ella, éste confiesa haber cometido cohecho al extraviar ciertos documentos intencionadamente en la venta de un terreno, cobrar impuestos más caros de lo normal, o haber pecado de lascivia.

Más grave es el caso del alcalde, pues en él, el que está implicado es el propio Lázaro. Lo que se desarrolla en esta escena intercalada es su relación con su amante, antes insinuada. El alcalde paga a Lázaro para que, al pregonar los vinos en ciertas, calles, se transmita mensajes con su amante, mediante un código de comunicación basado en las veces que el pregonero repite su oferta. El impacto es claramente cómico, pero el trasfondo, como en el caso anterior, es poner de manifiesto la hipocresía de los tres aludidos. Por tanto, están juzgado a Lázaro tres personas, de las cuales, una es el verdadero responsable (el arcipreste), otro comete más o menos el mismo delito y aprovechándose del acusado (alcalde) y el tercero los comete aún peores. Pero son la autoridad, y Lázaro un simple pregonero.

Por eso se habla del humor como uno de los componentes más destacados. No es una película hecha simplemente para hacer reír. Sin embargo, la risa es la única salida a ese callejón oscuro donde la doble moral, la honra, las normas estrictas y la hipocresía se confunden en un absurdo. La risa es un lugar común para los personajes, un refugio en el que aristócratas y pregoneros, religiosos y pueblo llano coinciden y son la misma cosa: seres humanos susceptibles a las mismas emociones.

El último Castillo Solórzano: Hacia un modelo innovador del marco narrativo

Mª Rocío Lepe García
Univiversidad de Huelva

La producción novelística de Alonso de Castillo Solórzano representa un caleidoscopio inagotable de posibilidades en el estudio de la novela cortesana del siglo XVII. La variedad de motivos narrativos, personajes, artificios literarios o unidades discursivas intercaladas en la novela (poemas, enigmas, textos dramáticos) configuran la novela solorzaniana como un abanico multiforme y diverso, en perfecta trabazón interna. Castillo Solórzano es un autor que busca el equilibrio entre lo variopinto y lo uniforme, los matices y la consonancia, lo permanente y lo mudable, amoldando la invención a los paradigmas estereotipados de su propio estilo. En un período de inflexión en la novela, en el que se buscan nuevos cauces creativos, Solórzano experimenta con nuevas fórmulas literarias, que sin apartarse de los modelos existentes, reinventen el género. La consecuencia de estos tanteos experimentales es una evolución constante y sutil en su obra novelística, con cambios que llegan a ser notables al final de su trayectoria literaria.

Corrobora esta evolución la segmentación en etapas de la novela solorzaniana establecida por algunos estudiosos[1], a partir del análisis de aspectos temáticos o formales concre-

1. A pesar del destacado puesto de Alonso de Castillo Solórzano en la nómina de narradores del siglo XVII, sigue siendo hoy por hoy un autor poco estudiado. La bibliografía sobre la novela solorzaniana es escasa. Los principales estudios sobre su obra son los realizados por Soons (1978), Velasco Kindelán (1983), y la tesis doctoral de Mª Pineda Morell Torrademé (2002). A estos estudios específicos, hay que añadir algunas ediciones más o menos recientes de sus novelas con estudio preliminar: *Huerta de Valencia*, ed. E. Juliá Martínez, Madrid, Sociedad de los Bibliófilos Españoles, 1944; *Lisardo enamorado*, ed. E. Juliá y Martínez, Madrid, Gráficas Ultra, 1947, (RAE Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, vol. III); *Las harpías en Madrid*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985; *Las aventuras del Bachiller Trapaza*, ed. de Jacques Joset, Madrid, Cátedra 1986; y *Tardes entretenidas*, ed. de Patricia Campana, Barcelona, Montesinos, 1992. A estas ediciones hay que añadir otras realizadas sin introducción preliminar y notas, como son las realizadas a principios del siglo pasado por Emilio Cotarelo y Mori en la Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas. A estas ediciones hay que

tos. Eduardo Juliá Martínez, en las observaciones preliminares a *Huerta de Valencia*[2], señala tres momentos en la producción novelística de Solórzano a partir del concepto que el autor mantiene sobre la novela corta y sus orígenes. Nos remitimos a sus palabras:

> En primer término, se confiesa ajeno a toda influencia italiana, pretendiendo ser original; más tarde se encuentran textos en que se vanagloria de conocer a los novelistas italianos y españoles, luego abandona toda presunción y se limita a exponer sus concepciones, y siempre declara que su afán es moralizar[3].

Con respecto a este último punto, el afán moralizador, también se observa una periodización en la técnica empleada. Un primer momento desde *Tardes entretenidas* hasta *Lisardo enamorado* (1625-1629) determinado por narraciones con moralejas explícitas, ya colocadas al principio (*Tardes entretenidas y Jornadas alegres*), ya detrás (*Escarmientos de amor moralizados*). Y un segundo estadio, posterior a 1630[4], en el que Solórzano se deslinda de esta técnica y opta por el comentario moral indirecto, con reflexiones morales diseminadas por el relato. Una lectura detenida de los prólogos de las colecciones revela asimismo esta transición: el equilibrio del tópico cervantino *prodesse delectare*, predominante sobre todo en las primeras colecciones, se va inclinando a favor del segundo a medida que avanza la creación novelística. El prólogo de *Alivios de Casandra*, por ejemplo, evidencia esta evolución, en la que Solórzano no menciona en ningún momento el propósito moral. Al lector le solicita piedad para que «con esto me anime a darte otras obras en que te entretengas»[5]. Esta inclinación final a la distracción del lector en detrimento de lo *utile* queda aún más de manifiesto en la aprobación del censor Juan Francisco Ginovés, quien supervisó *La quinta de Laura* a instancias del Vicario General. En la carta que dirige a éste indica que la única finalidad que advierte en la colección novelística es divertir «el ocio de los desocupados, ya que los asuntos tratados son irrelevantes y no contienen provecho alguno»[6].

Esta evolución en la narrativa solorzaniana no queda reducida a la finalidad de las novelas o al procedimiento formal derivado de él, sino que se aprecia también en otros aspectos literarios como los motivos temáticos, la codificación de la realidad, las técnicas estructurales o el marco narrativo. De todos estos elementos, el más singular probablemente, es el último, el marco narrativo, un procedimiento organizativo común a todas las colecciones de novela corta de Solórzano, independientemente de su carácter costumbrista o cortesano[7]. De tal suerte que, desde *Tardes entretenidas* publicada en 1625

añadir otras más recientes, como *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Palencia, Simancas Ediciones, 2004, y las modalidades digitalizadas, cada vez más frecuentes.

2. Madrid, Sociedad de los Bibliófilos Españoles, 1944, p. 28.
3. *Ibid*., p. 28.
4. Aún en *Las harpías de Madrid*, novela picaresca de 1631, sigue el mismo procedimiento de añadir al final de las *Estafas el Aprovechamiento del discurso*, una fórmula que tiene su fuente en *La pícara Justina*. Puyol y Alonso en la edición de esta novela picaresca (Soc. de Bibliófilos Madrileños, tomo IX), p. 27, señala que este recurso de agregar la moraleja al final de cada capítulo no es más que el medio más adecuado para evitar las censuras de la crítica.
5. *Alivios de Casandra*, Barcelona, Imprenta de Jaime Romeo, 1640, p. 3 de los preliminares.
6. *La quinta de Laura*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías de Lizau, 1649, p. 5 de los preliminares.
7. Tanto Alan Soons como Velasco Kindelán han clasificado las novelas de Castillo Solórzano en dos grupos en función del grado de idealización de la realidad: novelas de tipo A o costumbristas, ambientadas en la

hasta la aparición en 1649 de la última colección de novelas, *La quinta de Laura*, todos los conjuntos novelísticos están articulados de acuerdo con este principio estructural de origen italiano. Una lectura global de los encuadres permite determinar numerosas similitudes entre ellos.

1. La función común de insertar en un sistema unitario varias historias independientes. La profesora Mª Pilar Palomo[8] ha denominado con el término de «yuxtaposición» a este sistema de relación entre las unidades narrativas.

2. Los motivos de las situaciones-marco son similares: una reunión social en la que participan amigos, conocidos o familiares, que para entretener el tiempo libre o de espera, aliviar a un enfermo o celebrar una fiesta (Nochebuena, Epifanía o Carnaval, entre otros pretextos) convienen la narración de relatos y la representación de obras teatrales. De todas las colecciones sólo *Noches de placer*, 1631, se particulariza por contener únicamente novelas. También novedosa es *Fiestas del jardín*, 1634, donde alternan en disposición simétrica los dos géneros: el narrativo y dramático.

3. Los narradores de las novelas son los caballeros y damas participantes en las reuniones, con predominio de las narradoras femeninas. Normalmente sólo hay un narrador/a en cada jornada, aunque en algún caso, como en *Noches de placer*, participan en cada velada dos narradores, un caballero y una dama, con paridad de personajes masculinos y femeninos.

4. La organización espacio-temporal se regula también en los marcos, donde se establece el lugar y momento de la reunión. La periodicidad de los encuentros determina la estructura interna de algunas colecciones, casos de *La quinta de Laura* o *Sala de recreación*, ambas de 1649[9], que están secuenciadas en días y noches respectivamente; y en algún caso particular, fundamenta el título de la colección, como sucede en *Tardes entretenidas* o *Jornadas alegres*.

5. Las estructuras de las jornadas también se fijan en el marco inicial, normalmente con una división tripartita: una primera parte introductoria, con la referencia temporal del encuentro (habitualmente las reuniones se desarrollan por la tarde o por la noche), la descripción espacial, la presentación del narrador/a, y en algunos casos un texto poético

corte o ciudad, de carácter realista y con protagonistas, damas y caballeros, dedicados al galanteo amoroso y a la preservación de su honor; y novelas de tipo B o fantasía, con mayor idealización de la realidad, personajes nobles (reyes, príncipes, duques), ambientación exótica y numerosas aventuras (guerras, cautiverios, intrigas, naufragios…). El amor está presente en las dos modalidades, la única diferencia reside en el tratamiento recibido, más sutil y puro en las novelas idealizadas. Dada la diversidad terminológica, proponemos su refundición en la categorización formulada en el trabajo de investigación, defendido en la Universidad de Huelva con el título *Castillo Solórzano y la novela corta: Los alivios de Casandra y La quinta de Laura*: novelas costumbristas para las primeras y cortesanas o idealizadas para las segundas, siguiendo el mismo criterio de idealización de la realidad.

8. Mª Pilar Palomo (1976) establece tres sistemas de relación de las secuencias narrativas: yuxtaposición, coordinación y causalidad psicológica. En el capítulo III del libro se detiene en el análisis de las novelas con marco, distinguiendo entre colecciones de marco sin trama y marco con trama, ya que la ausencia o presencia de trama va a organizar el conjunto narrativo de diferente manera. El sistema de las novelas de marco sin trama es la yuxtaposición, ya que no existe relación entre el encuadre y las unidades narrativas. El marco no determina los relatos en ningún aspecto narrativo y éstos son unidades narrativas independientes. En las colecciones con marco argumental, sin embargo, hay trabazón estructural, ya que las novelas se conforman a partir del argumento del marco. Las unidades narrativas se integran en un sistema regido por el encadenamiento causal.

9. Esta fecha corresponde a la de su publicación realizada en Zaragoza por Iusepe Alfay, pero la edición del texto estaba preparada para su impresión diez años antes, ya que su aprobación tiene fecha de 1639.

insertado. A continuación, se narra la novela, que suele terminar con un colofón poemático, aunque también puede ser de otro tipo, caso de los enigmas en *Tardes entretenidas*. Y, por último, el cierre de la jornada, momento en el que se alude al éxito de la novela, siempre muy aplaudida por los contertulios, se establece el relevo del narrador/a, se convoca la próxima reunión y se disgrega el grupo.

Éstos son de manera sintética los rasgos comunes del marco; sin embargo, un análisis contrastado, más exhaustivo de los encuadres, permite determinar una evolución en la configuración de los mismos. Así en las últimas novelas de la producción solorzaniana, *Alivios de Casandra*, 1642, y *La quinta de Laura*, 1649[10], se observa una serie de innovaciones, especialmente en el ámbito temático, bastante importantes en relación con los conjuntos anteriores[11]. Esta renovación final, común a las dos colecciones, nos permite conjeturar que ambas responden a un proyecto creativo común, fraguado por Solórzano al final de su trayectoria literaria. Las novedades más destacadas de los últimos *cornices* son las siguientes:

1. La ubicación italiana. Frente a ambientes realistas, cotidianos, de localización española (Madrid, Valencia, Zaragoza o Sevilla, entre otros), Solórzano sitúa las reuniones de las dos últimas colecciones en quintas palaciegas, italianas, de arquitectura similar, situadas cerca de Milán, en un paraje idealizado a orillas del río Po.

2. El elevado rango nobiliario de los protagonistas frente a los caballeros y damas de familias principales de las colecciones anteriores. En ambos conjuntos el personaje principal es una dama de la nobleza: Casandra, hija única del marqués Ludovico, y Laura, hija del conde Anselmo. Ambas destacan por su gran hermosura y la confluencia de virtudes morales, intelectuales y artísticas como la discreción, el ingenio, las dotes musicales y el conocimiento de idiomas. Ambas jóvenes personifican con todas estas cualidades el modelo de perfección femenina del momento. La técnica empleada por el autor en las descripciones es la idealizadora, con numerosos recursos ponderativos como puede apreciarse en la siguiente descripción de Laura:

> Llamada comúnmente por su grande hermosura la Estrella de Lombardía; y dignamente gozaba deste nombre, porque su belleza era tanta, que entonces no se le conocía igual en toda la Europa[12].

3. Las damas protagonistas van acompañadas a la quinta por familiares, doncellas y criados. El marqués Ludovico acompaña a Casandra en *Alivios* y una hermana del conde a Laura en *La quinta*. Las damas de compañía son las narradoras de las historias, seis en cada caso: Gerarda (la dama más cercana a Casandra), Estefanía, Lucrecia, Diana, Emilia y Ludovica en *Alivios*; y Armesinda, Doristea, Artemidora, Filandra, Felisarda y Florista en *La quinta*. Mención aparte merece el origen nacional de estas damas, ya que la mayoría de ellas son españolas (dos en *Alivios* y todas en *La quinta*). Las cuatro restantes son

10. *Alivios de Casandra* y *La quinta de Laura* son las últimas colecciones del autor, ya que *Sala de recreación*, como se ha comentado en la nota 9, por sus aprobaciones estaba terminada diez años antes.
11. El análisis de estas innovaciones en la última producción novelística de Solórzano es el objetivo del trabajo de investigación defendido por Mª Rocío Lepe García bajo la dirección del doctor Valentín J. Núñez Rivera, Universidad de Huelva, 2007.
12. *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 2.

italianas. La nacionalidad española de la mayoría de las jóvenes no es incidental, sino una respuesta al nacionalismo connatural al autor.

4. El pretexto expuesto para la narración de los relatos es el mismo en las dos colecciones: el entretenimiento de los reunidos en el palacete rural. En la primera colección, la finalidad es distraer a Casandra de la aflicción de melancolía que padece, enfermedad provocada por el apremio de los pretendientes milaneses. El marqués, aconsejado por los médicos, traslada a su hija a la quinta que posee a unas diez millas de Milán con el fin de que goce de una vida tranquila. El doctor Fabricio, una vez instalados en la finca, aconseja para la recuperación anímica de la joven diversiones y entretenimientos diversos, especialmente musicales. Una tarde en la que todas las damas están reunidas en el jardín, Gerarda, la dama más cercana a Casandra, propone para aliviar a su señora unos divertimentos:

> Y el género de alivio me parece (con vuestro consentimiento) que sea el ejercicio de novelar, tan usado en Italia, y aun en España; […] Antes y después de este ejercicio habrá música, pues tan excelentes voces tiene el marqués con que divertirse.

En *La quinta* la finalidad de los relatos es amenizar la espera de una tregua o el final del conflicto bélico entre el duque de Milán y el de Ferrara. Como el conde Anselmo, padre de Laura, se encuentra fuera de la ciudad comandando el ejército del duque de Milán, la protagonista se retira acompañada de su tía, algunas damas y criados a la finca campestre que posee el conde a las afueras de la capital lombarda. En este contexto, Laura es quien propone, para entretener el tiempo de espera divertimentos diversos: música, danzas y narraciones de novelas.

5. Las descripciones espaciales del marco presentan caracteres muy similares en contenido y estilo. El narrador describe con detallismo y lenguaje fastuoso la magnificencia de los palacetes o la arquitectura del jardín. La profesora Mª Pineda Morell Torrademé denomina a este recurso formal «preciosismo pomposo»[13]. Ella distingue asimismo una evolución en el empleo de este mecanismo técnico con tres etapas diferenciadas: artificiosidad en las primeras colecciones con numerosos recursos retóricos y alusiones mitológicas; mayor sobriedad y parquedad en imágenes a partir de *Huerta de Valencia*, 1629; y recuperación del gusto por el lenguaje brillante y ampuloso en las últimas colecciones, como se observa en *Alivios* y *La quinta*[14], en las que resurge el virtuosismo estético. Este detallismo del marco inicial impregna a su vez de afectación retórica a las introducciones de cada jornada, donde abundan las alusiones mitológicas para las referencias temporales y se describen con lujo de detalles los espacios del jardín elegidos para las reuniones. Los encuentros se celebran en galerías decoradas con cuadros o en glorietas y plazoletas rodeadas de arbustos e hierbas aromáticas (nunca falta la murta) con una fuente en medio, en la que se alza alguna figura mitológica o bíblica (Diana, Salmacis y Troco, Sansón). Las reuniones de cada jornada se inician también en ambas colecciones al atardecer, momento descrito normalmente a través de imágenes mitológicas como la siguiente: «con apresurado curso iba el hermoso hijo de Latona a refrigerar su crinado tiro en las cerúleas ondas del océano»[15].

13. Morell Torrademé (2002: 670 y ss.)
14. En esta última colección, no obstante, el retoricismo es más conciso.
15. *Alivios de Casandra*, ed. cit., p. 60.

6. Otro rasgo común es la impronta nacionalista perceptible en el origen español de las damas, la lengua empleada por las narradoras y algunos comentarios sobre el género literario. Con respecto a la procedencia de las narradoras, ya se ha señalado anteriormente que la mayoría de ellas, ocho de las doce, son españolas. Esta innovación iniciada en *Alivios* debió de parecerle tan acertada a Solórzano, que en *La quinta* todas las damas comparten la misma nacionalidad.

La atención a la lengua española también es relevante en el marco. En *Alivios*, el marqués Ludovico lleva a maestros españoles a su casa para que enseñen a su hija el idioma español. Asimismo, incentiva su uso en las reuniones proponiendo regalos para las damas que mejor lo canten: «Gustoso el marqués desto, ofreció costosos premios de ricas joyas a las damas que más se señalasen en novelar, y a las que mejor letra cantasen como fuese en lengua española»[16]. Junto a la lengua, otros detalles del encuadre, como la estancia del marqués en España o el servicio de músicos españoles en su casa, revelan que la ubicación italiana de los marcos finales es únicamente el nuevo envase del mundo literario reinventado por el autor.

Por último, queda por comentar el interés del narrador por resaltar el nivel literario de la novela española, omitiendo en la medida de lo posible su procedencia italiana. En *Alivios*, resulta obvia esta actitud cuando al indicar el género de distracción elegido para las jornadas expone:

> Me parece (con vuestro consentimiento) que sea el ejercicio de novelar, tan usado en Italia, y aun en España, pues me certifican los de allá me corresponden que los ingenios españoles usan ahora desto mucho descubriéndose en el novelar su buena inventiva, su galante prosa, y el artificio, que para esto se requiere[17].

El autor menciona el ejercicio de novelar en los dos países, pero sólo comenta los méritos de la novela española. En el marco de *La quinta* también aparece algún comentario acerca de la novela corta:

> Ejercicio muy usado en Italia; díganlo los bandelos, sansovinos, y boccaccios, que tantos tomos han impreso dellas, y ahora en España los han excedido en grandes ventajas; pues esto se hace con mas primor, y propiedad[18].

El narrador en este encuadre menciona con el plural generalizador a los grandes maestros italianos y sus seguidores, pero su interés radica fundamentalmente en resaltar la superioridad de la novela española.

La impronta nacionalista es muy frecuente en el decurso de la producción novelística de Solórzano, pero cobra especial preeminencia en estas obras finales debido a la ambientación italiana de los encuadres. Esta propensión del autor a ponderar todo lo español tiene la finalidad de evitar cualquier ambigüedad sobre su inherente nacionalismo.

En último lugar, es importante destacar que estas renovaciones de la etapa final trasponen los márgenes del encuadre organizativo y se extienden a las novelas de las colecciones. Así, entre otras novedades, Solórzano, impulsado por la moda literaria y

16. *Ibid*., p. 5.
17. *Ibid*., p. 5
18. *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 3.

su afán experimentador, escribe en cada una de las dos colecciones finales una novela con artificio lipogramático, recurso inaugurado en la literatura española por Francisco Navarrete y Ribera en *La novela de los tres hermanos*, incluida en el libro de curiosas rarezas titulado *Flor de sainetes* (1640). Las novelas de Solórzano con este recurso innovador son: *En el delito, el remedio*, la última novela de *Alivios* y *El desdén vuelto a favor*, la tercera historia de *La quinta de Laura*.

El reconocimiento de estos rasgos innovadores en los marcos de las últimas colecciones corrobora la hipótesis planteada al principio: la *inventio* de Solórzano progresa de manera paralela a su producción. La cuestión que deriva de esta premisa es el *leit motiv* de las modificaciones: la elección de un encuadre italiano, las narradoras femeninas o el ambiente nobiliario. Es presumible una explicación coyuntural para estos cambios: los viajes por Italia, la estancia en sus ciudades, la participación en ambientes cortesanos o literarios. Solórzano realiza su primer viaje a Italia en 1631 acompañando a su amigo don Francisco de Medrano, asistente del duque de Feria, para la publicación de *Favores de las Musas* (Milán, Juan Baptista Malatesta, a costa de Carlo Ferranti). No todos los críticos aceptan este primer viaje a Italia. Juliá Martínez cree que la intervención de Solórzano en la publicación de *Favores de las Musas* se reduce a la conservación y reunión de las obras que Medrano leyó en la Academia de Madrid, de la que era su presidente[19], por lo que no fue necesario que viajara hasta Milán para la publicación de la obra. Pablo Jauralde Pou, en cambio, cree que Solórzano pudo efectivamente acompañar a su amigo a la capital lombarda, motivo que justificaría la ausencia del autor en el entierro de su señor, el marqués de Vélez, a finales de 1631[20].

El segundo viaje a Italia lo realiza Solórzano en 1642 acompañando a su señor don Pedro Fajardo, recientemente nombrado embajador de Roma. De esta última etapa de su vida se tienen muy pocos datos. Cotarelo en su introducción a *La niña de los embustes* apunta el posible trayecto de Solórzano por la geografía italiana a partir del itinerario realizado por el marqués de Vélez, quien de Roma pasó a Nápoles, y posteriormente a Palermo, con el título de virrey de Sicilia. Es bastante probable que Solórzano, después de este segundo viaje, no regresara nunca más a España, sobre todo, porque a partir de esta fecha sus novelas se publican a través de un tercero.

Probablemente estos viajes realizados por los parajes italianos, las estancias en algunas de sus ciudades (Milán, Roma, Nápoles, Palermo) o la participación en el nuevo ambiente cortesano y cultural sean los factores que de manera incuestionable debieron de animar a Solórzano a la *inventio* de un nuevo marco narrativo. El éxito de Alivios de *Casandra* debió de animarle a repetir el mismo paradigma en *La quinta de Laura*, de la que ofrece una continuación al final de la novela: «Y aquí el autor deste libro da fin a él, pidiendo perdón de sus yerros, y ofreciendo segunda parte de *La Quinta de Laura*, que saldrá con sus bodas, y fiestas hechas a ellas presto». La muerte del autor es casi con seguridad la causa de que la segunda entrega no llegara a imprenta.

En este punto, tras el análisis contrastado de las innovaciones existentes en los dos últimos encuadres de la producción de Solórzano, consideramos que todas estas novedades no son azarosas, sino que responden en su conjunto a la búsqueda de un modelo

19. *Huerta de Valencia*, ed. cit., p. 20.
20. *Las harpías en Madrid*, ed. cit., pp. 16-17 de la introducción.

nuevo, original, con cambios substanciales con respecto a los patrones anteriores, bastante encorsetados y desgastados por el uso. En este afán de renovación, Solórzano, sin embargo, no discrepa de su propio estilo compositivo, cuyas marcas, distintivas e indelebles, permanecen hasta el final. De tal manera que podemos concluir afirmando que su obra es resultado de una moderada tensión entre la herencia y la originalidad, lo intransferible y lo cambiante, en un empeño de reavivarse y avanzar hacia nuevos espacios creativos, pero sin alejarse nunca del sendero trazado durante tantos años de éxito literario.

Bibliografía

Castillo Solórzano, A. (1908): T*ardes entretenidas*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles, Col. Selecta de Antiguas Novelas Españolas, tomo IX.

— (1992): *Tardes entretenidas*. Ed. de Patricia Campana, Barcelona: Montesinos, Col. Biblioteca de clásicos y raros, 2.

— (1909): *Jornadas alegres*, ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, tomo XI.

— (1985): *Las harpías de Madrid y coche de las estafas*. Ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid: Castalia, Col. Clásicos Castalia.

— (1986): *Aventuras del bachiller Trapaza*. Ed. Jacques Joset. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 157.

— (1640): *Los alivios de Casandra*. Barcelona: Imprenta de Jaime Romeo.

— (1947): *Lisardo enamorado*. Ed. Eduardo Juliá y Martínez. Madrid: Gráficas Ultra, R.A.E. Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, vol. III.

— (1944): *Huerta de Valencia*. Ed. E. Juliá Martínez. Madrid: Sociedad de los Bibliófilos Españoles, 1944.

— (1989): *El mayorazgo figura*. Ed. Ignacio Arellano, Barcelona: PPU Ediciones y Estudios, 8.

— (2004): *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Palencia: Simancas Ediciones, Col. El Parnasillo.

— (1649): *La quinta de Laura*. Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías de Lizau, 1649.

— (2000): El fuego dado del cielo, ed. Gabriel Maldonado Palmero, Huelva, Hergué,

Colón Calderón, I. (2001): *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras.

Lepe García, M. R. (2007): *Castillo Solórzano y la novela corta: Los alivios de Casandra y La quinta de Laura*, Trabajo de Investigación dirigido por el doctor Valentín J. Núñez Rivera en el Programa de Posgrado *Literatura desde la Antigüedad Clásica al Siglo de Oro*, Universidad de Huelva.

Morell Torrademé, M. P. (2002): *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

Palomo, M. P. (1976): *La novela cortesana (forma y estructura)*. Barcelona: Planeta.

Soons, A. (1978): *Alonso de Castillo Solórzano*. Boston: Twayne.

Velasco Kindelán, Mª. M. (1983): *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*. Valladolid: Diputación Provincial de Simancas.

El cronista de Sancho y la transmisión de la historia en la unidad narrativa del gobierno de la ínsula Barataria (Quijote, II, 42-II, 55)

Santiago López Navia
IE Universidad (Segovia)

1. Introducción

La unidad narrativa definida entre los capítulos 42 y 55 del *Quijote* de 1615, en la que se recogen las peripecias que sobrevienen a los protagonistas desde el momento en el que el duque da instrucciones a Sancho para que se disponga a asumir efectivamente el gobierno de su ínsula hasta que éste presenta su dimisión al duque después de haberla abandonado, permite apreciar, con algún dato singular del que nos ocuparemos más adelante, el entramado de voces y fuentes que representa con detalle la complejidad narrativa del *Quijote* y el juego de la transmisión de la historia.

Además de la presencia de los elementos principales del completo despliegue metaficcional que construye Cervantes, resulta especialmente interesante señalar las funciones que desempeñan los mecanismos de la transmisión de la historia al servicio de la determinación del paso de uno a otro capítulo y de un objeto de su quehacer a otro dentro o más allá del mismo, y la singular presencia de un elemento de cuyo estudio no tenemos constancia hasta ahora[1]: el cronista que se ocupa del seguimiento histórico del gobierno de Sancho.

1. Hasta donde yo sé, y asumiendo de antemano mi error si no fuese así, la presencia de este personaje, al menos en el sentido que yo lo considero, no ha sido estudiada hasta ahora, razón por la cual, y hasta más ver, no me es posible aportar la deseable bibliografía complementaria sobre el tema. Agradezco al lector interesado que me haga llegar los datos bibliográficos que a mí no me constan. Mucho más fácil resulta, desde luego, dar cuenta de algunas de las últimas aportaciones más significativas sobre la metaficción en el *Quijote*. Remito a uno de mis últimos trabajos (López Navia, 2006: 170, n. 1) para volver a recomendar las referencias

2. La crónica principal, la voz del cronista y otras voces

Aunque no me propongo abundar ahora en aspectos de los que he intentado ocuparme antes con el necesario detalle (López Navia, 1996, 1999, 2005, 2006 y 2007-2008), conviene recordar, siquiera brevemente, que la historia que llega al lector es la paráfrasis que practica el narrador-segundo autor a partir de la traducción de la fuente textual definida que, de acuerdo con el juego metaficcional desplegado por Cervantes, aparece en el capítulo I, 9. Ya sabemos, por lo demás, de los límites de esta crónica principal que es la historia escrita por Cide Hamete Benengeli, y no sólo por las muchas zonas resbaladizas que el lector debe salvar en su seguimiento, sino también por la concurrencia de otras fuentes engranadas en el mismo juego que no pierden su presencia ni su vigor a lo largo de toda la obra. Tal es el caso, como bien sabemos, de las fuentes indefinidas (López Navia, 2005: 136-146), representadas por ejemplo por los «archivos» mencionados en I, 8 o en I, 52, el recurrente «dicen» o los «particulares capítulos» no incluidos en la historia principal en los que se narra la amistad que se profesaban el rucio y Rocinante, según sabemos en II, 12. Es también el caso, desde luego, de la contradicción entre la información que se tiene de los muchos versos escritos por don Quijote en su penitencia de Sierra Morena y aquellos que únicamente «se pudieron hallar enteros (…) después que a él allí le hallaron[2]» (I, 26), y del singular papel que desempeña la memoria de don Quijote en relación con los versos que recitan los danzantes que intervienen en las bodas de Camacho (II, 20), que no son los únicos que ellos recitan pero sí los únicos que se transcriben en la historia.

Por lo que respecta a la unidad que ahora estudiamos, y siempre dentro del acabado juego que define el despliegue metaficcional urdido por Cervantes, el narrador demuestra de forma recurrente estar siguiendo la crónica de Benengeli, a la que se remite, por ejemplo, para recordarnos las diversas ocasiones en las que «en el progreso desta grande historia queda dicho» (II, 43) en qué consiste la locura de don Quijote. Con el mismo ánimo, el narrador da paso con alguna frecuencia a la voz de Benengeli en primera persona, transcribiendo sus palabras textuales por el especial interés que pueden encerrar ocasionalmente. Es el caso del capítulo II, 44, en el que, en estilo directo y previamente anunciadas por el pertinente verbum dicendi («exclamó», «dijo»,y en un sentido más amplio «prosiguió»), leemos las opiniones literales del primer autor motivadas por el hecho de que a don Quijote, a tiempo de descalzarse, se le soltaron los puntos de una media.

Esta presencia de la opinión y la actitud del autor ficticio en relación con las peripecias y la conducta de los protagonistas de su historia se da también en estilo indirecto cuando el narrador parafrasea lo que dice Benengeli acerca del momento del capítulo II, 48 en que don Quijote toma de la mano a doña Rodríguez en su habitación para hablar con ella:

---

bibliográficas que allí consigno, y añado ahora los trabajos recientemente publicados por Merino (2007), Johnson (2007), Maurya (2008) y, en un sentido más amplio, el excelente estudio de síntesis sobre el recurso del manuscrito hallado recientemente publicado por Baquero Escudero (2007-2008).

2. Tomamos todas nuestras citas de la edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980.

> Aquí hace Cide Hamete un paréntesis, y dice que por Mahoma que diera, por ver ir a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho, la mejor almalafa de dos que tenía.

En el mismo sentido, el narrador cita a Benengeli para abonar la generosidad de Sancho Panza, que «según dice Cide Hamete, era caritativo además» (II, 54).

Hay que decir, por fin, que Cervantes elige el comienzo de un capítulo del bloque narrativo que estamos estudiando para justificar los criterios de composición de su obra de la mano de las enrevesadas explicaciones del narrador, valiéndose además de la puesta en liza de las marcas de seguimiento de las fuentes en concurrencia con la apelación a las diferentes instancias que intervienen, en todos los sentidos de la palabra, en la transmisión de la historia (en este caso, el traductor y el autor). Esto es exactamente lo que interesa del comienzo lógicamente imposible del capítulo II, 44, al que ya hemos prestado atención en alguno de nuestros trabajos anteriores (López Navia, 1996: 116-122): su valor para que entendamos por qué Cervantes vio conveniente usar «en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron las del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia». Repito: esto es lo que realmente nos interesa; todo lo demás se queda en una mezcla muy lograda de alarde, juego y trampa.

2. Continuidad, transición y aplazamiento

A lo largo del bloque narrativo que estudiamos, la apelación del narrador a las fuentes de la historia cumple tres funciones básicas dentro del juego metaficcional. La primera de ellas es la de señalar y recordar la continuidad en el seguimiento de la obra originalmente escrita por Cide Hamete Benengeli; la segunda, la de marcar la transición narrativa entre distintos personajes y acontecimientos, bien en el interior de un mismo capítulo, bien entre dos capítulos consecutivos; la tercera, por fin, es la de aplazar hasta un próximo capítulo, que no es el inmediatamente siguiente, el seguimiento de uno de los dos protagonistas que se reparten los diferentes capítulos de forma alternativa[3].

Al servicio de la continuidad debe entenderse la etiqueta «y luego prosigue la historia» con la que el narrador inicia el segundo de los dos párrafos iniciales del capítulo II, 44, complementaria de la recurrente «Cuenta Cide Hamete» con la que se inicia el capítulo II, 52, cuyo primer párrafo indica que el interés de la narración vuelve a centrarse en don Quijote después de que en el capítulo anterior la atención recayese sobre Sancho. En este caso, y a diferencia de lo que veremos más adelante, la marca de continuidad no mantiene relación de correferencia con el final de II, 51.

La transición presenta comportamientos más complejos y ejemplos más abundantes, y puede darse, como ya hemos adelantado, en el interior de un mismo capítulo o en los párrafos que determinan el paso de un capítulo al siguiente. Por lo que respecta a las transiciones que se dan en el interior de un mismo capítulo, en II, 44 el narrador utiliza

3. Algunos de estos mecanismos, si bien con criterios diferentes, han sido tratados con acierto por Amparo de Juan Bolufer, que señala su presencia en algún otro contexto del *Quijote* de 1615 tal como el paso del capítulo 13 y 14 (de Juan Bolufer, 1993: 308-313).

sendas marcas al principio de los dos párrafos consecutivos que indican que la atención se desplaza desde Sancho a don Quijote. Así, en el primero de los dos párrafos el narrador se dirige al lector en los siguientes términos:

> Deja, lector amable, ir en paz y en hora buena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa, que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto, atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche.

Como se puede apreciar, entre «deja» y «atiende» hay que prestar atención a lo que anuncia el imperativo intermedio «espera», que mantiene la tensión sobre la posterior retoma del hilo que afecta a Sancho Panza. La marca de transición narrativa que inicia el párrafo siguiente, centrado en don Quijote, es neutra y puramente parafrástica: «cuéntase»:

> Cuéntase, pues, que apenas se hubo partido Sancho, cuando don Quijote sintió su soledad.

El uso de la etiqueta complementaria «Dice la historia» –exactamente «Dice, pues, la historia»– al principio del tercer párrafo señala, dentro del capítulo II, 50, el desplazamiento de la atención hacia el paje comisionado por la duquesa para llevar a Teresa Panza noticias de su marido, y en II, 54 la marca que preside el párrafo de transición entre don Quijote y Sancho es la primera persona del plural, que representa el protagonismo del narrador en la ordenación estratégica de los elementos de la trama para suscitar el interés y la curiosidad del lector:

> Dejémoslos pasar nosotros [cuatrocientos siglos], como dejamos pasar otras cosas, y vamos a acompañar a Sancho.

Un capítulo después, el narrador emplea la alusión a Cide Hamete Benengeli para volver a don Quijote, reforzando el juego permanente del seguimiento de la historia original:

> Aquí le deja Cide Hamete Benengeli, y vuelve a tratar de don Quijote.

Más abundantes son aún las transiciones entre capítulos consecutivos, que determinan el correspondiente desplazamiento de la atención de un protagonista a otro. En el paso del capítulo II, 44 al II, 45, que es también el paso de don Quijote a Sancho Panza, interviene la primera persona, del plural en el último párrafo de II, 44 («[Don Quijote] se acostó en su lecho, donde lo dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza»), y del singular en los dos primeros párrafos del capítulo siguiente, del que, por su interés, transcribimos íntegramente el primero:

> ¡Oh perpetuo descubridor de los antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la Poesía, inventor de la Música, tú que siempre sales y, aunque lo parece, nunca te pones! A ti digo, ¡oh sol, con cuya ayuda el hombre engendra al hombre!, a ti digo que me favorezcas, y alumbres la oscuridad de mi ingenio,

> para que pueda discurrir por sus puntos en la narración del gobierno del gran Sancho Panza; que sin ti, yo me siento tibio, desmazalado y confuso.
>
> Digo, pues, que…

Nos interesa el primer párrafo, en efecto, por lo que afecta a los límites de la literalidad de la historia original tal como se plantea en el juego metaficcional del Quijote, desde el momento en que este tipo de incrementos textuales, según se despliegan los recursos, no forman parte de la fuente que parafrasea el narrador sino de las intervenciones del narrador mismo. No es difícil establecer las diferencias entre incrementos como este y las transcripciones parafrásticas o literales que propone el narrador a partir de las palabras originales de Benengeli. De hecho, y tal como vemos al principio del capítulo II, 53, que mantiene la necesaria relación con la marca de transición que vuelve a suponer la primera persona del plural en el párrafo final del capítulo anterior, en un mismo párrafo podríamos reconstruir a veces con relativa facilidad la estructura profunda de la transmisión de la historia (digo «podríamos», digo «a veces» y digo «relativa») diferenciando el incremento textual del narrador –su crítica, su comentario, sus aclaraciones– de la transcripción que este pretende hacer a partir de la literalidad de la presunta historia original. Para mayor claridad, transcribimos en redonda la transcripción (que sea parafrástica o literal no parece fácil de dilucidar) y en cursiva la intervención del narrador:

> Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado es pensar en lo escusado; antes parece que ella anda todo en redondo, digo[4], a la redonda: la primavera sigue al verano, el verano al estío, el estío al otoño, y el otoño al invierno, y el invierno a la primavera, y así torna a andarse el tiempo con esta rueda continua; sola la vida humana corre a su fin ligera más que el tiempo, sin esperar renovarse si no es en la otra, que no tiene términos que la limiten. *Esto dice Cide Hamete, filósofo mahomético; porque esto de entender la ligereza e instabilidad de la vida presente, y de la duración de la eterna que se espera, muchos sin lumbre de fe, sino con la luz natural, lo han entendido; pero aquí nuestro autor lo dice por la presteza con que se acabó, se consumió, se deshizo, se fue como en sombra y humo el gobierno de Sancho*.

El uso de la primera persona del plural del narrador, convertida en complemento indirecto en el último párrafo del capítulo II, 45 («Y quédese aquí el buen Sancho, que es mucha la priesa que nos da su amo») y en sujeto en el primer párrafo del capítulo siguiente («Dejamos al gran don Quijote…»), reparece para determinar la transición entre dos capítulos y el desplazamiento del interés entre uno y otro personaje. En la transición

4. Y esta es una buena muestra de la pertinencia de expresarse con tanta cautela: ¿esta es la primera persona del autor o la del narrador? En el primer caso, la transcripción, dentro del juego metaficcional, sería literal; en el segundo caso, parafrástica. Por eso digo sólo «transcripción», sin adjetivos, en este contexto. A diferencia de lo que ocurre en otros casos, los editores no transcriben entre comillas el fragmento que va desde «Pensar» hasta «limiten», y el *verbum dicendi* aparece al principio de la frase siguiente («Esto dice Cide Hamete…»), mientras que en otras ocasiones aparece antes de la frase a la que da paso en estilo directo o a la que se liga mediante una conjunción completiva en estilo indirecto. Sintácticamente hablando, sería un caso de estilo directo, pero no es fácil, acaso ni siquiera necesario, decidirse rotundamente al respecto. Lo que importa es el juego, consciente o no, con trampas o con descuidos.

entre II, 48 y II, 49, que implica el paso de don Quijote a Sancho, la primera persona del plural que determina el eje verbal de los párrafos final e inicial se combina con la alusión al «buen concierto de la historia» que se hace al final de aquel.

Hay otros mecanismos: en la transición entre los capítulos II, 46 y II, 47 y en la vuelta a la atención prestada a don Quijote en el segundo de estos dos capítulos el recurso narrativo consiste en la alusión correferente a la voluntad del historiador –categoría paralela de Cide Hamete Benengeli– en el primero y en el uso de la categoría complementaria que representa la etiqueta «Cuenta la historia» en el segundo. No siempre hay correferencia entre los dos párrafos de transición, final del anterior capítulo y primero del siguiente. Así, al final de II, 47 la transición entre Sancho y don Quijote se resuelve en el último párrafo de nuevo mediante la primera persona del plural –«Pero dejemos con su cólera a Sancho (…) y volvamos a don Quijote»–, combinada con un nuevo ejemplo de incremento de la superficie textual de la fuente original por parte del narrador, que remite y elogia a Benengeli en términos que tienen que ver en gran medida con la intención lúdica y paródica de Cervantes en un uso consciente –que no perfecto– de los recursos metaficcionales que hace muy diferentes la primera y la segunda parte del *Quijote*:

> Sucedió lo que Cide Hamete promete de contar con la puntualidad y verdad que suele contar las cosas desta historia, por mínimas que sean.

Por fin, el aplazamiento trasciende la frontera natural entre capítulos consecutivos para señalar, siquiera fugazmente, la expectativa de continuación de la línea narrativa que se rompe como consecuencia de una transición. De esta manera, junto con la marca de transición que define el paso del capítulo II, 48 al II, 49 al final del primero, el narrador nos aclara que «se dirá a su tiempo» quiénes habían sido los pretendidos encantadores que habían atacado a don Quijote y doña Rodríguez, lo que en efecto ocurre no uno, sino dos capítulos más adelante. Así, la narración del primer párrafo del capítulo II, 50 comienza con la recurrente marca de seguimiento «Dice Cide Hamete», reforzada además por el incremento valorativo con el que el narrador reconoce con intención paródica la pulcritud histórica del cronista, a quien se refiere como «puntualísimo escudriñador de los átomos desta verdadera historia»; la apelación a la credibilidad de Benengeli sirve, no por casualidad, para seguir con el hilo de la historia aplazado al final de II, 48 y retomado ahora para aclarar que las misteriosas agresoras de los dos personajes fueron Altisidora y la mismísima duquesa.

3. El cronista de Sancho y otros elementos en relación

Una de las singularidades que nos parecen más interesantes en la unidad narrativa que estudiamos es la figura del cronista que cumple con la función de tomar cumplida nota de los dichos y los hechos del gobernador Sancho Panza, cuyo precedente remoto, salvando las evidentes diferencias por lo que respecta al entramado metaficcional, como después veremos, son los sabios encargados del seguimiento histórico de las hazañas de los caballeros de la Mesa Redonda. Así, en el *Lanzarote del Lago*, obra nuclear de la Vulgata Artúrica, sabemos de uno de los momentos en los que a la presencia de Galván, Héctor y Lanzarote

> fueron llamados los clérigos que ponían por escrito las proezas de los compañeros de la casa del rey Arturo. Eran cuatro: Arodién de Colonia, Tantalides de Vergeles, Tomás de Toledo y Sapiens de Baudas. Estos cuatro ponían por escrito las hazañas que realizaban los compañeros del rey Arturo, pues de otro modo no habrían sido conocidas[5].

El mismo recurso aparece en *La búsqueda del Santo Grial*, perteneciente al mismo ciclo literario:

> Después de comer, el rey hizo venir a los clérigos que escribían las aventuras de sus caballeros[6].

Por lo que respecta al complejo aparato metaficcional del *Quijote*, la etiqueta «historiador», obviamente equivalente a la de «cronista», es una de las categorías paralelas de Cide Hamete Benengeli, y como tal desempeña, en los contextos en los que aparece, algunas de las funciones que le son propias.

El cronista de Sancho Panza, con el correspondiente detalle de sus funciones (escribir sus «palabras, hechos y movimientos»), aparece por primera vez en el capítulo II, 45, a propósito de la confusa opinión que, según el narrador, le merece al cronista el método con que el gobernador dilucida el litigio que enfrenta a los dos viejos por el préstamo de los diez escudos de oro:

> El que escribía las palabras, hechos y movimientos de Sancho no acababa de determinarse si le tendría y pondría por tonto, o por discreto.

Y poco más adelante, al final del mismo capítulo, volvemos a tener noticia del «coronista», que remite al duque el resultado de su seguimiento de Sancho Panza después de que este ha dirimido la disputa que enfrentaba a la mujer que había acusado de violación al ganadero:

> El hombre le dio las gracias lo peor que supo, y fuese, y los circunstantes quedaron admirados de nuevo de los juicios y sentencias de su nuevo gobernador. Todo lo cual, notado de su coronista, fue luego escrito al duque, que con gran deseo lo estaba esperando.

En el capítulo II, 49, sabemos que el cronista es uno de quienes acompañan al gobernador en su ronda nocturna:

> Llegó la noche, y cenó el gobernador, con licencia del señor doctor Recio. Aderezáronse de ronda; salió con el mayordomo, secretario y maestresala, y el coronis-

5. Seguimos la edición y traducción de Carlos Alvar en Madrid, Alianza Editorial, 1988-1989, v. II, cap. LXXI, p. 643.
6. Seguimos el texto editado y traducido por Carlos Alvar en Madrid, Alianza Editorial, 1986, cap. XXV, p. 262.

> ta que tenía cuidado de poner en memoria sus hechos, y alguaciles y escribanos, tantos, que podían formar un mediano escuadrón.

A diferencia de cuanto sabemos acerca del resultado de la acción historiográfica del historiador Cide Hamete Benengeli, cuya historia nos llega a través de la paráfrasis que viene practicando el narrador desde el capítulo I, 9, no nos consta detalle alguno sobre el texto del cronista de Sancho más allá de lo poco que sabemos de su existencia al servicio del seguimiento de las palabras y las obras del gobernador y de la información que sobre unas y otras facilita al duque. Visto así, no parece tanto un historiador puro, sino una mezcla de historiador y espía al servicio de quien urde la burla de la que sus anfitriones hacen objeto a Sancho.

Como quiera que sea, no hay retorno metaficcional. El cronista de Sancho cumple una función cuyo resultado no trasciende a la noticia de su mera existencia. El aparato no se complica haciéndonos ver, por ejemplo, que los capítulos en los que se narran las peripecias de Sancho Panza al frente de la ínsula están tomados de esta nueva fuente complementaria que es la crónica de su gobierno, lo que convierte al cronista en un interesante elemento anecdótico que se relaciona con la existencia de otros documentos textuales que sí registran, aunque tampoco se nos desarrolla su contenido, la acción de Sancho Panza como gobernante. Es el caso de *Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza*, de las que tenemos constancia al final del capítulo II, 51[7]:

> Hizo y creó un alguacil de pobres, no para que los persiguiese, sino para que los examinase si lo eran, porque a la sombra de la manquedad fingida y de la llaga falsa andan los brazos ladrones y la salud borracha. En resolución: él ordenó cosas tan buenas, que hasta hoy se guardan en aquel lugar, y se nombran *Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza*.

La existencia de este documento textual en cuyo contenido no se abunda más allá de una somera referencia sintética forma parte del enmarañado telar que definen los elementos dispersos de la transmisión de la historia, que no siempre dependen del narrador y que además añaden ocasionalmente informaciones que complementan a las que ya nos fueron transmitidas a través de la narración. Tal es el caso de la carta que Sancho Panza remite a don Quijote (II, 51), en la que resume lo que ya sabemos y en la que además añade algo que todavía no sabíamos por el narrador, en relación con las medidas que adoptó el gobernador para sancionar a una vendedora de avellanas que mezclaba las nuevas con las viejas:

> Yo visito las plazas, como vuestra merced me lo aconseja, y ayer hallé una tendera que vendía avellanas nuevas, y averigüéle que había mezclado con una hanega de avellanas nuevas otra de viejas, vanas y podridas; apliquélas todas para los niños

7. Véase el tratamiento que dispensan a este asunto Lemus (1959) y Bermejo Cabrero (1980). A tiempo de entregar este trabajo para su publicación, damos cuenta de una interesante aportación de Horacio Chiong Rivero (2008), recientemente publicada.

> de la doctrina, que las sabrían bien distinguir, y sentenciéla que por quince días no entrase en la plaza.

El cronista de Sancho, en fin, es la clave de una más de las muchas fuentes de cuyo contenido no tenemos conocimiento detallado más allá de una mera referencia, como los ya referidos «particulares capítulos» que recogen la amistad de las monturas de los protagonistas, los poemas perdidos de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena, los restantes versos que no alcanza su memoria en las representaciones alegóricas de las bodas de Camacho o alguna de esas veces, de las que no tenemos noticia alguna, en las que, según nos dice el narrador en I, 9 a tiempo de retomar el hilo perdido un capítulo antes, la historia llama también Sancho Zancas a Sancho Panza[8]. Nada nuevo podemos añadir a cuanto ya hemos dicho tantas veces sobre la imposibilidad –al menos, honestamente, sobre nuestra imposibilidad– de adscribir unos y otros contextos al juego o a la pérdida de control, porque el uno puede desprender una luz que nos ciega a veces a la hora de ver la otra.

Bibliografía

Anónimo (1988-1989): *Lanzarote del Lago*. Ed. Carlos Alvar, Madrid: Alianza Editorial.

Anónimo (1986): *La búsqueda del Santo Grial*. Ed. Carlos Alvar, Madrid: Alianza Editorial.

Baquero Escudero, A. L. (2007-2008): «Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado», *Estudios románicos*, 16-17, pp. 249-260.

Bermejo Cabrero, J. L. (1980): «Las constituciones de Sancho en la ínsula», en *Derecho y pensamiento político en la literatura española*. Madrid: Gráficas Feijóo, pp. 141-147.

Cervantes Saavedra, M. de (1980): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer, Barcelona: Planeta.

Chiong Rivero, H. (2008): «Ínsula de buen gobierno: el palimpsesto guevariano en 'Las Constituciones del gran gobernador Sancho Panza'», *Cervantes*, XXVIII. 1, pp. 135-165.

Johnson, C. B. (2007): «Phantom Pre-texts and Fictional Authors: Sidi Hamid Benengeli, *Don Quijote* and the Metafictional Conventions», *Cervantes*, XXVII. 1, pp. 179-199.

Juan Bolufer, A. de (1993): «Orden, velocidad y frecuencia en la narración del Quijote de 1615», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. José María Casasayas, Barcelona: Anthropos, 305-319.

Lemus, J. M. (1959): *Las Constituciones de Sancho o el gobierno de un hombre de bien*. Madrid: Imprenta Nacional.

López Navia, S. (1996): *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*. Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones.

8. «Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía: *Sancho Zancas*, y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de Panza y de Zancas, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia».

López Navia, S. (1999): «Las distorsiones de la literalidad en el recurso a las fuentes de la historia en el *Quijote*: la paráfrasis imposible», *Anales Cervantinos*, XXXV, pp. 263-273.

López Navia, S. (2005): *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del Quijote*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

López Navia, S. (2006): «Las claves de la metaficción en el *Quijote*: una revisión», *Oppidum*. *Cuadernos de Investigación*, 2, pp. 169-186.

López Navia, S. (2007): «Relevancia de lo marginal e irrelevancia de lo explícito en el juego de la transmisión de la historia en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXXIX, pp. 159-172; este artículo se publicó en inglés en 2008 con el título «Relevance of the Marginal and Irrelevante of the Explicit in the Game of the Transmission of History in *Don Quixote*», en *Cervantes and* Don Quixote. *Proceedings of the Delhi Conference on Miguel de Cervantes*, ed. Vibha Maurya e Ignacio Arellano, Hyderabad: EMESCO Books, pp. 41-64.

Maurya, V. (2008): «Don Quixote and Theory of Polyphonic Novel», en *Cervantes and* Don Quixote. P*roceedings of the Delhi Conference on Miguel de Cervantes*, ed. Vibha Maurya e Ignacio Arellano, Hyderabad: EMESCO Books, pp. 25-40.

Merino, J. M. (2007): «El narrador del Quijote y la voz de la novela», en *Cervantes y el Quijote. Actas del Coloquio Internacional*. Ed. Emilio Martínez Mata, Oviedo: Arco/Libros, pp. 33-38.

Cohesión y mediación interpretativa en *Guzman de Alfarache*

Ernesto Lucero Sánchez
Universidad Autónoma de Madrid

Son ya varios los trabajos que hemos dedicado a diversos aspectos en los que incide la recepción inmanente en *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán[1]. En estas páginas, presentaremos una cuestión tan concreta como determinante para la comprensión de la importancia de los filtros de la lectura en la consideración de la obra: la capacidad cohesiva de los receptores inmanentes y su virtualidad interpretativa, debida al papel de mediación entre el lector y el autor empíricos.

Como es sabido, el narratario es la figura de la recepción inmanente a la que se dirige el narrador de manera directa en un plano estrictamente intradiegético. Su presencia en nuestras novelas picarescas determina la subordinación de la pseudoautobiografía del pícaro, al fin y al cabo, imbuida en un marco dialógico, al punto de vista de ese destinatario inmanente, como primer anclaje interpretativo del texto por parte del lector real, quien, en función de las características del narrador y del propio narratario, se subrogará en la posición del lector implícito con una actitud de mayor o menor distanciamiento. El propio Gerald Prince (2001 [1973]), en su pionero trabajo, le atribuía ya al narratario, cualquiera que sea la forma que adopte, un conjunto de funciones, más o menos discutidas por los teóricos de la literatura:

> El papel más evidente del narratario, un papel que desempeña siempre, es el de intermediario entre narrador y lector(es) o, más aún, entre autor y lector(es). Ciertos valores que deben ser defendidos, ciertos equívocos que deben ser disipados, lo son fácilmente por mediación de las intervenciones dirigidas al narratario.

1. Lucero (2007a y b, 2008 y 2010).

¡En efecto, el narratario funciona como «público» del narrador: «cuando no hay razón para dudar –dice–, la aprobación del narratario es garantía suficiente de que el narrador es fidedigno. Si, por otra parte, sospechamos que el narratario es muy crédulo, nuestra decisión es más difícil». Parece, pues, clave interpretativa de la obra en cuanto mediador por lo que resulta del máximo valor para, como dice Prince, estudiar la forma de funcionar de un relato, pues «En todo relato se establece un diálogo entre narrador(es), narratario(s) y personaje(s). Este diálogo se desarrolla –y, en consecuencia, también el relato– en función de las distancias que los separan a unos de otros»[2].

El cumplimiento de esta función de mediación con el lector depende, por tanto, de la consideración del grado de proximidad o alejamiento de las instancias intradiegéticas, que da lugar a distintos tipos de relación, con incidencia narrativa:

> El narrador y el narratario pueden estar cercanos el uno del otro, pero alejados del personaje (por ejemplo, en el caso de la ironía); el narrador puede estar alejado y ha puesto al narratario y al personaje en estrecho contacto […]; el narrador y el personaje están cercanos y alejados del narratario (como sucede en primera persona no fidedigna o ingenua); los tres están cercanos […]; [o] los tres están alejados […][3].

La mediación, condicionada de este modo, no se procura siempre de forma «directa». «Sucede a veces que las relaciones narrador-narratario se desarrollan de un modo irónico y, por tanto, el lector no puede entonces tomar al pie de la letra las afirmaciones que el primero dirige al segundo»[4]. Se debe, según Chatman a que el narratario es no fidedigno, como sucede según una parte de la crítica, con notables opositores[5], en el desarrollo de la novela picaresca en general y en el de la obra que nos incumbe, en particular. Pero, añade el mismo autor que, si bien estos casos destacan la mediación del narratario gracias a su distancia del lector implícito, «la mediación también funciona en situaciones fidedignas»[6].

En otro sentido, la mediación lectora tiene virtudes definitorias. Así, el narratario sirve o ayuda a caracterizar al narrador que lo ha concebido e intenta establecer con él un cierto tipo de vínculo. Puede, precisamente a partir de dicha relación, «subrayar un tema, ilustrar otro, desmentir un tercero» y «si el narratario contribuye a la temática de un relato, también forma parte entonces del marco de la narración». Se refiere Prince con estas palabras, reténgase, a un marco dialogístico al modo del *Decamerón*[7]. De hecho, las formas más directas de comunicación entre narrador y narratario «suenan claramente como trozos de la mitad que pertenece al narrador en un diálogo que está teniendo lugar entre los dos»[8]. No se olvide además, a nuestros efectos, que, como dicen

2. Hemos desarrollado estos aspectos y sus eventuales consecuencias bajo el título de «Posibilidades y límites a la interpretación de *Guzmán de Alfarache* desde las figuras de la recepción» (Lucero, 2008), que da cuenta de la ambigüedad radical de la obra en la encrucijada de la lectura que dimana de una difusa situación de la comunicación.
3. Chatman (1990 [1978]: 279).
4. Prince (2001 [1973]).
5. Rey (1979).
6. Chatman (1990) [1978]: 280). Ricardo Gullón (1983), apoyándose en William Ray, repite casi a la letra, si bien evita las clasificaciones con que expone estas ideas el primero de los tres citados.
7. Prince (2001 [1973]: 159-161).
8. Chatman (1990) [1978]: 276); y añade: «A veces el contexto indica un vacío en el diálogo, un hueco en la continuidad durante el cual el narratario debe [de] haber hecho una observación al narrador. Los autores

Reis y Lopes «la pertinencia funcional del narratario se evidencia sobre todo en relatos de narrador autodiegético u homodiegético, cuando el sujeto de la enunciación convoca expresamente la atención del destinatario»[9].

Gracias a estas funciones, se puede entender que «el narratario es quien determina la estrategia narrativa adoptada por el narrador, una vez que la ejecución de esa estrategia intenta en primera instancia alcanzar a un destinatario y actuar sobre él»[10]. De ahí que el análisis de las estrategias narrativas que se concretan en un relato pase necesariamente por la ponderación del perfil del narratario, obviamente a partir de las más o menos visibles marcas que su presencia deja en el enunciado.

La recepción inmanente se introduce en el *Guzmán* por cualquier rendija, a través de cualquier intersticio: Desde luego, preside los comentarios, pero también figura en la narración autobiográfica y se halla presente en los monólogos, por desdoblamiento; puede, asimismo, apelarse al narratario desde el interior de un apólogo[11] o, incluso, en el seno de una novela intercalada[12], por lo que su presencia continua resulta apabullante, pero además, de esta manera, quedan ligados todos los elementos a la disertación principal bajo el signo permanente de la común recepción ya que así como «la doble perspectiva de narrador y conversador, al confluir en el presente del coloquio, está abarcada por su calidad de interlocutor, de modo que incluso cuando narra está actuando como tal», otro tanto sucede con el receptor.

---

menos seguros, indican tales elipsis con puntos suspensivos; los más sofisticados, no».

9. Reis y Lopes (1996).

10. Reis y Lopes (1996).

11. Por ejemplo, en el apólogo de las edades del hombre: «Júpiter le dijo que para servicio del hombre, refiriéndole por menor todas las cosas y ministerios de su cargo […]; y con temor del trabajo venidero […], quedó en aquel punto tan melancólico, *cual de ordinario lo vemos*, pareciéndole vida tristísima la que se le aparejaba» (II, 1, 3, 467; todas las citas proceden de la edición de la obra de Alemán a cargo de Florencio Sevilla Arroyo (2003), e incluyen el número de página de la referencia).

12. El caso de *Ozmín y Daraja* (I, 1, 8) es, sin duda, el más relevante, pero sintomático de lo que sucede. No solo se trata de una historia para alivio del camino a Cazalla de la que Guzmán, el personaje, tiene conocimiento como oyente. La historia de los enamorados se refiere por boca del propio Guzmán, «según se la contaron» (conforme reza el título, p. 163) pero se admite en el cierre del marco dialógico, que «más dilatada y con alma diferente nos la dijo [el canónigo] que yo la he contado» (p. 211). El supuesto es análogo al de la apropiación de cierto sermón, que estudian Cros (1971) y Smith (1978), pero lo que nos interesa destacar es que se reconoce explícitamente, de manera más palmaria que en los monólogos, la existencia de dos situaciones de la narración diferentes, condensadas a la postre en la de grado superior o, dicho de otro modo, se mantiene vivo el contacto con el narratario principal que, como mínimo, queda en posición de destinatario indirecto. La interlocución en el ámbito de *Ozmín y Daraja* ofrece las mismas peculiaridades que se pueden rastrear en el vínculo del narrador con el narratario. De hecho, resulta en ocasiones imposible determinar si las apelaciones que contiene propenden al destinatario directo dentro de la historia o es Guzmán, el conversador, quien se dirige a su alocutario en el nivel comunicativo principal. Tal es el caso del receptor de la pregunta retórica en: «¿Qué os parece tal desgracia [Ozmín preso]? ¿Cómo la sentiría la que adoraba su sombra (p. 204); del pronombre en el imperativo conclusivo: «Líbreos Dios de villanos […]» (p. 204); o de las llamadas referenciales o genéricas: «Veis aquí, al caer de la tarde, cuando entran los del juego de cañas en la forma siguiente […] (p. 188); «Y el alegría en el enfermo es el mejor jarabe y cordial epíctima; y así, es bien procurársela y, cuando alegre lo vieres, cuéntalo por sano» (I, 1, 8, 168-169). Incluso si en principio se puede asumir como claramente vinculada al paranarratario inmediato alguna de las alusiones, persiste la ambigüedad por la doble enunciación. En casos como estos de referencia ambigua a un interlocutor, propongo que siempre que no se pueda determinar un destinatario especial se entienda orientada al narratario ya que, en cierto modo, de su vínculo en copresencia con los lectores u oyentes representados parece seguirse este tipo de relación.

> Con ello se logra que autobiografía y diálogo, narración o conversación, novela y digresión, ficción y doctrina o sátira… sean una misma cosa […] Diríamos que la confluencia de las diversas perspectivas en el presente coloquial diluye irresolublemente los límites. Por eso no debe extrañar que, frecuentemente, lo digresivo funcione como materia novelesca […] o que, al contrario, lo narrativo actúe en sentido satírico moral[13].

En pocas palabras, la tradicional escisión observada en la dualidad de consejos y consejas de la poética historia se trasciende por virtud de este procedimiento[14], así como la tendencia miscelánea queda férreamente sujeta. Desde este punto de vista, la función esencial que ha de asignarse al narratario, en cuanto instancia más relevante de la recepción textual, posee carácter estructural ya que determina la selección de lo dicho y el progreso de la narración: consiste en la capacidad de la recepción inmanente para lograr la trabazón de materiales diversos bajo un mismo prisma y, en consecuencia, permitir la transición de unos a otros, reclamar la presencia de cuestiones ajenas al discurso principal o eludir otras a punto de brotar; incluso, de marcar el ritmo de la narración. Se diría, pues, que a un primer cometido cohesivo, sigue como corolario una función organizadora de primera magnitud, de la que nos hemos ocupado en otra ocasión[15]. O quizá resulte justamente al revés: de la capacidad del narratario para distribuir las materias y medir el compás en cada momento o caso concreto, se deriva como consecuencia, a posteriori, que dota de unidad a la obra globalmente considerada.

No obstante, al hablar de la unidad de distintos componentes no queremos significar univocidad ni, desde luego, adoptar un planteamiento simplificador. Nos parece que la ambigüedad encontrada en todas las dicotomías que reúne el libro es inherente a su desarrollo y, lo diré sin ambages, corresponde punto por punto a la intención del autor, quien, de manera consciente, ofrece tanto consejas como consejos en el plano de la enunciación primera, unidas después en el mismo narrador y el mismo destinatario, en un solo libro:

> Mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir, que te escribo. Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo; recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco: no los eches como barreduras al muladar del olvido. Mira que podrá ser escobilla de precio; recoge, junta esa tierra, métela en el crisol de la consideración, dale fuego de espíritu, y te aseguro hallarás algún oro que te enriquezca» (I, «Al discreto lector»).

Por otra parte, en modo alguno puede considerarse con sensatez que la indeterminación que se halla en el polo de la recepción le pasase desapercibida a Mateo Alemán en tan

13. Sevilla (1997: 86-87), palabras escritas sobre el *Viaje de Turquía*, que bien se pueden predicar de nuestra obra.

14. También a juicio de Barry Ife (1985: 118-119), se superan las dificultades de la naturaleza de la relación entre lo narrativo y lo digresivo y la cuestión de la sinceridad de la conversión de Guzmán, gracias a la capacidad interlocutiva de la novela: «I will want to suggest that both these issius, which have dominated *Guzmán* criticism for some time, tend to solve themselves if we take into account the reader's function in the reading of the book and, in particular, the way the book's structure is determined by an awareness that it will eventually be read». Darío Villanueva (1991: 148) sostiene el mismo pensamiento y más tajante resulta Michel Cavillac (2001: 322), para quien el «verdadero nexo entre las *consejas* y los *consejos* lo constituye el narratario […]».

15. Lucero (2010).

extensa creación, sobre todo después del evidente proceso reflexivo que precede el intento de la Segunda Parte, acometido apócrifo mediante[16]. Téngase en cuenta que desde el mismo arranque del capítulo primero del primer libro de esta Segunda Parte, de manera paralela al inicio de 1599, se alude inmediatamente al narratario:

> Comido y reposado has en la venta. Levántate, amigo, si en esta jornada gustas de que te sirva yendo en tu compañía; que, aunque nos queda otra, para cuyo dichoso fin voy caminando por estos pedregales y malezas, bien creo que se te hará fácil el viaje con cierta promesa de llevarte a tu deseo. Perdona mi proceder atrevido, no juzgues a descomedimiento tratarte desta manera, falto de aquel respeto debido a quien eres. Considera que lo que digo no es para ti, antes para que lo reprehendas a otros, que como yo lo habrán menester (II, 1, 1, 435).

Mateo Alemán es, pues, consciente de la importancia de este componente constructivo, de ahí que pretenda recuperarlo para el resto de la novela desde el primer instante, dado que su versatilidad, su potencialidad organizadora, la trabazón estructural que logra, lo convierten en indispensable.

No puede tampoco resultar casual que se empleen los mismos resortes en cualquier nivel del discurso textual, desde las preguntas y exclamaciones retóricas o las alusiones con verbos de percepción –llamadas testimoniales a los ojos conjugadas con el conocimiento previo representado a través de lo oído–, hasta la mención del tú en segunda persona o en el seno de un cómplice *nosotros* que instala en la plaza de Guzmán al destinatario de turno ya sea el narratario principal, un oyente representado, el propio Guzmán monologando o cualquiera de los receptores de la fábula, hecho que contribuye a la unidad textual del conjunto. Menos aún la propensión constructiva de que gozan muchos de estos medios.

Pero no solo enlaza elementos muy diferentes o materiales dispares al permitir la trasición de unos a otros, sino que modifica su tenor o, incluso, suscita su misma aparición. Recordaremos aquí cómo le resulta imposible omitir sus orígenes al pícaro para articular un discurso lógico y, en consecuencia, convincente, por lo que se ve obligado a conceder la narración del encuentro de sus padres.

> El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta priesa para engolfarte en ella, sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejarlas entendidas –porque, siendo esenciales a este discurso, también te serán de no pequeño gusto–, *que me olvidaba de cerrar un portillo por donde me pudiera entrar acusando cualquier terminista de mal latín, redarguyéndome de pecado, porque no procedí de la difinición a lo difinido, y antes de contarla, no dejé dicho quiénes y cuáles fueron mis padres y confuso nacimiento* (I, 1, 1, 83).

Sin embargo, el caso de más relieve de orientación interpretativa es de mayor envergadura. Me refiero, por supuesto, a la autobiografía misma. Conviene, en efecto, apostillar que el signo ejemplarizante de las aventuras de Guzmán no procede del relato primopersonal

16. Para algunas precisiones sobre este asunto, puede verse la «Introducción» de David Mañero (2003) a su ed. de Mateo Luján; asimismo, Mc Grady (1968) y Brancaforte (1996).

per se, sino que viene dado desde la interlocución en el marco dialogístico[17]. De la sucesión de los hechos de la vida de Guzmán no habría por qué extraer una consecuencia moral; de ahí las precauciones que acabamos de observar en el paratexto citado: «no te rías de la conseja y se te pase el consejo». Es posible, por tanto, piensa Alemán –y el propio narrador en el ámbito del discurso– efectuar una lectura ajena a este planteamiento, destinada exclusivamente a lograr entretenimiento. El sentido didáctico y ascético de la narración se marca desde la interlocución; desde la interlocución inmanente, quiero decir. Entre otras muchas muestras en este sentido, valgan las siguientes:

> Y es imperfeción, y aun liviandad notable, comenzar las cosas para no fenecerlas; en especial, si no las impiden súbitos y más graves casos, pues en su fin consiste nuestra gloria. La mía *ya te dije que sólo era de tu aprovechamiento, de tal manera, que puedas con gusto y seguridad pasar por el peligroso golfo del mar que navegas; yo aquí recibo los palos y tú los consejos en ellos. Mía es la hambre y para ti la industria, como no la padezcas. Yo sufro las afrentas de que nacen tus honras* (II, 1, 1, 437).
>
> *Ya dirás que te predico* y que ¿cuál es el necio que se cura con médico enfermo? Pues quien para sí no alcanza la salud, menos la podrá dar a los otros […] ¿Qué nos podrá decir un malo, que no sea malo? No te niego que lo soy; mas aconteceráme contigo lo que al diestro trinchante a la mesa de su amo, que corta curiosa y diligentemente la pechuga, el alón, la cadera o la pierna del ave; y, guardando respeto a las calidades de los convidados a quien sirve, a todos hace plato, a todos procura contentar; todos comen, todos quedan satisfechos, y él solo sale cansado y hambriento. A mi costa y con trabajos proprios descubro los peligros y sirtes, *para que no embistas y te despedaces ni encalles adonde te falte remedio a la salida* […] Premios y penas conviene que haya. Si todos fueran justos, las leyes fueran impertinentes; y si sabios, quedaran por locos los escritores. Para el enfermo se hizo la medicina, las honras para los buenos y la horca para los malos […] Mas, como ni el retórico siempre persuade, ni el médico sana ni el marinero aporta en salvamento, habréme de consolar con ellos, cumplidas mis obligaciones, *dándote buenos consejos y sirviéndote de luz*, como el pedreñal herido, que la sacan dél para encenderla en otra parte, quedándose sin ella. De la misma forma, el malo pierde la vida, recibe castigos, padece afrentas, dejando a los que lo ven ejemplo en ellas (II, 1, 1, 438-440).

Y ese estatuto es lo que debe justificarse; más, si cabe, que el relato de la propia vida, cuyo compromiso depende de las garantías que se ofrezcan en relación con lo doctrinal: «Preguntarásme: "¿Dónde va Guzmán tan cargado de ciencia? ¿Qué piensa hacer con ella? ¿Para qué fin la loa con tan largas arengas y engrandece con tales veras? ¿Qué nos quiere decir? ¿Adónde ha de parar?"» (I, 2, 7, 270)

Proponemos, así, la hipótesis de que la recepción inmanente queda a cargo en primera instancia de un papel de mediación hermenéutica[18]. El narratario debe decidir, por

17. Según Cavillac (2001), el narratario «es quien justifica […] la función didáctica». Creo que la misma preocupación subyace en el interés de Sobejano (1959 y, sobre todo, 1977) por las peculiaridades del monólogo «hacia» que constituye, en palabras suyas, *Guzmán de Alfarache*.

18. No todos coinciden en esta interpretación. De la omisión de la diferencia entre planos diversos en la recepción inmanente se sigue en algunos que la apelación de la novela se dirige, sin mediación de ninguna índole, al lector, si bien muchas de las apreciaciones que presentan sobre este, por el carácter inmanente que le confieren en general o de que lo adornan en algunos contextos, deben referirse al narratario. Un ejemplo destacado en este orden, es la contribución de Helen Reed, quien sostiene, en el marasmo terminológico de

ejemplo, y no es cuestión menor, sobre la sinceridad de la conversión o, lo que es lo mismo, sobre el carácter del narrador, a quien conocemos a través del filtro de las sucesivas recepciones intratextuales y, en el extremo, sobre la legitimidad de su autobiografía. Por este motivo, toda la retórica se subordina a su presencia, a obtener su *placet*.

Por otra parte, el carácter dialogístico del marco que contiene la autobiografía da cuenta, en el trance de la persuasión, de la necesaria previsión de respuesta de parte del oyente de modo que o bien se argumenta contra la postura previa que de manera presumible o constatada ha adoptado este, o bien se autoriza el discurso por sí mismo pero, tanto en un caso como en otro, la comparecencia del narratario determina un enriquecimiento del punto de vista único y dual que la crítica tradicional suele venir asignando al *Guzmán de Alfarache*. Este hecho resulta incuestionable cuando el destinatario toma la palabra o se interpreta que lo ha hecho para aducir una postura que no corresponde a Guzmán ni a Guzmanillo, las dos perspectivas en juego según los autores aludidos: «y, *aunque te oigo murmurar* que es muy de ladrones y rufianes no soltarlo de la mano, fingiéndose devotos de Nuestra Señora, *piensa y di lo que quisieres como se te antojare*, que no quiero contigo acreditarme» (I, 2, 3, 231).

La propia interpretación de la obra, en cuanto que el relato, globalmente considerado, se subordina a la recepción inmanente, queda en suspenso desde el momento en que el rasgo más acusado del narratario es la indeterminación, habida cuenta de que la ambigüedad de la situación comunicativa y, por tanto, del propósito del intercambio, no se puede soslayar mientras la narración no pase por el cedazo distanciador del lector implícito. Así pues, el portillo del *Guzmán* no queda tan cerrado como se ha querido ver muchas veces. La propia diversidad de opiniones en el seno de los comentaristas de la obra, siempre asentadas, con mayor o menor fundamento, sobre la literalidad del texto, me parece un índice de la posibilidad de diversas lecturas que alberga, que, precisamente, brotan de la complejidad de la recepción inmanente.

Bibliografía

Brancaforte, B. (1996): «Introducción» a su ed. de Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Akal.

Cabo Aseguinolaza, F. (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*. Universidade de Santiago de Compostela.

Cavillac, M. (2001): «El diálogo del narrador con el narratario en el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán», en *Criticón*, 81-82, (Ejemplar dedicado a: Voces Aureas: La interlocución en el teatro y en la prosa del Siglo de Oro. Seminarios de la Casa de Velázquez, Madrid, 3-4 de abril de 2000 y 15-16 de enero de 2001), pp. 317-330.

Chatman, S. (1990) [1978]: *Historia y discurso (la estructura narrativa en la novela y en el cine)*. Madrid: Taurus.

Cros, E. (1971): *Mateo Alemán: Introducción a su vida y a su obra*. Anaya: Salamanca.

su obra, que: «Whereas the narrator of *Lazarillo* addresses his autobiography to the real reader through the presence of a fictious reader, Vuestra Merced, and the work shifts and changes in tone in response to a kaleidoscope of *destinataires*, nothing intercedes between Mateo Alemán's tortured and emotional harangue and the hypothetical reader» (Reed, 1984: 63). Nótese que la arenga procede directamente de Alemán.

Gullón, R. (1983): *La novela como acto imaginativo*: Madrid: Taurus.
Ife, B. W. (1985): *Reading and fiction in Golden-Age Spain. A platonist critique and some picaresque replies*, Cambridge University Press.
Lucero Sánchez, E. (2007): «De la autobiografía al diseño pseudodialogístico. La insuficiencia explicativa del punto de vista único. El caso de Guzmán de Alfarache», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, *LXXXIII* (2007), pp. 65-87.
— (2007b): «Aproximación a la recepción inmanente como instrumento de análisis de *Guzmán de Alfarache*», *Espéculo* (Revista de estudios literarios), 36, julio-octubre de 2007, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid (UCM). [http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/guzman.html].
— (2008): «Posibilidades y límites a la interpretación de *Guzmán de Alfarache* desde las figuras de la recepción», en María Cecilia Trujillo Maza (Dir. y coord.), Actas del IV Congreso de ALEPH, «*Lectores, editores y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*», Barcelona, pp. 310-316
— (2010): «La función organizativa del narratario en *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán», en Civil, Pierre; Crémoux, Françoise (eds.): *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* Nuevos caminos del hispanismo. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2010, 158 p. + CD.
Mañero, D. (2003): «Introducción» a *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache: Edición crítica y estudio*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española.
Mc Grady, D. (1968): *Mateo Alemán*. New York: Twayne Publishers.
Prince, G. (2001) [1973]: «El narratario», en E. Sullá (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2001 (2ª ed) [tomado de G. Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», Poétique, 14, 1973, pp. 178-196, trad. de D. Roas: 178-180; 182-185; 187-189; 190; 192-193; 195 y 196], pp. 151-162
Reed, H. (1984): *The Reader in the Picaresque Novel*. London: Tamesis Books Ld.
Reis, C. y Lopes, A. C. M. (1996) [1987]: *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
Rey, A. (1979): "La novela picaresca y el narrador fidedigno", *Hispanic Review*, vol. XLVII, núm. 1, pp. 55-75.
Sevilla Arroyo, F. (ed.) (2003): Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Área y Random House Mondadori, Barcelona, 2003.
— (1997): «Diálogo y novela en el *Viaje de Turquía*», *RFE* LXXVII, pp. 69-87.
Smith, H. S. D. (1978): «The Pícaro Turns Preacher: Guzmán de Alfarache's Missed Vocation», en *Forum for Modern Language Studies*, 14, pp. 387-397.
Sobejano, G. (1959): «De la intención y valor del Guzmán de Alfarache», Romanische Forschungen, LXXI, pp. 267-311.
— (1977): «De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo», en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, II, Murciam pp. 713-729.
Villanueva, Darío (1991) [1985]: «Narratario y lectores en la evolución formal de la novela picaresca» [1985], en D. Villanueva, *El polen de ideas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991, pp. 131-160.v

La tradición discursiva de la narrativa picaresca y su configuración lingüística. La expresión de la consecuencia

Carmen Manzano Rovira
Universidade de Santiago de Compostela[1]

El objetivo de este trabajo es el estudio de la expresión de la consecuencia dentro de la tradición discursiva de la narrativa picaresca. En concreto, atenderemos al comportamiento de los conectores consecutivos dentro de cada tipo de texto que conforma este género literario, mostrando así la estrecha vinculación que existe entre tipo de discurso y configuración lingüística.

1. El concepto de tradición discursiva

Uno de los problemas fundamentales de la lingüística histórica consiste en establecer la relación que existe entre evolución lingüística y tradición textual (Kabatek, 2001: 97). Según Kabatek, la solución para estudiar de manera adecuada el cambio lingüístico pasa por no separar el estudio de la lengua del de las tradiciones discursivas. Este punto de vista es el adoptado por otros estudiosos como Rolf Eberenz, para el que «el estudio del lenguaje se ve cada vez más condicionado por el conocimiento de las situaciones y formas discursivas concretas en las que se emplean los sistemas en cuestión» (Eberenz, 2001: 79). La definición de tradición discursiva nos la proporcionan Jacob y Kabatek (2001: VIII):

> Se trata de moldes histórico-normativos, socialmente establecidos que se respetan en la producción del discurso. A través de estas categorías, cada discurso, y

1. La autora de esta comunicación es beneficiaria de una beca FPU del MEC (resolución en el BOE 27-04-2007) cuya referencia es AP2006-01477, dentro del departamento de Lengua Española de la Universidad de Santiago de Compostela. Forma parte, además, del Proyecto de Investigación HUM2006-10777 «La contraargumentación en la Historia de la Lengua española: el siglo XV», en calidad de Investigadora en Formación.

> de ahí cada texto histórico, no sólo forma parte de una lengua determinada (o de varias lenguas) sino que se sitúa dentro de una filiación intertextual, constituida por una serie de elementos repetitivos, tanto en el plano de los «entornos» (constelaciones situacionales, mediales o institucionales) como en el plano de las formas detectables en la superficie del texto mismo (p. ej. pasajes textuales concretos, carácter formulario, construcción, lengua).

Oesterreicher (2004: 734-735) en su estudio lingüístico de las tradiciones discursivas establece un *continuum* entre inmediatez y distancia comunicativa. El objetivo de su trabajo es el estudio de la inmediatez (lo oral) en la historia de la lengua, que sólo se puede estudiar en textos escritos. Una de las fuentes que emplea para su investigación es la «mimesis de lo hablado» u oralidad simulada. Precisamente, la caracterización de personajes o ámbitos en la narrativa picaresca constituye para él un ejemplo de la mimesis de lo oral (2004: 755).

2. Características del género picaresco

Son varios los autores que se han ocupado del estudio de la picaresca como género literario, de su origen, de sus fuentes, de su entidad como novela y del fenómeno de la intertextualidad y de las modalidades discursivas de las que procede (Rey, 1987; Gómez Moriana, 1983). Aunque se trata de un género laxo, formado por un conjunto diverso de obras no coincidentes en la totalidad de sus rasgos, sí se pueden enumerar una serie de características comunes a los textos que se engloban dentro de esta tradición:

- Relato pseudoautobiográfico, aunque hay obras narradas en tercera persona como *La ingeniosa Elena*.
- Figura el pícaro, mozo de varios amos, como hilo conductor de la acción.
- Perspectiva única del narrador.
- Memorias por episodios.
- Temática del honor, el dinero o el hambre.
- Relato referido a una realidad cotidiana, en un tiempo contemporáneo.
- Presencia de escenarios costumbristas urbanos.
- Presencia de lo burlesco.
- Lenguaje humorístico, caracterizado por su agudeza y manierismo.
- Estructura flexible que permite la existencia de continuaciones, la posibilidad de agregar episodios y da cabida a la incorporación de digresiones didáctico-morales[2].

Por otra parte, García Berrio y Huerta Calvo (1992: 147 y 186-187) afirman que la narrativa picaresca es un género histórico enmarcado en el género natural épico-narrativo que se caracteriza por la presencia del personaje del pícaro, por ser un relato autobiográfico y por proporcionar una nueva relación con la realidad diferente a la narrativa del género romance.

2. Las características del género picaresco las he extraído de Rey (1987), Jauralde Pou (2001) y Vaíllo (1983: 450).

3. Corpus de narrativa picaresca

Las obras que hemos seleccionado en este trabajo como corpus y muestra de la narrativa picaresca son las siguientes[3].

- *Vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, anónimo, (1554).
- *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, anónimo, (1555).
- *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, Mateo Alemán, (1599 y 1604).
- *Segunda parte del Guzmán de Alfarache*, apócrifo pseudónimo «Luján de Sayavedra», Juan Martí, (1602?-1603?).
- *El guitón Honofre*, Gregorio González, (1604).
- *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, Francisco López de Úbeda, (1605).
- *La hija de Celestina. La ingeniosa Elena*, Salas Barbadillo, (1612).
- *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, Juan de Luna, (1620).
- *Vida del Buscón llamado don Pablos*, Francisco de Quevedo, (1626).
- *Aventuras del bachiller Trapaza*, Castillo Solórzano, (1637).
- *Periquillo el de las gallineras*, Francisco Santos, (1668).

4. Tipos de texto dentro de la tradición discursiva picaresca

En las dos últimas décadas en los estudios lingüísticos se ha visto la necesidad de superar el nivel oracional y disciplinas como la Lingüística del texto o el Análisis del discurso han adoptado como objeto de estudio la unidad texto o discurso. El texto también es la unidad fundamental de los estudios literarios, pues «rompe el marco puramente lingüístico. El lenguaje no existe como fenómeno aislado sino integrado en un fenómeno de comunicación» (Carrillo, 1982: 22). Al estudiar la estructura de los textos picarescos Carrillo (1982: 56) propone la siguiente normalización de la picaresca:

Narración
- Principal: Actuación del pícaro frente a la sociedad y demás sujetos de acción.
- Secundaria: fábulas, anécdotas y ejemplos que apoyan la actuación del pícaro.

Comentarios
- Principales: Autocrítica: Perspectiva de su conducta desde un punto de vista cronológico. Crítica social: «todos roban», «todos engañan».
- Secundarios: Enseñanzas morales, religiosas, definiciones filosóficas, etc.

Descripciones: Costumbres, personas, objetos, geografía, etc.

Precisamente, son estos tipos de texto: el narrativo, el argumentativo y el descriptivo; además del dialogal, los que hemos encontrado en las novelas picarescas de nuestro corpus.

La unidad texto se caracteriza por dos rasgos: la gramaticalidad y la textura. La textura se conforma mediante la cohesión, la coherencia, la intencionalidad, la aceptabilidad, la situacionalidad, la intertextualidad y la informatividad (Bustos Tovar, 2002: 53). Por razones de espacio, en esta comunicación nos vamos a centrar sólo en un aspecto

3. Los criterios de selección del corpus han sido la cronología, la relevancia de las obras y su inclusión en las colecciones de narrativa picaresca citadas en la bibliografía primaria.

de la textualidad: la cohesión. Ésta se puede manifestar mediante mecanismos variados, puede ser de tipo léxico, gramatical o discursivo. En este trabajo, en concreto, nos vamos a ocupar de los conectores consecutivos y de su uso y valor en los distintos tipos de texto de las obras picarescas.

5. La relación consecutiva en la narrativa picaresca

La relación consecutiva es una de las posibles formulaciones de la relación lógica causa-efecto; además de la condición, la concesión, la causalidad y la finalidad (Narbona Jiménez, 1989: 41). Dicha relación se puede expresar de formas muy diversas, mediante conjunciones consecutivas que unen dos cláusulas en el nivel oracional, por medio de conectores consecutivos, que engarzan enunciados en el plano discursivo, o simplemente por la yuxtaposición de dos construcciones. La distinción de dos niveles: oracional y discursivo es pertinente desde un punto de vista metodológico, y la mayoría de trabajos se centran en uno u otro campo. No obstante, en esta comunicación vamos a estudiar los mecanismos de expresión de consecuencia en conjunto, denominándolos conectores; pues, como señala Iglesias Recuero (2000: 299-302) la relación consecutiva no es una relación sintáctica, sino entre enunciados. Habría un *continuum* desde unidades propias de la sintaxis a unidades más frecuentes en el discurso.

En el marco de este trabajo consideramos como conectores consecutivos aquellos elementos que unen semántica y pragmáticamente dos miembros del discurso, presentando el segundo de ellos como consecuencia del primero. En los apartados siguientes analizaremos el comportamiento de los conectores consecutivos en los distintos tipos de texto.

5.1. Conectores consecutivos en los textos narrativos

En todos los tipos de texto encontramos gran variedad de formas de expresión de la consecuencia, no obstante, se aprecia cierta tendencia al empleo de un conector u otro según la intención comunicativa del autor.

Uno de los nexos más frecuentes en los pasajes narrativos es *así* o *y así*. Su valor puede ser puramente consecutivo, como en el ejemplo (1), o bien, el valor consecutivo puede estar debilitado y, simplemente funcionar como un mero continuativo, véase el ejemplo (2), que sirve para avanzar la narración. De ahí que su uso sea tan frecuente en los episodios narrativos:

> (1) Quise ponerme en camino, mas las fuerzas no llegaban al ánimo, y así me detuve en Madrid algunos días (*Segunda parte del Lazarillo*, Juan de Luna, 337: 3-4).
> (2) Ahí tornaron de nuevo a contar mis cuitas ya reírlas, y yo, pecador, a llorarlas. Con todo esto, diéronme de comer, que estaba transido de hambre, y apenas me pudieron demediar. Y ansí, de poco en poco, a los quince días me levanté y estuve sin peligro (mas no sin hambre) y medio sano (*Lazarillo de Tormes*, 128: 2-4).

Las llamadas consecutivas de «manera», o de «intensidad-manera» por Narbona Jiménez (1978), pueden funcionar tanto en el nivel oracional como en el discursivo y las encontramos en todos los tipos de texto. Estas expresiones han experimentado un proceso de gramaticalización del nivel oracional al discursivo, en el que el significado original de modo se ha ido perdiendo, siendo sustituido por el valor pragmático de consecuencia, o incluso por el simple valor continuativo. Con esta función, los hemos recogido en pasajes narrativos como el de (3):

> (3) Híceme tratante con aquellas piedras, informándome y bien primero del valor dellas y de cada una, haciéndolas engastar en cruces, en sortijas, en arracadas y otras joyas, donde mejor se podían acomodar, diferenciado el engaste. De manera que con el oro mismo y las propias piedras hice diferentes piezas (Guzmán II, 367: 25).

El conector *conque*, que también sirve para engarzar enunciados en el discurso narrativo, presenta un uso muy escaso en las obras más antiguas, como el *Lazarillo de Tormes* o el *Guzmán de Alfarache*. En estas obras aparece gráficamente separado, lo que puede ser un indicio de su escasa gramaticalización, pues conserva parte de su significado original, por ejemplo en (4):

> (4) Acordó tomar medios con los acreedores presentes, poniendo condiciones y plazos, con que pudo quedar de allí en adelante rico (*Primera parte del Guzmán de Alfarache,* 133: 11).

En obras posteriores, como en *Las aventuras del Bachiller Trapaza*, la forma *conque* ya está totalmente consolidada y se usa de manera bastante habitual en los fragmentos narrativos, como se puede observar en (5):

> (5) Hubo algunas voces sobre esto; mas el carretero, como dueño de todo, se salió con la suya, y fomentó esta opinión el acabar de perder lo que le habían dado los otros; conque se fue a acostar muy como carretero (*Bachiller Trapaza,* 168: 23-26).

5.2. Conectores consecutivos en los textos descriptivos

Las descripciones que encontramos en la narrativa picaresca pueden ser de personajes, de situaciones o de ambientes. Dado el carácter burlesco de estas obras, las descripciones suelen ser degradantes y en ellas encontramos hipérboles que tienen fines humorísticos como ocurre en (6). En estos contextos destaca el uso de las consecutivas de intesidad tipo *tal/tan...que*, cuyas notas de contenido son «igualdad» y «superlativo», por lo que son herramientas muy útiles al servicio de la expresión hiperbólica (Álvarez Menéndez, 1995: 13 y 1999: 3743).

> (6) Entramos en un aposento tan bajo, que andábamos por él como quien recibe bendiciones, con las cabezas bajas. (*Buscón,* 182: 11).

> Traía un rosario al cuello siempre, tan grande, que era más barato llevar un haz de leña a cuestas (Buscón, 136: 6).

En algunos casos, las descripciones pueden ser positivas, como en el caso de *La Hija de la Celestina* que vemos en (7). En esta obra el autor emplea las consecutivas de intensidad de una manera asombrosa, normalmente para ensalzar el ingenio de la protagonista.

> (7) Vestíase con mucha puntualidad: de lo más práctico, lo menos costoso y lo más lucido; y aquello, puesto con tanto estudio y diligencia que parecía que cada alfiler de los que llevaba su cuerpo había estado en prenderse un siglo. El tocado siempre con novedad peregrina, y tanta que el día que no le diferenciaba, por lo menos el modo con que lo llevaba puesto, no era ya hoy como ayer ni como hoy mañana; y tenía tanta gracia en esto de guisar los trajes que, si las cintas de los chapines las pasara a la cabeza y las de la cabeza a los chapines, agradara, ¡tan vencidos y obligados estaban de su belleza los ojos que la miraban! (*La hija de Celestina,* 488: 15-23).

5.3. Conectores consecutivos en los textos argumentativos

Mediante el texto argumentativo el emisor pretende convencer o adherir a una idea al receptor. Está conformado por una tesis, una antítesis y una conclusión, y en él es crucial el papel de los conectores, que algunos denominan argumentativos (Calsamiglia y Tusón, 1999: 294-299).

En las digresiones didáctico-morales de las novelas picarescas encontramos gran variedad de conectores consecutivos que permiten corroborar argumentos anteriores y continuar la cadena de premisas, como podemos ver en (8):

> (8) el fin siempre es mejor que los medios, porque los medios se ordenan y disponen por el fin; luego mejor es la posesión que es el fin deseado; y así, se dice vulagarmente «bienaventurado el que posee». Dejemos, pues, aparte lo que está mal recibido, el esperar y esperanza (...) y consideremos que la seguridad del bien es la mayor fineza de él; esta tienen el que posee, y no el que espera; luego mejor es poseedor. Añádese que si el que espera tuviese por mejor la esperanza y no quisiese llegar a la posesión, no esperaría, ni aquello se podría llamar esperanza, sino desesperación; porque no se podía decir que esperaba el bien que no quería que llegase. Y así, la erfección está en la realidad y fin del deseo y no en solo el apetito; y de aquí es que el deseo prolongado es rabia y muerte. (*Segunda parte del Guzmán,* Luján de Sayavedra, 242: 2-17).

El conector *luego* con valor consecutivo parece haberse consolidado a mediados del siglo XV, pues su uso anterior era fundamentalmente temporal y procondicionante. Se trata de un conector de tipo deductivo, que nos presenta el segundo miembro como una deducción tomada a partir del primer miembro. Por ello, es muy habitual hallarlo en pasajes argumentativos como el que estamos comentando.

Por su parte, *de aquí*, está integrado en un grupo de conectores formados mediante un deíctico: *de aquí*, *de ahí*, *de allí*. Mientras que en la actualidad, la forma más frecuente es *de ahí que*, en el español moderno se emplea más la forma *de aquí que*, como la que

se observa en el ejemplo anterior. Normalmente se usaba con un verbo de deducción o inferencia, cuando deja de ir acompañada de este verbo la expresión se gramaticaliza. (Herrero Ruiz de Loizaga, 2003a: 80-82). Según De Santiago Guervós (2000: 117) estas formas tienen un carácter eminentemente escrito y formal, por eso, tienden a aparecer con mayor frecuencia en las digresiones que en los diálogos de los personajes.

Otros conectores que aparecen con frecuencia en las digresiones didáctico-morales son *por tanto* y *por eso*[4]. Introducen una oración aportando un valor consecutivo debido a la referencia anafórica a lo anteriormente dicho en el texto. Esto les da la capacidad de subrayar especialmente la relevancia de la causa en el momento de presentar la conclusión (Herrero Ruiz de Loizaga, 2003b: 362). Vemos ejemplos en (9) y (10), respectivamente.

> (9) Porque, puesto caso que en la tierra alguno se allegasse a comer algo de lo de su próximo, el cual pongo en duda haber, mayormente al día de hoy, por estar la conciencia más alta que nunca, a lo menos no hay tan desalmado que a su mismo próximo coma. Por tanto, los que se dexan en la tgierra de algunos desafueros y fuerças que les son hechos vengan, vengan a la mar, y verán cómo es pan y miel lo de allá. (*Segunda parte del Lazarillo*, anónimo, 160: 23-26).
> (10) Pero las mujeres, como huelgan de ser bonazas, provechosas, salsa de gusto, pollas comederas, rabanitos de mayo, perritos de falda, por eso gustan de parecer mocitas y desgustan de que las llamen talludas (*Pícara Justina*, 67: 212-25).

Otro conector común en las digresiones es *por consiguiente*. En nuestros textos aparece todavía con artículo determinado en el interior y sin pausas, lo que indica que no está totalmente gramaticalizado. Véase el ejemplo (11):

> (11) Y siendo la intención del buen juez averiguar la verdad entre los litigantes para dar a cada uno su justicia, no es posible, porque anda todo tan enmarañado, que los que del caso son más inocentes quedan los más engañados y por el consiguiente agraviados. (*Segunda parte del Guzmán*, 374: 7-11).

5.4. Conectores consecutivos en los textos dialogados

El conector más frecuente en los textos dialogados es *pues*, mostrando valores que van desde el consecutivo, al comentador o al mero ilativo. Es muy frecuente su uso en posición inicial con valor de introductor de un turno de habla, de réplica o de comentario[5]. Con valor de réplica lo vemos en los dos primeros casos del ejemplo, en los otros dos parece permanecer el valor consecutivo (12):

> (12) Ella, como me vio hacer extremos con tantas veras, turbóse algún tanto y dijo:
> –«Pues Pablos, ¿yo qué he hecho? Si te burlas, no me aflijas más». –«¡Cómo burlas, pesia tal! Yo no puedo dejar de dar parte a la Inquisición, porque si no, estaré descomulgado». –«¿Inquisición?», dijo ella; y empezó a temblar. «Pues,

4. Para el estudio de estas formas véase Herrero Ruiz de Loizaga (2003b).
5. Para el estudio de los valores de pues, véase Iglesias Recuero (2000).

> ¿yo he hecho algo contra la fe?». «Eso es lo peor»–decía yo–«no os burléis con los inquisidores; decid que fuesteis una boba y que os desdecís, y no neguéis la blasfemia y desacato». Ella, con el miedo, dijo: –«Pues, Pablos, y si me desdigo, ¿castigáranme?». Respondíle: –«No, porque sólo os absolverán». –«Pues yo me desdigo»– dijo (*Buscón*, 138: 15-24).

Por su parte, también el conector *y así*, dado su carácter más coloquial, puede aparecer introduciendo un turno de palabra como en (14), en el que un personaje retoma la palabra tras una argumentación:

> (14) Y así, señor –prosiguió Pedro– ¿quién es el que no ama la soledad, pudiendo pasar en ella? (*Periquillo*, 1159: 22b).

El uso de estos introductores es un mecanismo de la mimesis de lo oral, como indicaba Oesterreicher, además del léxico, las interrogativas o fórmulas como *pesia tal*. No obstante, hay que tomar los ejemplos con precaución porque son parte de una obra literaria elaborada y su finalidad no es el reflejo de la lengua oral.

6. Conclusiones

Este trabajo supone una aproximación al estudio de la expresión de la consecuencia en la narrativa picaresca. Para estudiar estas formas no sólo importa su evolución lingüística o sus características gramaticales, también es relevante saber cómo y con qué frecuencia se usan en los textos, que relación hay entre el texto y la expresión lingüística para obtener unos resultados más completos y esclarecedores del fenómeno lingüístico.

Por otra parte, esto no es más que un primer paso. Sería necesario computar los datos y contrastarlos con lo que ocurre en otras tradiciones discursivas contemporáneas para conocer mejor los mecanismos y la estructura lingüística de las formas que sirven para expresar la consecuencia en el español de la época.

Bibliografía

Álvarez Menéndez, A. I. (1999): «Las construcciones consecutivas», en *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, ed. Ignacio Bosque y Violeta Demonte, Madrid: Espasa-Calpe, III, pp. 3739-3803.

Álvarez Menéndez, A. I. (1995): *Las construcciones consecutivas*. Madrid: Arco/Libros.

Blecua, A. (ed.) (1993): *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Madrid: Castalia.

Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (1999): *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel Lingüística, pp. 251-323.

Carrillo, Fco. (1982): *Semiolingüística de la novela picaresca*, Madrid, Cátedra.

De Bustos Tovar, J. J. (2002): «Mecanismos de cohesión discursiva en castellano a fines de la Edad Media», en *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*. Madrid: Gredos, pp. 53-84.

De Santiago Guervós, J. (2000): «Frecuencia y uso de algunos nexos y conectores del español actual. Problemas, posibilidades y resultados», en *Cuestiones de actualidad en lengua española*. Ed. J. Borrego, Universidad de Salamanca, pp. 109-117.

Eberenz, R. (2001): «Los regimientos de la peste a fines de la Edad Media: configuración de un nuevo género textual», en *La lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica*. Ed. Daniel Jacob y Johannes Kabatek, Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, pp. 79- 96

García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

García Izquierdo, I. (1998): *Mecanismos ilativos de cohesión textual. Los conectores ilativos en español*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Gómez-Moriana, A. (1983): «Intertextualidad, interdiscursividad y parodia», *Dispositio*, vol. III, 22-23, pp. 123-144.

Guillén, C. y Lázaro Carreter, F. (1983): «Constitución de un género: la novela picaresca», en *Historia y crítica de la literatura española III*. Ed. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, pp. 468-474.

Herrero Ruiz de Loizaga, Fco. J. (2003a): «Conectores consecutivos en el diálogo de los siglos XV y XVI (1448-1528)». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21,pp. 59-102.

Herrero Ruiz de Loizaga, Fco. J. (2003b): «Los conectores consecutivos *por eso* y *por tanto* en textos dialogados (1448-1528)», en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Ed. José Luis Girón Alconchel, F. Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Silvia Iglesias Recuero y Antonio Narbona Jiménez, volumen I, Madrid: Editorial Complutense, pp. 361-374.

Iglesias Recuero, S. (2000): «La evolución histórica de *pues* como marcador discursivo hasta el siglo XV», *Boletín de la RAE*, tomo LXXX, Cuaderno CCLXXX, Madrid, pp. 209-307.

Ynduráin, D. (ed.) (1988): Francisco de Quevedo, *El Buscón*. Madrid: Cátedra.

Jacob, D. y Kabatek, J. (2001): «Introducción: Lengua, texto y cambio lingüístico en la Edad Media iberorrománica», en *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica*. Eed. Daniel Jacob y Johannes Kabatek, Madrid: Iberoamericana, pp. VII-XVIII.

Jauralde Pou, P. (2001): *La novela picaresca*. Madrid: Espasa, pp. 11-48.

Joset, J. (ed.) (1986): Alonso de Castillo Solórzano, *Aventuras del Bachiller Trapaza. Quintaesencia de embusteros y Maestro de embelecadores*. Madrid: Cátedra.

Kabatek, J. (2001): «¿Cómo investigar las tradiciones discursivas medievales? El ejemplo de los textos jurídicos castellanos», en *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica*, Ed. Daniel Jacob y Johannes Kabatek, Madrid: Iberoamericana, pp.. 97-132.

Micó, J. M. (ed.) (2001): Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra.

Micó, J. M. (ed.) (2001): Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache II*. Madrid: Cátedra.

Navarro Durán, R. (ed.) (2005): *Novela picaresca II*, Gregorio González, *Primera parte del Guitón Onofre.* Madrid: Fundación José Antonio Castro.

Navarro Durán, R. (ed.) (2005): *Novela picaresca II*, Mateo Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida del Pícaro Guzmán de Alfarache.* Madrid: Fundación José Antonio Castro.

Navarro Durán, R. (ed.) (2007): *Novela picaresca III*, Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* y Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*. Madrid: Fundación José Antonio Castro.

Narbona Jiménez, A. (1978): *Las proposiciones consecutivas en español medieval*, Universidad de Granada.

Oesterreicher, W. (1996): «Lo hablado en lo escrito», en *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Ed. Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann, Madrid: Iberoamericana, pp.317-340.

Piñeiro, P. M. (ed.) (1988): *Anónimo y Juan de Luna, Segunda parte del Lazarillo*. Madrid: Cátedra.

Rey, A. (1987): «El género picaresco y la novela», *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 10, pp. 309-332.

Sevilla Arroyo, F. (ed.) (2001): *La novela picaresca española, Francisco Santos, Periquillo el de las gallineras*. Madrid: Castalia.

Vaíllo, C. (1983): «La novela picaresca y otras formas narrativas», en *Historia y crítica de la literatura española III*, ed. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, pp. 448-467.

'Para el uso y beneficio de mis compatriotas ingleses'. La Historia de la conquista de México en la obra de Thomas Gage

Beatriz Mariscal
El Colegio de México

Las noticias de la llegada de la flota española al Nuevo Mundo, así como de la subsecuente conquista de México Tenochtitlan se difundieron amplia y rápidamente por España y Europa por medio de relaciones y crónicas, así como por testimonios directos de quienes efectuaron el largo y peligroso viaje que requería llegar a esos territorios, despertando admiración y curiosidad, además de codicia, dadas las noticias de las riquezas materiales que muchos imaginaron estaban listas para ser tomadas por quien tuviera el suficiente arrojo.

La abundancia de información sobre lo que había en América, mucha de ella contradictoria, provocó a menudo desconcierto entre quienes tuvieron que hacer grandes esfuerzos por comprender lo que significaba la mera existencia de esa parte del mundo antes ni siquiera imaginada. Francisco López de Gómara, autor de uno de los libros sobre la conquista de México más ampliamente difundido por Europa, declaraba en su dedicatoria a Carlos V: «la mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de las Indias; y así, las llaman Mundo Nuevo»[1].

La verdad es que además de los tremendos beneficios que proporcionaba a la corona española la adición de esas tierras a sus dominios, el encuentro/desencuentro con el Nuevo Mundo puso en duda una serie de prejuicios, geográficos, teológicos y antropológicos llegando al cuestionamiento de las ideas vigentes sobre la naturaleza misma del hombre. De ahí que la incorporación de América a la visión de mundo de los europeos fuera un lento proceso, según propone John Elliot (1970: 6-7), por lo que casi ciento

1. López de Gómara (1552).

cincuenta años después, el predicador inglés Thomas Gage podía decir en la dedicatoria de su *New Survey of the West Indies*... a Lord Fairfax, Capitán General de las Fuerzas Armadas de Inglaterra, que con su obra le ofrecía «un Nuevo Mundo, para que sea el sujeto de sus futuros esfuerzos, valor y piedad»[2].

No es que los ingleses no hubieran tenido acceso a relatos sobre el descubrimiento y conquista de América cuando Gage publica su obra en 1648: las relaciones y cartas de Cristobal Colón y de Bartolomé de Las Casas, *La general y natural historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo (Toledo, 1526), las décadas *De Orbe Novo* de Pedro Mártir de Angleria (Alcalá, 1530), y la *Historia de la Conquista de México* de Francisco López de Gómara (Zaragoza, 1552), habían sido traducidas a varias lenguas y ampliamente difundidas, además de que se habían publicado sendas colecciones de relatos de viajes a América, como la del italiano Giovanni Ramusio (1556) y las de los ingleses Richard Hakluyt (1589) y Samuel Purchas (1614).

La originalidad que reclamaba Gage era la de ser el primer «Inglés-Americano» y, como tal, único testigo fidedigno de la realidad sobre las posesiones americanas de España. Al no ser español, su propósito no era mentir para preservar lo astutamente ganado por los reyes de España[3], como había sido el caso de los cronistas españoles; tampoco era comerciante o pirata, como lo habían sido los viajeros ingleses cuyos relatos aparecían en las colecciones de Hakluyt y Purchas, él, como ningún otro extranjero lo había hecho, había penetrado hasta el corazón mismo de la Nueva España, a pesar de la prohibición de que los no españoles viajaran a sus posesiones, y había permanecido ahí nada menos que doce años.

En su propósito de proporcionar a los ingleses los incentivos e información necesarios para apoderarse de las posesiones españolas en América, Thomas Gage, convertido en virulento enemigo de España y de la Iglesia Católica, pretende ofrecer información de primera mano, resultado de su estadía de doce años en la Nueva España, adonde vivió en calidad de fraile dominico.

La información de Gage comprendía detalles sobre el viaje de «tres mil trescientas millas», sobre pueblos y ciudades conquistados por los españoles, con énfasis en la debilidad de sus instalaciones militares, y sobre las riquezas que estaban llenando los cofres de la Corona española, cuando no se las quitaban en alta mar los piratas holandeses. Adicionalmente, proporcionaba datos sobre la realidad social que, en su opinión, constituía una de las principales debilidades de los españoles frente a cualquier ataque que quisieran montar los ingleses, ya que no sólo había tremenda rivalidad entre españoles y criollos, sino que los otros grupos sociales: los indios, mulatos y negros, también odiaban a unos y otros por sus abusos, trato inhumano y estupidez.

Lo interesante es que a pesar de que Gage declara repetidamente que lo que ofrece es información de primera mano:

2. Thomas Gage (1648). Las citas proceden de la traducción al español de Dionisia Tejera (1987).
3. Gage consideraba que había sido un error de los reyes ingleses haber despreciado el proyecto de Cristobal Colón.

> Al escribir esta obra no ofreceré sino aquello que es fruto de mi observación directa, que probablemente diferirá tanto de lo hasta ahora escrito sobre la materia como el retrato de una persona adulta difiere del que se hizo siendo niño, o como los últimos retoques del pintor difieren del primer e imperfecto esbozo del cuadro[4].

lo que tenemos es un texto repleto de plagios, literarios como cuando se apropia de un capítulo del *Lazarillo de Tormes* para pintar un cuadro ridículo de los criollos[5], o cronísticos, como cuando describe la ciudad de México, mezclando un antes y un ahora, en el que que no tiene empacho en copiar sendos pasajes de la *Historia de la conquista de México* de Fernando López de Gómara, además de otros detalles sacados de los textos de Las Casas y Fernández de Oviedo.

Este plagio –tan obvio que uno de los principales estudiosos de la obra de Gage, el catedrático norteamericano Eric Thompson elimina de su edición los pasajes que proceden del texto de López de Gómara[6]– aparece mezclado con lo que se supone es su testimonio de primera mano, con lo que Gage nos ofrece una visión particular de la ciudad de México, ideada originalmente por el historiador español con el propósito de engrandecer las hazañas de Hernán Cortés, para provecho de los conquistadores y de sus herederos, adaptada por el renegado inglés a su propósito de promover una nueva conquista de México por los ingleses.

En primer lugar hay que resaltar que López de Gómara, considerado como el primer historiador de la conquista de México, nunca puso un pie en América. Su influyente recuento publicado treinta y un años después de la caída de Tenochtitlan, no era información de primera mano, además de que era tan sesgada a favor de Cortés, que Bernal Díaz del Castillo, según él mismo declara, compuso su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* para refutarla[7].

Como era práctica común, en su crónica, López de Gómara aprovechó la obra de otros cronistas como Fernández de Oviedo, Martyr de Angleria y Motolinía; adicionalmente, se apoyó en los testimonios directos de cuando menos tres de los conquistadores: Hernán Cortés, Andrés de Tapia y Gonzalo de Umbria, a quienes menciona en el capítulo LXXXII, además de que, en tanto capellán de Cortés, tuvo seguramente acceso a informes de Pedro de Alvarado y de algunos otros acompañantes de Cortés, pero gracias a un estilo conciso y directo, da al lector la impresión de que se trata del relato de un testigo presencial.

La *Historia de la conquista de México* de López de Gómara constituía la segunda parte de su *Hispania Victrix*, titulo latino de su *Historia general de las Indias y Conquista de México*, publicada en Zaragoza en 1552, un texto que, a pesar del decreto promulgado por Felipe II en noviembre de 1553, prohibiendo su reimpresión y ordenando recojer los ejemplares que pudieran encontrarse, fue traducido en 1560 al italiano, en 1576 al inglés y en 1578 al francés, traspasando, como he señalado, fronteras políticas y lingüísticas[8].

4. Dedicatoria a Lord Fairfax en la primera edición.
5. Mariscal (2007).
6. Thompson (1958).
7. Díaz del Castillo (1585).
8. También fue traducida al náhuatl.

Desde su concepción, Gómara tuvo en mente un público internacional, ya que no solamente dice que la está escribiendo en latín –lengua universal– además de en español, sino que incluye una recomendación para sus traductores:

> A los trasladadores:
>
> Algunos por ventura querrán trasladar esta historia en otra lengua, para que los de su nación entiendan las maravillas y grandeza de las Indias, y conozcan que las obras igualan, y aun sobrepujan, a la fama que dellas anda por todo el mundo[9].

Su propósito es muy claro, al emperador le propone: «Justo es pues que vuestra majestad favorezca la conquista y los conquistadores».

Para López de Gómara, las hazañas de los grandes hombres eran el verdadero tema de la historia, por lo que las hazañas de Cortés rigen la estructura y fondo de su *Historia*. Con ellas empieza su relato de la conquista:

Capítulo 1.– «Nacimiento de Fernando Cortés».

2.– «La edad que tenía Cortés cuando pasó a las Indias».

3.– «El tiempo que residió Cortés en Santo Domingo».

4.– «Algunas cosas que acontecieron en Cuba a Fernando Cortés».

No es de extrañar que el capítulo LXXVIII, que lleva como título: «De México Tenuchtitlan», comience con la frase siguiente: «Era México cuando Cortés entró, pueblo de sesenta mil casas».

La ciudad que encuentra Cortés –nos dice– era grandiosa, comparable con Venecia por sus calles de agua, sus puentes y sus calzadas, una de ellas, la que utilizó Cortés con sus compañeros a su llegada. En ella había numerosos templos y mercados además de casas, las más extraordinarias de ellas pertenecían a Moctezuma y estaban dedicadas, cada una por separado, a sus mujeres, a sus aves de pluma, a sus aves de caza y a sus armas.

La descripción de la magnífica ciudad y del poderío político y económico del emperador Moctezuma sirven al historiador español para encarecer las hazañas de su conquistador, Hernán Cortés, quien gracias a su valor y astucia había logrado vencer a un enemigo formidable.

Dios había destinado a los españoles para la conquista del Nuevo Mundo, pero el protagonista de esa epopeya era Hernán Cortés.

Thomas Gage, en el capítulo que dedica en su obra a la ciudad de México, copia, casi al pie de la letra, las descripciones que hace López de Gómara de las maravillas de la ciudad[10], en especial lo referente a las diferentes casas de Moctezuma, todo ello para mostrar su grandiosidad, si bien señala que la población indígena ha disminuído notablemente desde que cayó bajo el dominio español, a la vez que las descripciones de los

9. Todas las citas de la obra de López de Gómara provienen de la edición de Silvia Cuesy (2003).

10. R. Southey en nota a su poema *Madoc*, 1805, propuso que se trataba de un calco de la traducción al inglés del texto de López de Gómara hecha en 1576 por T. Nicholas: *The Conquest of the West Indies*, pero lo más probable es que Gage lo haya leído en español, ya que no solamente se educó con jesuitas españoles, esa fue su lengua durante la mayor parte de su vida.

ricos templos de los indios desaparecen del relato del inglés tomando su lugar las de las riquísimas iglesias católicas.

Pero lo que para Gómara era la magnífica sede del imperio de Moctezuma, conquistada por Hernán Cortés, para Gage era una «segunda Sodoma», una ciudad en la que prevalecía el lujo excesivo y la ostentación de los españoles, muchos de ellos librados al libertinaje y escándalos públicos, comportamientos tan escandalosos que no los describe para no ofender a sus lectores. La lección que ofrece el predicador protestante a los potenciales «salvadores» de ese Nuevo Mundo es muy clara:

> Y no dudo que el florecimiento de México, con sus coches caballos, calles, mujeres y vestidos, es muy resbaladizo y que hará caer a esos orgullosos habitantes bajo el poder y el dominio de cualquier otro príncipe de este mundo.

En la segunda parte del capítulo Gage describe el gobierno de la ciudad de México, sede de los poderes político y religioso del virreinato, lo que abre el camino para hablar, como ya lo había hecho desde las primeras páginas de su obra, de la corrupción de los clérigos y gobernantes españoles, proporcionando numerosos ejemplos, uno de los más importantes, el caso del conde de Gelves, apodado «el terrible justiciero», quien a pesar de haber sido, en su opinión, uno de los mejores gobernantes de Nueva España, puesto que había hecho una limpia de ladrones y criminales, había sido cegado por la codicia, vicio de todos los españoles, hasta poner a México y a todo el reino en peligro de rebelión.

La detallada relación del notorio caso del Virrey Gelves constituye la parte «nueva» de la descripción del «estado y condición de México», ya que la rebelión y escándalo del caso Gelves había tenido lugar un año antes de que Gage pasara por la ciudad, con ella diluye el «plagio» de la primera parte para permitirle mantener su pretensión de que todo era información de primera mano. Una estrategia discursiva nuy importante, ya que su testimonio, supuestamente objetivo y directo, sobre la debilidad actual de la administración española, eclesiástica y política, así como sobre sus vicios y excesos, justificaría con creces una intervención militar por parte de los puritanos ingleses.

En su *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, pleno de inexactitudes propias de quienes tuvieron que ajustar su visión de mundo para comprender la realidad americana, así como de plagios literarios y cronísticos, Thomas Gage nos ofrece una exaltada visión de la ciudad de México Tenochtitlan, libremente basada en el relato del cronista español López de Gómara, quien había descrito la grandiosidad de la ciudad para enaltecer la figura de su conquistador, y lo hace con un propósito muy diferente, el de provocar la codicia de sus compatriotas y demostrar la necesidad de que los valientes, virtuosos y protestantes ingleses llevaran a cabo una nueva conquista de la Nueva España.

Bibliografía

Díaz del Castillo, B. (1585): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. José Antonio Barbón Rodríguez, ed., México: El Colegio de México/ UNAM, 2005.

Fernández de Oviedo, G. (1526): *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar Océano*. J. Natalicio González y José Amador de los Ríos, eds., Paraguay: Editorial Guaranía, 1944-45.

Gage, T (1648): *The English-American his Travail by Sea and Land: or, A New Survey of the West India's, containing A Journall of Three Thousand and Three hundred Miles within the main Land of America*. London: R. Cotes.

Hakluyt, R. (1589): *The Principall Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation, made by sea or overland to the remote and farthest distant quarters of the earth at any time within the compass of these 1600 hundred yeares. Devaided into three parts*. London: George Bishop [et al.] 1589. Esta obra en 3 volúmenes fue reeditada, corregida y aumentada, en 1598-1600.

López de Gómara, Fco. (1552): *Historia de la conquista de México*. Silvia L. Cuesy, ed., México: Cuesi, 2003.

Mariscal Hay, B. (2007): «Science and Sensibilities: Transformations of Thomas Gage's *The English- American, his Travail by Sea and Land: or A New Survey of the West India's*», en *Congreso sobre literatura de viajes*, Xi'an, China, junio de 2006 (en prensa).

Mártir de Angleria, P. (1530): *De Orbis Novo. Libros de las Décadas del nuevo mundo de Pedro Mártir de Angleria*. Trad. del latín de Agustín Millares Carlo, México: Secretaría de Educación Pública, 1945.

Purchas, S. (1614): *Purchas his Pilgrimage Or Relations of the World and the Religions Observed in all Ages and Places Discovered, From the Creation Unto This Present. Contayning a Theologicall and Geographicall Historie of Asia, Africa and America, with Islands Adjacent*… London: Printed by William Stanely for Nenrie Fetherstone.

Ramusio, G. B. (1556): *Delle Navigationi et Viaggi*, vol. III. Venecia: Stamperia di Giunti, 1556.

Southey, R. (1812): *Madoc*. Londres: Longman, et. al., 3rd. ed..

Tejera, D. (1987): *Thomas Gage. Viajes por la Nueva España y Guatemala*. Madrid: Información y Revistas.

Thompson, J. E. S. (1958): *Thomas Gage's Travels in the New World*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

De la bruja a la matrona: imágenes contrapuestas de la mujer anciana en la literatura y el discurso moral

Isabel Muguruza Roca
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Es conocido que la imagen de la mujer anciana ha sido poco favorecida por el arte y la literatura de los siglos áureos y de casi todas las épocas. La sombra de la bruja, impulsada por el folclore y el imaginario popular, se proyectaba insistentemente en la representación de la anciana, y tanto las artes plásticas como las del lenguaje fluctuaban entre la omisión y la degradación de una figura que había perdido la función social inherente a su sexo y resultaba incómoda, cuando no sospechosa. El propósito de mi comunicación es completar esta imagen popular de la vieja con la que ofrece la pedagogía moral humanista, a partir de las dos obras que Juan Luis Vives dedicó a la educación de las mujeres, *De institutione feminae christianae* y *De officio mariti*. Como vamos a ver, la anciana de Vives no es la peligrosa viuda, sino la esposa de edad avanzada, cuya autoridad y respeto sugiere que el paradigma tradicional de la vieja bruja ha sido sustituido por el modelo clásico de la honorable matrona.

Aunque la mayor parte de la obra formativa de Vives se dirige a los varones, el humanista contempló también la pedagogía femenina en algunos tratados menores. En el más amplio y conocido, el *De institutione feminae christianae*, publicado en Basilea en 1524 y pronto traducido al castellano y a otras lenguas, Vives defendía la necesidad de dotar a las mujeres de un cierto grado de cultura erudita, de hacerlas partícipes de las *bonae litterae* humanistas, en el convencimiento de que la sabiduría que ellas proporcionaban era la vía para la consecución de la virtud, tanto para los hombres como para las mujeres. En el caso de estas últimas, sus conocimientos debían ser los adecuados al tipo de virtud que les correspondía, y que no era la misma que afectaba a los hombres. Mientras que al varón le son necesarias muchas virtudes, como la prudencia, la elocuencia, la ciencia política, la justicia, la magnanimidad y otras, la única virtud hacia la que debe

encaminarse el estudio femenino es la castidad. Esto justifica por una parte la brevedad de su obra[1], y por otra la drástica limitación de las lecturas necesarias para la formación de las doncellas (I, 5).

Su denodada defensa de un cierto grado de erudición femenina, que ha hecho de esta obra un referente obligado sobre el tema en el Renacimiento, no obsta para que Vives insista hasta la saciedad en la inferioridad de las mujeres, en su indudable debilidad, tanto física como espiritual, y en el caso de las casadas, en su imprescindible obediencia y subordinación al marido, en la línea del discurso cristiano tradicional y al amparo de los Padres de la Iglesia[2]:

> Auctor ergo universatis mundi huius […] feminae sic statuit: «Sub viri potestate eris et ipse dominabitur tibi». In quibus verbis illud est animadversione dignum, quod non solum viro ius et dominium traditur in femina, sed usus quoque possessionis (*DIFC*, II, 3: 34)[3].

Menos conocido y ambicioso que el *De institutione*, pero muy cercano en su temática y planteamiento, fue el opúsculo *De officio mariti* que Vives publicó en 1528[4]. En él vuelve sobre la educación de las mujeres, pero desde la perspectiva de los maridos, a quienes se dirige, puesto que ellos, como consecuencia de su superioridad, tienen la obligación moral de proporcionar a sus esposas la formación adecuada. Vives repite aquí argumentos que había aducido en el *De institutione* a favor de la instrucción femenina, y parte de la misma idea que fundamenta su pedagogía: ante la tendencia del hombre al mal derivada de la carne y el pecado, los mejores medios para alcanzar la virtud son el cultivo de la razón y la sabiduría que proporciona la instrucción; de donde se sigue que la mujer virtuosa, al igual que el hombre, será aquella que esté adecuadamente instruida[5].

---

1. «[…] ut virorum institutiones numerosae sint, feminarum certe mores paucissimis formari praeceptis possunt. Quoniam viri et domi et foris et in re privata et in re publica versantur, […] feminae unica est cura pudiciciae; id circo quum hec exposita est, abunde illa dimitti videtur instructa» (*DIFC*, I, *Prefatio*, 4). Las citas del texto latino del *De institutione* proceden de la edición de Fantuzzi (Vives, 1996 y 1998). Lo indico como *DIFC*, señalando libro, capítulo y página. Añado en nota la versión española de Beltrán Serra, indicada como *FMC* (Vives, 1994a). «Así como son numerosos los aspectos a tener en cuenta para instruir a los varones, las costumbres de las mujeres pueden educarse ciertamente con muy pocos preceptos, ya que los hombres se desenvuelven tanto en casa como fuera de ella. […] En cambio, la única preocupación para la mujer es la castidad, por lo que, si hacemos una exposición sobre esa virtud, parece que la dejamos con una instrucción suficiente» (*FMC*: 29).
2. Las contradicciones que presenta el discurso de Vives sobre la mujer han sido planteadas por diversos autores, en especial Peraita (2005); y han provocado opiniones encontradas sobre el posible feminismo o antifeminismo del humanista, como se ve en Kaufman (1978) o en Viera (1981).
3. «Así pues, es el autor de la totalidad de este mundo y […] decretó: 'Estarás bajo la potestad del marido y él te dominará'. Hay que resaltar en estas palabras que no sólo se entrega al varón el derecho y el dominio sobre la mujer, sino también su posesión y disfrute» (*FMC* II, 4: 223). Si aquí Vives se apoya en *Génesis*, 3, 16, a continuación citará a San Pablo, San Pedro y San Jerónimo.
4. Como advierte Fantuzzi (Vives, 2006: ix), ambos tratados empezaron a publicarse unidos a partir de la edición latina de 1540, y en la traducciones francesas era habitual que el *De officio* apareciera como libro cuarto del *De institutione*. Las citas latinas del *De officio* se harán a partir de la edición de Fantuzzi bajo las siglas *DOM*; la traducción castellana (*DM*) es la de Bernal (Vives, 1994b)
5. «Caro nostra, peccati caeno infecta, cum individua sint mentis comes, pravissimas illi de rebus omnibus opiniones offert primum, […] quae calamitas utrique sexui est communis. Ad extirpanda eiusmodi depravata iudicia disciplina indigemus, quae cognitione litterarum velut compendio quodam paratur» (*DOM* 4: 120).

No obstante, el cambio de destinatario también introduce variaciones: en el tono del discurso (que se hace más teórico y reduce los *exempla* de la primera obra), en la inserción de cuestiones nuevas (como el elogio del matrimonio o la tipología femenina), pero sobre todo en la manifestación de una actitud menos inflexible al enjuiciar la moral femenina, frente al extremado rigor que en el *De institutione* le había valido la crítica de Erasmo[6]. En el *De officio* la severidad de la disciplina pedagógica aconsejada para la docencia ya no va dirigida hacia la mujer, por lo que el discurso referido a esta se suaviza. Ahora el elogio del matrimonio y del amor conyugal conlleva a su vez un elogio de la mujer y de los beneficios que reporta a su cónyuge; e incluso se defiende de forma explícita la equiparación de mujeres y hombres en el plano intelectual:

> […] manifesto liceo colligere muliebre ingenium nihil esse quamqumque ad rem ineptius virile. (*DOM* 4: 128)[7]

Paradójicamente, sin embargo, la insistencia en la superioridad y el dominio del marido sobre la mujer, con argumentos y citas de autoridades, sigue siendo tan intensa como en la primera obra:

> Dubitatium non est quin talem conveniebat esse feminam, ut quae esset in viri manu ac potestate victura, divinamque illam sapientiam [...] disposuisse omnia suaviter (*DOM* 2: 44)[8].
> […] dictumque este Evae: "Sub viri potestate eris et ipse dominabitur tibi". Ita est non in homine solum, sed in omni animantium genere ac natura. Femina est in manu et potestate maris sui, idcirco mari maior attributa est vis et vigor animi ac corporis quam feminae. [...] Quapropter Romani naturae vocem secuti numquam mulieres virili auctoritati in totum exemere (*DOM* 3: 106)[9].

Bajo estas premisas, el *De officio mariti* recorre los diferentes aspectos de la relación conyugal, siempre desde el papel tutelar del marido (el amor, la instrucción de la esposa, las relaciones sexuales, los atavíos, los hijos), y con ellos avanza en la vida y las edades de los cónyuges hasta llegar en el último capítulo a la esposa de edad avanzada. Aquí es

---

«Nuestra carne, manchada por el lodo del pecado, en primer lugar ofrece a la mente, ya que es su compañera inseparable, la visión más depravada de todas las cosas […]. Esta desgracia es común a uno y otro sexo. Para extirpar estos tan viles criterios necesitamos la instrucción, que se procura con el aprendizaje de las letras, lo que viene a ser como un compendio de todo» (*DM*, 4: 133).

6. Así le dice Erasmo en una carta de 1527 dándole su opinión sobre la obra: «En punto al matrimonio parecías demasiado duro con las mujeres; creo que serás más comedido con la tuya. De la peste te has excedido demasiado» (Vives, 1978: 460-461).

7. «[…] se puede colegir sin lugar a dudas que el ingenio femenino no es para ninguna cuestión menos apto que el del hombre» (*DM* 4: 138). La igualdad entre los cónyuges es sugerida en otros momentos, sobre todo en relación con el amor conyugal.

8. «No se puede dudar de que al orden del universo convenía que la mujer viviera bajo la autoridad y el poder del marido; que aquella divina sabiduría […] todo lo dispuso adecuadamente» (*DM* 2: 74),

9. «Y le fue dicho a Eva: «Estarás bajo la potestad del varón y él te dominará»; y así es no sólo para el hombre sino también para los animales de todo género y especie: la hembra está bajo el poder del macho; por eso al macho se le ha concedido una fuerza mayor, y un vigor de alma y cuerpo superior al de la hembra. […] Por eso los romanos, siguiendo la voz de la naturaleza, nunca eximieron completamente a la mujer de la autoridad del hombre» (*DM* 3: 121).

donde Vives nos ofrece su imagen de la mujer anciana, una imagen dotada de tan buena estimación que sorprende doblemente: por una parte en contraste con la debilidad y sumisión femeninas que ha defendido a lo largo de la obra; por la otra, en oposición a toda la imaginería tradicional de la vieja denigrada.

Al llegar a la vejez la mujer de Vives alcanza su grado más alto de dignidad, e incluso de autoridad; desaparece la sumisión y el humanista reclama para ella, por fin, un tratamiento igualitario. Ahora el marido le debe la honra y el respeto que antes le exigía a ella:

> Posteaquam senectutem proba et morigera uxor attigerit, faciendum quod in omni solemos ministerio fideli ac diligente. […] Quanto honorifientius uxorem, aetate iam provecta et in senium vergente, haberi tractarique consentaneum est, quae non est animal brutus […], sed par tibi et socia a Deo asignata, coniucta amore ac societate tali quae reliquas omnes longe antecellat? Quin etiam aequum est ut quae ipsa affectus suos viro tam diu subdidit, iam non magis subdita sit marito quam par. [...] Incipe illam aequare tibi et cum ea de minimis, de maximis rebus consulta. Primus tu illi venerationem atque auctoritatem adferto, ut exemplum tui et liberi, si quos habes, et reliqua familia sequatur (*DOM* 13: 228)[10].

Si bien la dignidad de esta matrona anciana es justificable como resultado del cuidadoso proyecto educativo del humanista (en la vejez la mujer ha culminado su instrucción y ha adquirido la sabiduría y la virtud que la dignifican y la igualan al hombre), lo cierto es que esa imagen de la anciana digna resulta excepcional para casi todas las épocas y para casi todas las manifestaciones del espíritu humano. La poesía, la pintura, el teatro y hasta el refranero han sido en general poco benévolos con la vejez, pero cuando se trata de la vejez femenina se vuelven despiadados. En su libro sobre la historia de la vejez, Minois (1989) nos muestra que, aunque la valoración social de esta edad ha sido fluctuante a lo largo de la historia occidental, hay una tendencia general a la degradación en la que intervienen factores complejos, socio-económicos, culturales e incluso demográficos. Sin embargo, esos factores no operan de igual manera para los hombres que para las mujeres.

Las viejas de la pintura, con las repugnantes brujas de los *Caprichos de Goya* en primer término, son quizá la imagen que se nos ofrece con más inmediatez y contundencia. Diez Jorge y Galera Mendoza (2004) han subrayado la antítesis que ofrece la pintura de la Edad Moderna en su representación de la vejez: de «venerables ancianos» a «viejas alcahuetas». Aun dentro de una situación general de marginalización de la vejez, la pintura redime a los hombres ancianos impregnándolos de virtudes como la experiencia y la sabiduría; por ello son a menudo escogidos en el Renacimiento para representar a

10. «Cuando la esposa buena y morigerada ha alcanzado la senectud, hay que hacer con ella lo que solemos hacer con todo el que nos ha prestado un servicio fiel y diligente. […] Con cuánta más honra es preciso que se considere y se trate a la esposa de edad provecta que está entrando ya en la vejez. […] Es igual a ti, la compañera que Dios te ha asignado, unida a ti por un amor y una clase tal de relación que antecede con ventaja a todas las demás. Es justo en verdad que la que subordina sus afectos a su marido durante tanto tiempo, no sea ya más súbdita del marido, sino igual a él. […] Comienza a equipararla contigo y consúltale en los asuntos nimios y en los importantes. Tú el primero confiérele autoridad y respeto, para que sigan tu ejemplo tus hijos, si los tienes, y el resto de la familia» (*DM* 219-220).

personajes bíblicos o a sabios antiguos. En cambio, la figura de la mujer anciana no se asociará con la sabiduría salvo en casos excepcionales, como ocurre con la imagen de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, una de las pocas ancianas revestidas de autoridad que popularizó el arte áureo[11]. En las alegorías pictóricas la vieja se vincula más bien a vicios como la avaricia, la embriaguez, la envidia o la superstición; y especialmente a la muerte, cuya asociación con la vejez suele hacerse a través de la figura femenina, no de la masculina (Díez Jorge y Galera Mendoza, 1991: 36). Tampoco falta la asociación de la vieja con la tercería, sobre todo en la pintura barroca.

Cuando la vieja aparece desnuda entramos ya en el terreno de la abyección, de lo prohibido y desterrado, según ha estudiado Pilar Pedraza (1998 y 2001); de ahí la turbación que provoca en el espectador de todas las épocas. El cuerpo desnudo del varón, en cambio, «es signo de santidad, martirio y despojamiento de lo mundano» (Pedraza, 2001: 6), o bien aparece titánico, divino (piénsese en los de Tiziano, el San Andrés de Murillo o el Saturno de Rubens). La imagen de la vieja desnuda es un tabú, un significante diabólico, cuya escasa representación tiende a asociarse con la bruja[12].

La alcahueta y la hechicera son también los arquetipos de la vieja preferidos por la literatura, que alterna, como la pintura, entre su desprecio o su ausencia. Esta última es característica de la Comedia Nueva, relacionada con la otra gran ausente, la madre, sea de la edad que sea[13]. En el somero repaso que hace Cotoner (2007) desde la literatura medieval al siglo XX el panorama para la anciana, e incluso para la mujer madura, es desolador. Las protagonistas de edad madura son casi inexistentes, excepción hecha de la universal Celestina, alcahueta y bruja. Donde con más frecuencia aparece es en la sátira barroca de Quevedo, que lleva al exceso el arquetipo de la vieja indigna, desde precedentes clásicos (Horacio, Marcial) y antipetrarquistas (Vaíllo, 1994)[14]. Pero la mujer madura sigue siendo un personaje de escaso aprecio hasta en figuras del siglo XX como la «madre castradora» de *La casa de Bernarda Alba* (Cotoner, 2007: 264-265).

Más allá de la literatura o del arte, el desprecio y el temor que infunde la vieja se adentran en el imaginario popular, afloran en el refranero y se atestiguan sin dificultad en diccionarios como el de Covarrubias (Echevarría, 2007: 190). No es de extrañar, por tanto, que la legislación sospechara de las mujeres viejas y los usos sociales tendieran a su marginación o a su control, como demuestra Ortega (2002) para el Antiguo Régimen. La imagen que se repite abarcándolo todo es la de la vieja viciosa, preferiblemente pobre y solitaria. Su valor social ha desaparecido con su fertilidad y, desvinculada como mujer de los ámbitos del conocimiento, a ella no puede salvarla la sabiduría y la experiencia

11. A pesar de su éxito, ciertos sectores oficiales la sentían como transgresora, censurándose la «inverosimilitud» de su magisterio. Véase Luna (1991: 56-59).
12. Sólo algunos artistas «dotados de un fuerte interés hacia los misterios de la naturaleza, como Durero, Rembrandt, Ribera, no temieron representar las carnes ajadas». El cuerpo maduro y fuerte de la *Némesis* de Durero es excepcional (Pedraza, 2001: 6-7).
13. Para Adde (1998: 106-197), la vieja, madre o tía, no aparece porque su falta de autoridad y de poder la inhabilita para ejercer el papel de los senes en el conflicto dramático.
14. Siempre hay excepciones, como la belle vieille de algunos poetas franceses (Vaíllo, 1994: 398), motivo que también aparece en la *dama vechia* de Torcuato Tasso y es de ascendencia clásica (Cacho Casal, 2005: 21).

con las que se dignifica al varón. Cuando el saber aparece como atributo de la anciana, como en *La Celestina*, es para hacerla aún más peligrosa.

Esta situación de desequilibrio que denigra y demoniza a la mujer anciana se ha explicado por diferentes vías. Desde una perspectiva antropológica, Snow (2005) ve su demonización como resultado de la deformación de los mitos paganos matriarcales tras la llegada del patriarcado cristiano[15]. Las interpretaciones psicoanalíticas sobre el miedo a la madre y su consecuente desplazamiento en la literatura (Cruz, 1998: 138) son también aplicables a la mujer madura y a su valor simbólico (Cotoner, 2007: 265).

Por otra parte están las explicaciones sociológicas y culturales, especialmente válidas para el periodo histórico que nos ocupa. Socialmente la mujer anciana es un estorbo: sin una clara función social, la vieja se hacía molesta y onerosa incluso para su familia, lo que podía agravarse con un comportamiento a veces senil y asocial (Ortega, 2002: 399-402). Su frecuente viudedad, que la obligaba a vivir sola y a ganarse la vida sin el tutelaje del varón, repercutía en su condición de sospechosa.

El Renacimiento se ajusta además a planteamientos culturales que pudieron intensificar el desplazamiento y la denigración de la vejez femenina que entonces se produce, y que tienen que ver con la exaltación de la belleza y con el vitalismo característicos del inicio de la Edad Moderna. Para Minois (1987: 327), «será el siglo XVI el que, al exaltar belleza y juventud, caerá en la caricatura cruel cuando pinte a los ancianos y las ancianas». Demuestra este autor que tanto el humanista como el cortesano, los dos modelos del siglo XVI, condenan la vejez. En tanto que periodo de renovación, el Renacimiento ensalza la juventud, la vida en su plenitud, la belleza, la lozanía (329). Además, al enlazar con la Antigüedad griega, recupera también la repugnancia helénica hacia la vejez. El neoplatonismo renacentista hereda de la filosofía platónica la identificación de la belleza con la virtud y el bien; consecuentemente, la fealdad privaba de ambos a la vejez (Ortega, 2002: 390). Aun siendo esta situación común para los ancianos de ambos sexos, la simbología femenina que convertía a la joven en imagen de la belleza intensifica el valor negativo que acarrea en la madurez la pérdida de su lozanía. De símbolo de la hermosura pasa a ser símbolo de la fealdad, dice Minois (1987: 335). De la Antigüedad procede también la mayor vinculación de la belleza femenina a la imagen externa y física, frente a la belleza interna del hombre, menos sometida por tanto a la degradación del tiempo (Díez y Galera, 2004: 31).

Ante una situación como la que acabamos de resumir, la imagen que nos daba Juan Luis Vives de la mujer mayor, situada en el punto más alto de su honorabilidad, plantea un recorrido justamente inverso en la valoración de las edades femeninas. En la vejez alcanza la mujer de Vives su mejor momento frente a la doncella débil del primer libro del *De institutione*. Sólo entonces hace suya la dignidad de las matronas romanas, a las que el humanista había utilizado frecuentemente para ejemplificar las virtudes femeninas[16]. Naturalmente, se trata, como decíamos arriba, del exitoso fruto producido por el rígido programa educativo que propone Vives, de la virtud final a la que conduce la sabiduría,

15. La visión de la muerte como producto de la caída en el pecado, y no como parte del proceso natural de la vida, contribuiría a su marginación, según Snow (2005: 351-352).

16. Cornelia, madre de los Gracos, es el paradigma más repetido. El modelo de la matrona romana atraviesa toda la obra, pero sólo en la vejez aparece con su plena dignidad. Para la imagen de la matrona en Roma, véase Senés (1995).

pero hay otras particularidades en la concepción vivista de la mujer y de la familia que pueden ayudarnos a entender este resultado.

Si la fertilidad y la belleza eran los dos requisitos principales en la estimación simbólica de la mujer, cuya pérdida en la vejez la condenaba a la anulación o a la infamia, es significativo el escaso aprecio con el que Vives se refiere a ambas cuestiones. Al igual que en otros humanistas como Erasmo o Luján, su defensa del matrimonio se apoya más en el amor y en los beneficios de la convivencia conyugal que en la tradicional importancia de la procreación:

> Deus, postea quam hominem marem in orbem terrarum invexisset, […] sociam illi adiunxit animantem animo ac forma simillimam, quacum versari, sociare sermones, commode ac suaviter degere aetatem posset, postremo esset sobolis procreatio, si liberet. Etenim coniugium non tam ad prolem sufficiendam institutum est quam ad communionem quandam vital et indissociabilem societatem (*DIFC* II, 1: 2)[17].

Respecto a la belleza corporal, Vives la incluye, junto con la riqueza y el linaje, entre los bienes aparentes pero superfluos. Sólo la belleza del espíritu, que es la virtud, es el objetivo del verdadero amor:

> […] huius contemptus est ostendendus et pretium elevandum […]. Formam quam fragile existimes munus, quam fugax [...]. In mente, unde homo censetur, esse vera pulchritudinis lineamenta, quae sui amores conciliant praestantes et caelestes (*DOM* 3: 116)[18].

Ni la merma de la belleza física ni la pérdida de la fertilidad son, por tanto, obstáculos para la glorificación de la vejez femenina en este autor.

No obstante, el pasaje del *De officio mariti* que recompensa con la autoridad a la esposa anciana, tiene una importante contrapartida: el sacrificio de la propia feminidad. Los años han dado a la esposa honra y autoridad, pero no sólo por el poder dignificante de la sabiduría y la virtud, sino porque la han virilizado; y así lo justifica Vives ante el marido con el ejemplo de Sara, a quien la vejez libera de su condición de carne para convertirla en espíritu viril:

> Idcirco Dominus Abrahae praecipit ut vetulae suae Sarae obtemperet, videlicet iam non uxori, id est carni, sed sublatae quadamtenus ad virile ingenium et ad condicionem spiritus (*DOM* 13: 228)[19].

17. «[Dios] tan pronto como hubo puesto al hombre macho sobre la faz de la tierra […] le dio como compañera un ser vivo, muy parecido en alma y cuerpo, con el que pudiese tratar, intercambiar conversaciones y pasar el tiempo con comodidad y dulzura, y sirviera también para la procreación de descendencia si así les viniera en gana. Porque el matrimonio no fue instituido tanto para la continuación de la especie cuanto para una cierta comunidad de vida e indisoluble sociedad» (*FMC* II, 2: 199).
18. «Debes desdeñar aquel bien superfluo y rebajar su precio […]. Debes decirle cuán frágil es el don de la belleza, qué fugaz […]. En la mente, facultad por la que el hombre es hombre, están los rasgos de la verdadera belleza, la que atrae hacia sí amores excelsos y celestes» (*DM* 3: 129).
19. «Por eso el Señor ordenó a Abraham que condescendiera con su anciana esposa Sara, a quien no debía ya considerar como esposa, es decir, carne, sino elevada a una especie de índole viril y a la condición del espíritu» (*DM* 13: 220).

El humanista deja claro que la edad ha hecho desaparecer de su cuerpo las marcas de la diferenciación sexual que la condenaban a la debilidad, a la sumisión y a la obediencia.

> Et quando sanati sunt morbi illi animi, qui rationi ac iudicio officiebant quo minus verum dispiceret et voluntati quo minus bonum expeteret, iam et sapientior et melior facta, demptis obicibus, admitte eam magis in dies ad consilia.
> Desinat paulatim in vobis sexus discerni et incipite ad caelestatem illam iam nunc vital praeludere, in qua nullus est sexus (*DOM* 13: 228)[20].

La anciana de Vives es digna y sabia, igual al hombre, en la medida en que ha dejado de ser mujer. Esta desfeminización se muestra paralela a la de la virgen consagrada a Dios del cristianismo primitivo, cuya renuncia al sexo y a sus manifestaciones la convertía en *femina virilis* o virago, le proporcionaba una condición angélica que la libraba de la debilidad femenina y le permitía adquirir «el vigor masculino de la virtud» (Lacarra 2006: 68)[21]. Sólo la anulación sexual hace posible, en definitiva, la dignificación plena de la mujer.

Bibliografía

Adde, A. (1998): «La vejez femenina en el teatro de Lope de Vega, noticias de una ausente», *Imágenes de Mujeres / Images de femmes*, ed. B. Fouques y A. Martínez González, Caen: Université de Caen, pp. 99-110.

Cacho Casal, R. (2005): «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola*, 9, pp. 19-31.

Cotoner Cerdó, L. (2007): «La imagen de la mujer madura y su ingrata representación en los textos literarios», *Lectora*, 13, pp. 259-266.

Cruz, A. J. (1998): «La búsqueda de la madre: psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham 1995)*, ed. A. M. Ward, J. Whicker y D. W. Flitter, Birmingham: Universidad de Birmingham, vol. II, pp. 137-144.

Díez Jorge, M. E., y Galera Mendoza, E. (2004): ««Venerables ancianos» y «viejas alcahuetas»: imágenes pictóricas en la Edad moderna», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35, pp. 29-40.

Echevarría Isusqiza, I. (2007): «Temas y figuras del amor en el diccionario: género y erotismo en la España de Covarrubias», en *Asimetrías genéricas: «Ojos hay que de lagañas se enamoran». Literatura y género*, ed. E. Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 141-194.

20. «Y puesto que ya han sanado aquellos males de su espíritu que obstaculizaban su capacidad de razonar y su buen juicio para ver con claridad la realidad de las cosas, y entorpecían su voluntad para desear el bien, habiendo alcanzado ya mayor madurez y más perfección, y quedando por tanto suprimidos todos los obstáculos, hazla, cada día más, partícipe de tus decisiones. […] Haced que poco a poco el sexo deje de ser un punto de distinción entre vosotros, y comenzad ya desde ahora a disfrutar aquella vida celeste en la que no existe el sexo» (*DM* 13: 220).

21. Queda por hacer una labor contrastiva con otros tratados renacentistas sobre el matrimonio y sobre la educación de las mujeres. Ni los *Coloquios matrimoniales* de Pedro Luján (quien sí incluye un Coloquio entre dos viejos) ni Fray Luis de León mencionan a la mujer anciana.

Kaufman, G. (1978): «Juan Luis Vives on the Education of Women», *Signs*, 3, 4, pp. 891-896.
Lacarra Lanz, E. (2006): «Género y transgresión en los discursos normativos y en la prosa sentimental del siglo XV», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, ed. S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeño, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 67-91.
Luna, L. (1991): «Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro», *Cuadernos Hispanamericanos*, 498, pp. 53-64.
Minois, G. (1989): *Historia de la vejez. De la Antigüedad al Renacimiento*, Madrid, Nerea.
Ortega López, M. (2002): «Sospechosas, feas o brujas: Las ancianas de la sociedad popular española del Antiguo Régimen», en *Las edades de las mujeres*, ed. P. Pérez Cantó y M. Ortega López, Madrid, Universidad Autónoma/Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, pp. 387-403.
Pedraza, P. (1998): «El anciano y la vieja: carne de Dios, carne del Diablo», en *El desnudo en el Museo del Prado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 193-213.
— (2001): «La vieja desnuda. Brujería y abyección», en *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane. Atti del XIX Convegno, Roma 16-18 settembre 1999*, ed. A. Cancellier y R. Londero, Padova, Unipress, vol. I, pp. 5-17.
Peraita, C. (2005): «Latin and Virtue: Vives on Educating the Subordinated Sex», en *«Entra mayo y sale abril»: Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*, Newark, Delawere: Juan de la Cuesta, pp. 281-301.
Senés Rodríguez, G. (1995): «La matrona romana: Consideraciones sobre la situación de la mujer en Roma», en *Comportamientos antagónicos de las mujeres en el mundo antiguo*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 69-87.
Snow, J. T. (2005): «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain», en «*Entra mayo y sale abril*»: *Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*, ed. M. Da Costa Fontes y J. T. Snow, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 349-363.
Vaíllo, C. (1994): «La vieja indigna en las poesías de Quevedo y algunos poetas franceses», *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura general y comparada. T. I. La mujer: Elogio y vituperio*, ed. T. Blesa et al., Zaragoza, Universidad/SELGC, pp. 391-400.
Viera, D. J. (1981): «En defensa de Juan Luis Vives», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 57, 1, pp. 77-93.
Vives, J. L. (1978): *Epistolario*, ed. de José Jiménez Delgado, Madrid: Editora Nacional.
— (1994a): *La formación de la mujer cristiana / De institutione feminae christianae*, trad. Joaquín Beltrán Serra, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
— (1994b): *Los deberes del marido / De officio maritii*, trad. Carme Bernal, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
— (1996): *De institutione feminae christianae. Liber primus*, ed. C. Fantazzi y C. Matheeussen, Leiden: Brill.
— (1998): *De institutione feminae christianae. Librer secundus & liber tertius*, ed. C. Fantazzi y C. Matheeussen, Leiden: Brill.
— (2006): *De officio mariti*, ed. C. Fantazzi, Leiden, Brill.

Más sobre el itinerario geográfico en *El Criticón* de Baltasar Gracián

Pierre Nevoux
Université de Lille

El objetivo de esta ponencia es aportar nuevos elementos al debate sobre la existencia o no de un referente geográfico en el itinerario del *Criticón*. Concretamente, desearía: legitimar el principio de una búsqueda de referentes geográficos para los espacios alegóricos del relato; proponer una identificación nueva; y señalar las incidencias de esta localización en la interpretación del *Criticón*, en lo que se refiere al alcance político de la obra.

Esto me llevará a completar y matizar unos puntos de las tesis de Benito Pelegrín y Alain Milhou, los estudiosos que más adelante han llevado una lectura geográfica del *Criticón*. Mientras críticos tan destacados como Miquel Battlori, Ceferino Peralta y Miguel Romera-Navarro vieron en *El Criticón* una alegoría a-geográfica, Benito Pelegrín (1984 y 1985) fue el primero en esforzarse por demostrar la correspondencia entre el espacio alegórico y la geografía real. Para él, el «hilo perdido» del *Criticón* sería un itinerario jesuítico y antijansenista, que lleva a los protagonistas desde Goa, que conserva las reliquias de san Francisco Javier, hasta Roma, Ostia y la isla de Montrecristo, pasando por Port-Royal-des-Champs (II, vii: «El Yermo de Hipocrinda»).

A continuación, Alain Milhou y Anne Milhou-Rodié (1987 y 1993) han corroborado el principio de una lectura geográfica y jesuítica del *Criticón*, aunque matizando la tesis antijansenista de Pelegrín. Aceptan la idea de que el Yermo de Hipocrinda remita a Port-Royal, pero consideran que el episodio es una sátira de cualquier herejía que menoscabe el papel de la voluntad en la salvación. Milhou (1987) no sólo amplia el marco interpretativo de la obra, sino también el espacio geográfico recorrido por los protagonistas. A su parecer, Andrenio y Critilo no acuden a Roma en línea recta tras conocer a Hipocrinda, pasando por Ratisbona (II, xii: «El Trono del Mando») sino que atraviesan los Países Bajos españoles (II, viii: «La Armería del Valor»), antes de dirigirse hacia Polonia o incluso Lituania. Milhou, de hecho, propone localizar el palacio de Virtelia en Vilna (Vilnius). Por fin, Andrenio y Critilo acudirían a Roma haciendo escala en Viena

(II, xii: «El Trono del Mando»), Venecia/Vejecia (III, i-ii) y Bolonia (III, vi: «El saber reinando»).

Pero ya que no sólo la interpretación en clave jesuítica que proponen ambos estudiosos, sino incluso el principio de una lectura geográfica sigue sin hacer consenso[1], empezaré presentando tres argumentos que tienden a legitimar este principio.

La presencia en el *Criticón* de lugares que pertenecen a la geografía real (como Goa, Santa Elena, Madrid, los Pirineos, los Alpes o Roma), de por sí, ya va en contra de la afirmación de un itinerario ageográfico.

Además, el mismo Gracián invita a asociar referentes reales a espacios simbólicos. Sólo pondré un ejemplo. En la crisi II, ii («Los prodigios de Salastano»), Andrenio y Critilo, guiados por Argos hacia el palacio de Salastano, contemplan las siete maravillas del mundo desde el «puerto de la varonil edad». La última maravilla evocada es el palacio de Virtelia (II, ii)[2]:

> ¡Oh qué brillante alcázar aquel otro –dijo Andrenio […]! ¿Si sería del augusto Ferdinando Tercero […]? También podría ser de aquel tan valerosamente religioso monarca, Juan Casimiro de Polonia […]. ¡Oh qué claridad de alcázar y qué rayos está esparciendo a todas partes! Merece serlo del mismo sol.
>
> –Y lo es –respondió Argos–, digo de aquella sola reina entre cuantas hay, la inmortal Virtelia. Mas por allí habéis de encaminaros para bien ir.

Al poner en boca de Andrenio la identificación del palacio de Virtelia con la corte austriaca o con la polaca, Gracián sugiere que el *Criticón* no es una alegoría pura. Es una ficción poética, cuyo objeto principal es lo universal, pero también enfoca lo histórico.

Si consideramos por fin el afán conceptista con que Gracán añade y entrelaza permanentemente los niveles de significación en el *Criticón*, parece muy probable que haya aspirado a establecer correspondencias entre el espacio alegórico y la geografía real para densificar el potencial semántico del texto. No pretendo que cada espacio ficcional del Criticón oculte un referente geográfico. Pero resulta parece altamente probable que Gracián haya procurado una adecuación óptima entre ambos niveles[3].

Para asentar mi posición, propongo una localización nueva, para la corte de Honoria (II, xi)[4]. Situemos brevemente el episodio. En la crisi II, viii, Andrenio y Critilo salen de Francia por la Picardía, y acuden a la Armería del Valor[5], que se puede localizar con

1. Lo ilustra la postura prudente recién adoptada por Federica Cappelli (1998) quien, tras cotejar la lectura «geográfica» de la «escuela francesa» (Pelegrín y Milhou) y la lectura alegórica de la «escuela española» (Battlori, Peralta, Romera-Navarro), procura conciliarlos y concluye subrayando las ambigüedades de la obra.
2. Cito *El Criticón* desde la edición de Elena Cantarino (1998: 329).
3. Por cierto, se afirma en la crisi III, iv («El mundo descifrado») que «el mundo todo está cifrado», «sin exceptuar un ápice». Gracián puede haber imitado el mundo en el *Criticón*, cifrando su visión de la realidad para que a su vez el lector intente descifrarlo todo.
4. Si me centro aquí en dos etapas del tramo que corre entre la Armería del Valor y Vejecia es por dos razones. Como Alain Milhou (1987: 205), considero por una parte que «huelga volver a considerar los magistrales análisis de Benito Pelegrín sobre los referentes geográficos de las «crisis» españolas y francesas» (esta traducción, como las siguientes de Milhou y Pelegrín, es mía). Pero, por otra parte, y según afirma el mismo Milhou (1987: 205), «queda bastante por averiguar acerca de la localización de los episodios alemanes». En particular, confiesa su «perplejidad ante el problema de la localización de la corte de Honoria, la alegoría del honor. Tal vez sigamos estando en Polonia, ya que éste era, junto con España, el país que contaba con la mayor proporción de nobles, lo cual podía acarrear un sinfín de prejuicios sociales, que constituyen el blanco de la sátira graciana».
5. Véase Milhou (1987: 207).

Índice

bastante verosimilitud en los Países Bajos españoles, mientras que la Alemania del norte, protestante, constituye el referente probable de la crisi II, ix («Anfiteatro de monstruosidades»). En la crisi II, x («Virtelia encantada»), en mi opinión, hay que ubicar el palacio de Virtelia en el *Mons Clarus*, cerca de Cracovia, donde se venera a la Virgen Negra de Czestochova[6]. Por fin, más allá de Honoria, el Trono del Mando parece remitir a Viena. Por consiguiente, Honoria parece situarse entre Polonia y Austria.

En la crisi II, xi, sólo he reparado en tres indicaciones topográficas que ayuden a localizar esta ciudad. Sabemos que es una «gran corte» «confinante» de Virtelia, que se accede a ella por un «célebre puente», y que se trata de una ciudad llena de magníficos palacios cuyos tejados «de vidrio tan delicado como sencillo, muy brillantes, pero muy quebradizos» están todos rotos[7]:

> *Célebre puente*, como tan temida, daba paso a la gran ciudad, ilustre corte de la heroica Honoria […]. Aquí llegaron nuestros dos peregrinos a serlo, encaminados de Virtelia a Honoria, su gran cara: aunque *confinante*, tan querida, que la llamaba su gozo y su corona. Deseaban pasar a su *gran corte*, pero temían con razón el azar paso de los peros […].Repararon luego que todos los tejados de las casas, hasta de los mismos palacios, *eran de vidrio tan delicado como sencillo, muy brillantes, pero muy quebradizos; y así, pocos se veían sanos y casi ninguno entero*.

Si Virtelia tiene su palacio en Vilna, no se ve otra posibilidad que identificar a Honoria con Varsovia, la corte más cercana; pero entonces no se entienden los demás elementos. En cambio, si reside en la zona de Cracovia, se impone otra opción. ¿Qué estados europeos lindan entonces con Polonia? Hungría y el Santo Imperio[8]. Pero la corte histórica de Hungría, Buda, está en manos de los otomanos desde 1541. Y Bratislava, la capital de sustitución, no puede aspirar al rango de «gran corte».

En el Imperio, dos ciudades merecen este título: Viena, sede de los Habsburgos y primera ciudad de Europa central (con unos cincuenta mil habitantes en aquella época); y Praga, segunda ciudad de la región (con casi tantos habitantes como Viena), que también goza del estatuto de corte imperial desde que en 1582 Rodolfo II hizo de ella su residencia permanente. Las demás ciudades son más modestas.

Si aceptamos la tesis de Milhou (1987: 214), que coloca el Trono del Mando en Viena[9], Honoria sólo puede ser Praga. Los demás elementos confirman esta hipótesis.

---

6. Según Milhou (1987: 210-213), el palacio de Virtelia se situaría en Vilna. Pero si resulta muy probable que este episodio se desarrolle en Polonia, resulta menos convincente ubicarlo en Vilna. Desgraciadamente, me falta espacio para desarrollar aquí los argumentos que me inducen a preferir otra localización. Constituirá el objeto de una publicación ulterior.
7. Véase Cantarino (1998: 498-502). La cursiva es mía.
8. Para visualizar la situación de las distintas capitales, remito a un mapa de Europa muy difundido en la época, el de Abraham Ortelius (1603). Se encuentra en internet en la página siguiente: http://www.ortelius-maps.com/images/5485.jpg
9. Esta tesis no es completamente irrebatible. Estriba en la cita siguiente (véase II, xi): «[…] allí veréis la honra del mundo en el ínclito, justo y valeroso Ferdinando Augusto […]. Vieron ya campear en la superioridad de la más alta eminencia una imperial ciudad, la primera que los solares rayos coronan […]». Milhou considera que la primera» «imperial ciudad» tiene que ser Viena, por oposición a Praga, segunda capital del imperio. Pero la crisi incluye varios elementos que inclinan a pensar como Romera-Navarro y Pelegrín que el «Trono del Mando» se sitúa más bien en Ratisbona (el principal elemento es la referencia a una elección cuyo desafortunado candidato –¿el elector palatinado, Federico II?– «echa votos por los que le han faltado». En este caso,

En efecto, Praga es la corte europea más próxima a Cracovia (dista unos quinientos kilómetros de la ex capital polaca). Además, el puente Carlos, construido a partir de 1357, figura en todas las descripciones de Praga que circulan en el siglo XVII, incluso sucintas. Incluso está considerado como el puente más hermoso de Europa[10]. En cuanto a los tejados de «vidrio delicado», podrían constituir una referencia al cristal de Bohemia, famoso en toda Europa en el siglo XVII. La destrucción de estos tejados remitiría entonces a los desastres de la guerra de los Treinta Años, de la que Praga fue el epicentro (allí se inició el conflicto con la Defenestración en 1618 y allí tuvieron lugar los últimos combates, con el asedio de la ciudad por los suecos en 1648). Además, Praga y Bohemia ofrecían ejemplos notables de la ambición vana, denunciada en esta crisi, el primero de los cuales era el arrojado Wallenstein[11]. La ausencia de la Honra en Honoria[12] también podría aludir a la ausencia del emperador, que residía entonces en Viena, mientras que el «bárbaro vulgar ostracismo» que causa el exilio del prudente gobernador y la subsiguiente «confusión» de la ciudad es una posible referencia a la Defenestración de 1618.

Para acabar esta ponencia, quisiera señalar unas incidencias de esta lectura geográfica sobre la interpretación de la crisi II, xi, que atañen al alcance político del *Criticón*.

Si se acepta la hipótesis de que Honoria remite a Praga, entonces se puede estimar que Gracián propone en esta crisi una interpretación de la guerra de los Treinta Años. Ahora bien, ¿qué causas atribuye Gracián a la destrucción de esta corte? Unos motivos esencialmente morales (personificados por el maldiciente Momo): la envidia, la vanagloria, la ruindad; y, conjuntamente, una causa demográfica (el crecimiento de la ciudad, la aparición de una sociedad de masas, que acarrea el anonimato y la pérdida de respeto a las autoridades)[13]:

> Descubrieron presto la causa [de la destrucción de los tejados de vidrio], y era un hombrecillo tan no nada, que aun de ruin jamás se veía harto; […]. Tomaba de ojo todo lo bueno y hincaba el diente en todo lo malo […].

Ratisbona sería la primera ciudad imperial en un sentido cronológico, pues allí es donde se elige y consagra al nuevo emperador.

10. Para ilustrar mi propósito, remito a dos hermosas vistas de Praga accesibles en el sitio Geoweb de la Biblioteca Marciana. El primer grabado procede de Braun y Hoggenberg (1598). El segundo es obra de Pierre d´Avity (1649). Véase también El *Theatrum orbis terrarum* de Abraham Ortelius, que Gracián pudo leer en la biblioteca de Lastanosa en su edición española de 1602. Cito traduciendo la edición francesa publicada en Amberes en 1587 (fol. 62), a falta de disponer de una edición española (véase http://gallica.bnf.fr): «La Corte de este país se llama Praga, establecida en ambas riberas del río Multa, y unificada por un puente de piedra de veinticuatro arcos (que se aventaja a cuantos puentes hemos visto por su longitud, anchura y buen aspecto)».

11. Véase Cantarino (1998: 498-499): «Era de ponderar la intrepidez con que algunos, confiados, y otros, presumidos, se arrojaban (y los más se despeñaban) anhelando a pasar de un extremo de bajeza a otro de ensalzamiento, y tal vez de la mayor deshonra a la mayor grandeza […]; pero todos ellos caían con harta nota suya y risa de los sabidores». Otros ejemplos de «vanidad» bohemia, a ojos de un católico partidario de los Austrias, lo proporcionarían las numerosas rebeliones aristocráticas y/o religiosas que agitaron esta monarquía, desde las guerras husitas (1420-1434) hasta la sedición de la nobleza en contra de la elección de Fernando III como rey de Bohemia (1617), que condujo directamente a la segunda Defenestración de Praga (1618) y a la batalla de la Montaña Blanca (1620).

12. Véase Cantarino (1998: 509): «– Mucho es –ponderaba Critilo– que ni hallemos a Honoria en su corte, ni la honra en una tan populosa ciudad».

13. Véase Cantarino (1998: 509-511). La cursiva es mía.

> *–Honra y en ciudad grande –dijo Momo– muy mal se encuadernan*. En otro tiempo aun se hallara la honra en las ciudades, pero ya está desterrada de todas. Asegúroos que todo lo bueno se perdió en ésta el día que echaron della aquel gran personaje tan digno de eterna observación y conservación a quien todos respetaban por su gran caudal y gobierno [«el temido ¿Qué dirán?»].
>
> Bárbaro vulgar Ostracismo se conjuró contra él, y por ser bueno, le desterraron al uso de hoy. Sabed que con el tiempo, que todo lo trastorna, *fue creciendo esta ciudad, aumentándose en gente y confusión*, que toda gran corte es Babilonia; *no se conocían ya unos a otros, achaque de poblaciones grandes; comenzaron con esto poco a poco a desestimar su gran gobierno, de ahí a no hacer caso dél, luego a atrevérsele*

Como se ve, se ignoran aquí las causas políticas y religiosas de la guerra de los Treinta Años, empero fundamentales. Semejante interpretación corresponde probablemente a una voluntad polémica, la de quitarles cualquier legitimidad a los rebeldes bohemios protestantes.

Pero, más allá del contexto geopolítico de la guerra de los Treinta Años, este pasaje ilustra una tendencia profunda del *Criticón*: el retroceso del optimismo político de Gracián respecto a sus tratados anteriores. Por cierto, no faltan «héroes políticos» en la novela. Sin ir más allá de las crisis II, x-xii, se pueden citar los ejemplos de Fernando III de Austria, Juan II Casimiro de Polonia y Castel Rodrigo, el «marqués embajador» del Rey Católico. No obstante, en el *Criticón*, parece declinar la confianza de Gracián en la eficacia de la misma acción política (cuya meta es reformar u ordenar el mundo)[14]. Esta tendencia no sólo responde al debilitamiento de la hegemonía de los Habsburgos. También procede de la percepción de un fenómeno demográfico que acarrea profundas consecuencias en las estructuras sociales y políticas: la aparición de una cultura de masas en las urbes grandes de Europa, que Gracián apunta con una conciencia aguda en el extracto que cité hace poco[15].

¿Qué tiene que ver la aparición de urbes grandes con el retroceso del optimismo político en Gracián? En el Siglo de Oro, se concibe la política ante todo como la acción de los gobernantes. Por lo tanto, para los intelectuales, se trata de formar o aconsejar al príncipe para que éste rija convenientemente al cuerpo de los súbditos. Ahora bien, en este marco ideológico, la emergencia de masas anónimas como agentes sociales (causada por el anonimato de las grandes urbes) perjudica la acción provechosa del príncipe. En efecto, se considera que el anonimato de las masas induce una degradación moral de los individuos. El vulgo, necesariamente vil, no sólo es el mayor antagonista de quien aspira a ser persona, sino el mayor obstáculo para la acción política.

Por lo tanto, si Gracián se atiene preferentemente a un enfoque moralista en el *Criticón*, incluso frente a fenómenos colectivos, es porque no les concede ninguna legitimidad a las determinaciones colectivas o anónimas (como la económica o la demografía) donde se diluye la responsabilidad individual.

Concluyendo, quisiera repetir que lo avanzado aquí sólo vale a modo de hipótesis. Pero espero que este bosquejo haya contribuido a confirmar lo productiva que puede re-

14. Así por ejemplo, en la crisi II, xi («El Trono del Mando»), los héroes no se encuentran con ningún héroe; sólo presencian las vanidades de la ambición y del poder.
15. Véase Maravall (1989).

sultar una lectura geográfica del *Criticón*. En el caso de la crisi II, x, por ejemplo, ubicarla en Praga no sólo permite resaltar el interés de Gracián por la actualidad europea. Sirve sobre todo para evidenciar que nuestro autor veía en la aparición de sociedades urbanas masivas en la Europa de su época, o sea, en un fenómeno una causa fundamental de la guerra de los Treinta Años y, más ampliamente, de la crisis políticas del siglo XVII. Una explicación demográfica y social que, por cierto, puede contribuir a completar el novedoso análisis que sobre esta cuestión propuso el Profesor Parker en este mismo Congreso[16].

Dicho esto, si el principio mismo de una lectura geográfica me parece indudable, queda mucho por hacer en este camino: establecer hasta qué punto Gracián lleva a cabo esta búsqueda de correspondencias entre espacio geográfico y simbólico; y sobre todo ahondar en la interpretación del texto a partir de esta lectura geográfica. En particular, haría mucha falta averiguar si se pueden combinar una lectura religiosa y una lectura «laica» del *Criticón*, así como son conciliables la alegórica y la geografía real en la trayectoria narrativa.

Bibliografía

Avity, P. d´ (1649): *Wahrhaffte contrafactur der Weit Berühmbten Königlichen Haupt Statt Prag*, en *Archontologia Cosmica*, Frankfurt.

Blaeu, J.n (1672): *Atlas Mayor, sino Cosmographia Blavania*, *En La Qual Exactamente Se Descrive La Tierre, El Mar, Y El Cieolo*. Amsterdam: Johannes Blaeu, tomo II.

Braun, G. y Hogenberg, F. (1572-1618): *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia, 6 vols.

Cappelli, F. (1998): «*El Criticón* tra geografia e simbolismo. La difficile questione dell'ambientazione del Hiermo de Hipocrinda», en *Gracián desde Italia*. Alessandro Martinengo (ed.), Viareggio: Mauro Baroni, pp. 31-56.

Maravall (1989): *La cultura del Barroco*. Madrid: Ariel.

Milhou, A. (1987): «Le temps et l'espace dans le Criticón», *Bulletin Hispanique* LXXXIX. 1-4, 1987, pp. 153-226.

Milhou, A. y Milhou-Roudié, A. (1993): «El pecado de pereza en *El Criticón*: "dejamiento", sin obras», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Salamanca-Valladolid, 23-27 de julio de 1990)*. M. García Martín (ed.), Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 683-691.

Ortelius, A. (1603): *Theatrum Orbis Terrarum*. Amberes: J. B. Vrients.

Pelegrín, B. (1984): *Le Fil perdu du Criticón de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et composition conceptiste*, Aix-en-Provence, Université de Provence / Marseille, J. Laffitte, «Études hispaniques».

Pelegrín, B. (1985): *Éthique et esthétique du baroque*. Arles: Actes Sud.

Rodríguez Salgado, M. J. (1996): «Patriotismo y política exterior en la España de Carlos V y Felipe II», en *La proyección europea de la Monarquía hispánica*. Felipe Ruiz Martín (dir.), Madrid: Editorial Complutense.

16. Es de notar que los historiadores actuales apenas si evocan el factor demográfico y sociológico entre las causas de la guerra de los Treinta Años. Queda por averiguar en fuentes del siglo XVII si semejante explicación se daba sin embargo. Sea lo que fuere, Gracián, al culpar el vulgo de este desastre histórico, se vale de su idea fija para ocultar unas disensiones políticas y religiosas mucho más esenciales.

Los personajes femeninos y sus *orationes fictae* en las vidas del XVII: Malvezzi y Mártir Rizo

Valentina Nider
Universidad de Trento

El debate sobre la licitud de la utilización de las oraciones, piezas oratorias o discursos en la historiografía se hace remontar a los historiadores griegos. Tucídides (I, 22) por ejemplo, declara componer los discursos intentando reproducir el estilo adecuado para cada personaje y circunstancia y justifica la utilización de este recurso retórico por la imposibilidad de recoger las palabras efectivamente pronunciadas. A partir del Humanismo esta cuestión pasa a representar una faceta importante del debate más general sobre las relaciones entre verdadero y verosimil en el discurso historiográfico y, en un plano todavía más abstracto, entre Retórica y Poesía. Por lo que se refiere al siglo XVII cabe recordar que en otras latitudes surge una idea más científica del trabajo del historiador que conlleva el abandono de estos recursos retóricos que siguen empleándose en Italia y en España. Mascardi valora positivamente el trabajo conjetural del historiador en el que incluye la elaboración de las piezas oratorias adecuadas. Otro ingenio italiano de la época muy admirado y leído en España, Virgilio Malvezzi, hace hincapié en el valor moral de las piezas oratorias que según él no tienen apenas relación con la verdad de la historia y se limitan a presentar un modelo de comportamiento ético o político, aunque él resta toda importancia a los ejemplos entresacados de la historia como fundamentos para elaborar un sistema político coherente.

Cabrera de Córdoba, el teórico español más conocido en su época, en su *De historia para entenderla y escribirla* (1611) hace algunas precisiones metodológicas acerca de las características que deben de tener las piezas oratorias, entre ellas: la relativa brevedad, el estilo grave, «más lleno de sentencias» que de figuras retóricas, y adecuado al personaje, para que no parezca que el historiador habla por su boca. Asimismo –según he desta-

cado en otra ocasión (Nider, 2007: 251-255)– afirma preferir las «oraciones rectas» a las «oblicuas» a imitación de los historiadores clásicos y de los italianos, pues el historiador debe preocuparse «no de la pronunciación de las palabras, sino de las cosas».

Como se observa, Cabrera se refiere constantemente a los vicios en que puede incurrir el historiador que utiliza este recurso, todos ellos pueden resumirse en la tendencia a la hipertrofía, al exceso de ornamentación, de retórica, que pueden llevar el discurso a desbordar y adquirir más espacio que el que consentiría su supeditación al plano general de la obra. Este riesgo es real porque la difusión de las piezas oratorias ficticias de personajes de la historia tiene lugar sobre todo a través de los ejercicios retóricos en escuelas y universidades: los *Progymnasmata* y las recopilaciones de prosopopeyas, controversias y suasorias.

En Francia y en Italia su difusión es importante también en el ámbito académico. En las sesiones de las academias italianas, se declaman en voz alta piezas oratorias ficticias puestas en la boca de personajes literarios o de la historia clásica. El paso siguiente es sacar estas composiciones del contexto de la oralidad e imprimirlas. Esto hacen en los mismos años, intuyendo la posible fortuna editorial del género, G. B. Manzini en su *Furori della gioventú* (1629) y Giovan Francesco Loredan con sus *Scherzi geniali* (1632). Estos autores reivindican la libertad estilística de sus composiciones frente a las tendencias aticista y asianista en boga, en nombre de un ciceronianismo apasionado que pretende hacer resuscitar una oratoria profana autónoma de otros géneros literarios. En todo caso incluso estos escritores sobrevaloran la importancia del *ornatus* que en muchos casos sirve para subrayar los elementos patéticos. Este género influye también en las obras de narrativa en prosa que incluyen distintas tipologías de piezas oratorias, como las *vidas* centradas en los personajes de la antigüedad, según Bulletta (1995:145-147). En sus discursos se advierten coincidencias con las *Heroides* de Ovidio que intentan resuscitar en esta misma época poetas como Marino, que no llevó a cabo la empresa, o Antonio Bruni quien publicó en 1627 sus *Epistole eroiche*.

Si repasamos la lista de los personajes protagonistas de estas piezas oratorias imaginarias encontramos unos héroes y unas heroínas representados antes de morirse o mientras debaten las grandes decisiones de su vida o se quejan e increpan debatiendo casos en que se enfrentan afectos privados y moral pública. En este último caso se trata frecuentemente de personajes femeninos como Cleopatra, Dido, Elena, Lucrecia. Sobre ellos quisiera profundizar el análisis.

En la bibliografía sobre las academias literarias españolas podemos rastrear numerosos indicios que nos llevan a afirmar que, en muchas de ellas, se presta mucha atención a la historia, sin la cual «son los hombres niños» según afirma Lupercio Leonardo de Argensola en un discurso pronunciado probablemente en la Academia de los Anhelantes de Zaragoza, según José Sánchez (1961: 240).

Aurora Egido (1988) afirma que la producción de las academias españolas –de las que se ha estudiado sobre todo la producción y la tipología de las obras en verso– fue, como para las academias europeas, eminentemente oral y pensada para el público restringido de sus miembros; mientras que su difusión escrita parece reservarse a las composiciones con las que los académicos se abren al exterior, participando en actos oficiales. Quizás por esta misma razón, las piezas oratorias trasmitidas no son numerosas,

aunque sabemos que por lo general las sesiones empiezan con una lección introductoria. Estos discursos tienen estructura de controversia o de suasoria y por ello, en algunos casos, su composición puede encargarse a dos miembros y su tema puede ser la historia clásica. Por ejemplo, en la valenciana Academia de los Nocturnos se trataron temas como la castidad de Lucrecia, las muertes de heroínas como Dido, Porcia y Cleopatra (Sirera, 1993). El *Discurso sobre las últimas palabras que la reyna Dido habló antes de matarse*, reproducido en las Actas de esta academia puede ser una muestra de cómo una «oratio recta», puede lograr encontrar su espacio en el marco de un discurso académico típico. Tras una *captatio benevolentiae*, un repaso de las interpretaciones del personaje en diferentes *auctoritates* clásicas y modernas y un resumen de la *Eneida* hasta el enamoramiento de Dido, el anónimo académico se refiere a los ejemplos de Medea y Jasón, Lucrecia y Cleopatra y por fin deja la palabra a la heroína. La pieza oratoria, gracias a la presencia de sintagmas actualizadores –por ejemplo Dido afirma, quizás recordando celebres versos de la tradición lírica popular, que está «mirando las galeras de su tesoro»– refleja plenamente el horizonte cultural y moral del siglo XVII español. La heroína desengañada tras increpar a la Fortuna y a Eneas pasa a acordarse de Siqueo, cuya memoria ha traicionado enamorándose de un extranjero, y acaba con unos fragmentos entrecortados en los que aparece como una mujer más cercana a las heroínas «burladas» del teatro español que a las *relictae* de la elegía:

> Mía es la culpa, que no supe refrenar mis sentidos, que cegué mis ojos con su hermosura, mis oídos con sus dulces palabras, mi ánimo con la misericordia de las grandes desdichas que, en su patria y después del destierro de aquélla, havía padecido. Y assí por haverme bien con él, por mi culpa quedo a la postre burlada; pero en la mano tengo el remedio y […] el castigo de mi descuydo. Aquí me guiaron los despojos para memoria triste de lo pasado, con los cuales pareçe que me quiso señalar cómo avía de tomar vengança de su perfidia. Aquí quedó su espada, con la cual hazía temblar los enemigos. Esta me causará agora la salud, y testigo dará a los succesores de su alevosía. […] salga alguno de nuestra sangre, el cual o en él o en sus hijos y nietos renueve la memoria con enemistades perpetuas y guerras continuas de este engaño, hasta que la sangre, que de este pecho vaziará con la fuerça de la espada, quede vengada; yo pasaré muriendo este breve dolor y a ellos les quedará la pena hasta que la memoria de tal gente no quede, como en los inmortales dioses confío (*Actas* 1994: 248-249).

En la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Castillo Solórzano, de la que nos ha hablado en este coloquio Javier Jiménez Belmonte, subrayando que la aprobación de la obra es de 1625 aunque se publica en 1639, se insertan unos poemas sobre Cleopatra de diferentes autores valencianos, profesores de retórica de la universidad, nobles aficionados y poetas consagrados. Los poemas –ya lo destacó King (1961: 127-128)– pueden ser productos de un certamen dedicado a la reyna egipcia por una academia valenciana. Si esta hipótesis fuera acertada también podría ser que la *oratio recta* pronunciada por la heroína proceda de la misma sesión académica.

> ¡Oh, querido y amado Antonio! poco días ha que te depositè aquí con manos libres, mas ahora ha querido mi cruel fortuna que haga tus funerales honras cau-

> tiva y puesta guarda para estorbarme, que con lágrimas o con golpe no dé a esta miserable vida, guardando mi persona para que con ella se haga el triunfo que de la tuya esperaba hacer el César, no aguardes en mí otras honras ni sacrificios, que estos serán los últimos que te piensa hacer Cleopatra. Mientras los dos vivimos, ninguna fuerza poderosa nos pudo separar; ahora corre peligro que muertos nos dividamos y que tú, romano, quedes en Egipto y yo, egipcia, sea sepultada en Italia, muriendo allí; pero si allá donde estás a alguna virtud o potestad de dioses, pues aquí los muertos han sido traidores, no consientas, pidiéndoselo, que yo sea llevada viva a que triunfen de ti, y de mí, sino recíbeme aquí, juntamente, en este sepulcro, porque de los infinitos pesares con que ahora me veo afligida y desconsolada, ninguno hay más grave para mí como haver vivido este poco de tiempo sin gozar de tu presencia, que era alivio de tus penas, el consuelo de mis aflicciones, y el reparo de mis disgustos (Castillo Solórzano, 1947:89-90).

En los casos anteriores vimos dos ejemplos de la tipología más frecuente de piezas oratorias imaginarias pronunciadas por mujeres ilustres: la declamación dirigida al hombre ausente, en que la heroína alude a su vida pasada y se dirige a su amado con un estilo en el que destaca la utilización de exclamaciones, interrogativas retóricas, antítesis, paralelismos sintácticos y antítesis semántica, políptoton, repeticiones anafóricas de pronombres personales, posesivos y deícticos que remiten a las esferas del tú y del yo. En estas piezas oratorias, como en los monólogos y tiradas teatrales de personajes femeninos del siglo de oro, estudiados por Lourdes Bueno (2003), se advierte el influjo de las *Heroides*. Al igual que en la obra de Ovidio, en estas heroínas la dimensión amorosa es la más importante y este rasgo contribuye a asimilarlas, disminuyendo sus caracteres individuales. Además, en estas piezas el rebajamiento de la dimensión épico-trágica convierte el *pathos* de dramático a exterior y sentimental, típico de la elegía. Otra característica importante es que estos textos ofrecen todos los datos narrativos para entender su contexto y pueden incluso difundirse como obras autónomas.

De acuerdo con los historiadores clásicos, en las *vidas* la palabra de la mujer puede tener otras funciones. Así la de aconsejar al príncipe o, en otros muchos casos, la de traiccionarle visto que las mujeres, tan aficionadas a las habladurías, resultan unas excelentes espías –voluntarias o involuntarias– ya que pueden revelar lo que sus maridos en privado les han contado. Las madres, hermanas, hijas, amantes o mujeres de los miembros de la familia real además, pueden ser «generadoras» de príncipes, porque con sus intrigas promueven a sus protegidos en contra de los reyes o de los legítimos herederos. Mártir Rizo, conocido como traductor de Matthieu, y autor del *Norte de príncipes*, en su *Historia de la vida de Séneca español* del 1625, obra en la que la presencia de personajes femeninos de relevancia política es notable, trata de las distintas maneras en que una mujer puede ejercer el poder y lo hace traduciendo literalmente el párrafo titulado «Come e quanto sia odioso il governo delle donne» (Discorso vigesimoterzo) de los *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, obra primeriza de Virgilio Malvezzi de 1622 (Mártir Rizo, 1944: 80-81 y Malvezzi, 1635: 165-172). Evidentemente, en contra de lo que se ha ido afirmando, Mártir Rizo leyó a Malvezzi mucho antes de la publicación del *Romolo*.

En esta obra de Mártir Rizo, la primera de las *vidas* que escribió, no son muchas las *orationes rectas* aunque son numerosas las oblicuas. Los estudiosos que se han dedicado

a analizar la obra, José Antonio Maravall (1974), Pierre Civil (1998), Lía Schwartz (2006 y 2007) han destacado, por ejemplo, la importancia medular del discurso de Séneca a Nerón, que ocupa un lugar central en la obra constituyendo un verdadero espejo de príncipes. La *Historia de la vida de Séneca*, según los estudiosos citados, sigue el desarrollo cronológico de los sucesos y aprovecha todos los elementos usuales en este tipo de obras, como la inserción de los retratos de los personajes y los exempla paralelos o *syncrisis*. Los elementos anecdóticos dedicados a la vida privada de los personajes representan –según Pierre Civil– rupturas de tono, alternancias entre el estilo grave y el ligero, un recurso que este género tiene en común con el teatro político de la época.

En esta perspectiva el estudioso explica con el deseo de complacer a los lectores lo poco convencional que resulta la parte de la obra protagonizada por Mesalina. No obstante, el papel del personaje en la obra excede la voluntad de insertar episodios de tono ligero ya que, siguiendo probablemente a Casio Dion, el autor le atribuye toda la responsabilidad del exilio del filósofo a la isla de Córcega. El hecho de que, a parte de las piezas oratorias puestas en la boca de Séneca, otras cuatro sean pronunciadas por mujeres –o, como veremos, por sus portavoces–, no puede dejar de llamar la atención.

Mártir Rizo escribe una *oratio recta* en la que Séneca amonesta a Mesalina y confiesa tener conocimiento de su adulterio. La reacción de Mesalina es de miedo y de arrepentimiento, no obstante, después de la intervención de Flavia, una liberta suya, quien en otro discurso sugiere una posible solución del apuro a través del disimulo, Mesalina pasa a interpretar las palabras de Séneca como una ofensa que hay que castigar.

En este caso nos encontramos pues, con un clásico esquema deliberativo de *discursos contrapuestos* en que se enfrentan, intentando persuadir a Messalina, dos consejeros muy diferentes, un filósofo y una liberta, y al final es el discurso de la amiga el que persuade a la imperatriz. Este esquema se repite luego: muertos Claudio y Mesalina, también al nuevo emperador, Nerón, se le presentan dos pareceres distintos, de un filósofo y de una mujer, Popea, sobre la oportunidad o no de matar a su madre Agripina. También en este caso es el consejo de la mujer que va a ser escuchado.

Para concluir, quisiera tan solo citar dos versiones de la *oratio recta* pronunciada por las mujeres sabinas que se incluye tanto en *La vida de Rómulo* (1633) de Mártir Rizo, como en el *Il Romolo* de Virgilio Malvezzi (1629), traducido por Quevedo (1632) y que ilustran dos posturas diferentes con respecto al papel de las mujeres en la historia. Después del rapto, en medio de la batalla entre sabinos y romanos, Livio inserta una *oratio recta,* pronunciada por las mujeres sabinas y dirigida a los padres y a los maridos, en que les piden matarlas si no están de acuerdo con lo que es ya un vínculo matrimonial afirmando que prefieren morirse a quedarse al mismo tiempo huérfanas y viudas. Malvezzi retoma la idea del discurso con un cambio importante: los destinatarios son los padres y los hermanos. En la *oratio* aparecen todos los recursos que vimos en las piezas oratorias de Dido y Cleopatra, antítesis, quiasmos, repeticiones anafóricas de pronombres («nosotras»-«vuestras»), deícticos que remiten a partes del cuerpo femenino («cortad estos braços […] pasad estos pechos») destacando que su desdicha no es tanto la de ser robadas como la de ser vengadas. La plática termina con una apelación a sus maridos para que dejen las armas y se dejen morir antes de adquirir una gloria dudosa con unos parricidios. «Infocati affetti» que logran persuadir a los soldados a dejar las armas.

En *La vida de Rómulo* de Mártir Rizo la parte dedicada al rapto de las sabinas del relato de Livio resulta amplificada, no sólo añadiendo nuevos episodios, sino subrayando los rasgos más patéticos aunque de una manera estilísticamente e ideológicamente diferente con respecto a la estatura dramática que les concede Malvezzi. En el comentario de Mártir se reconoce que el robo «acción fue de brutos» y como en Malvezzi se achaca la culpa a los hombres imprudentes aunque se menciona también la curiosidad de las mujeres –como si los sabinos hubiesen accedido a las insistentes peticiones de sus hijas que querían ver las fiestas en la nueva ciudad–. Además se introduce el motivo de las lágrimas femeninas que suscita una *oratio recta* de Rómulo. En ella se halagan a las sabinas apostrofándolas de «hijas de Venus» e invitándolas a secarse las lágrimas. Rómulo sigue describiendo a los romanos como «maridos amorosos» y «rendidos» a la voluntad de sus esposas, capaces de «afectos amorosos» no menos que sus padres y parientes.

Mártir Rizo pone en la boca de una sola mujer el discurso que Livio y Malvezzi atribuyen a un personaje colectivo. Ella se dirige únicamente a los padres y a ellos se refiere explícitamente la referencia a la honra. En Malvezzi, como indica Aricò (2007:34) le «forestiere donzelle» se convierten en «sabine donne», «madri» y «mogli» que toman conciencia de ser protagonistas de la historia y reivindican el matrimonio como relación afectiva, evocando besos y amplexos, y su discurso adquiere a través de los los imperativos un ritmo acuciante; en en el texto de Mártir Rizo, en cambio, después del rapto ellas siguen siendo «hijas» y se refieren a sus hijos como a los «nietos» de sus padres y tan sólo una vez citan a sus maridos como depositarios de «su reputación». Significativamente Mártir Rizo en lugar de amplificar el texto de Livio aumentando los imperativos, como Malvezzi, introduce una sucesión de periodos hipotéticos, que amplifican el de la fuente latina.

Liv. I, 13,1-4

Tum Sabinae mulieres, quarum ex iniuria bellum ortum erat, crinibus passis scissaque ueste, uicto malis muliebri pauore, ausae se inter tela uolantia inferre, ex transuerso impetu facto dirimere infestas acies, dirimere iras, hinc patres, hinc viros orantes, ne sanguine se nefando soceri generique respergerent, ne parricidio macularent partus suos, nepotum illi, hi liberum progeniem. «Si adfinitatis inter vos, si conubii piget, in nos uertite iras; nos causa belli, nos uolnerum ac caedium viris ac parentibus sumus; melius peribimus quam sine alteris uestrum uiduae aut orbae uiuemus».

Malvezzi (1633: 90-91).

Si lanciarono le Sabine donne calpestando il proprio timore con quel male che temevano altrui; sciolti i crini, squarciate le vesti, voltate verso i fratelli, verso i genitori.

Troppo tardi (dicevano) si vendicano le rapite, or che la violenza è diventata amore; il ratto matrimonio e che 'l matrimonio ha figliuoli. Siamo madri, siamo mogli. Chi volete vendicare se non vi è chi da altro sia offeso, più che dall'esser vindicato? Voi non potete risarcirci i danni e ci levate la ricompensa de' danni. Voi vendicate la virginità già perduta col rapirci la fecondità dianzi acquistata. Vendicate il ratto delle sorelle coll'omicidio de' cognati. Perdonate all'innocenti, se bramate vendetta, sole si levino dal cospetto di questo cielo fulminante quelle

> che sono occasioni di tanti mali. Benché noi siamo senza colpa è in un certo modo colpa ne' mali grandi l'esserne occasione. A che tentate di aprir col ferro le viscere de' nostri mariti. Amano essi le vostre sorelle ma noi i vostri nemici. Troncate queste braccia che tante volte hanno fatta catena al loro collo. Trapassate questi petti, che allattano i vostri nemici. Si cancellino dunque le ingiurie de' baci e degl'amplessi colle ferite e col sangue. Oh più infelici nell'esser vendicate, che nell'esser rapite. Deh mariti, gettate l'armi, lasciatevi morire in guerra, ove è più glorioso il perdere che 'l vincer dove la vittoria è parricidio.

Mártir Rizo (1988:158).

> ¡Oh padres, que la dulzura de este nombre permitirá que deis atención a mis razones y depongáis la furia que os inflama a nuestra venganza, pues es vuestra honra y el amor que nos tenéis quien os a movido a esta empresa, sea lo mismo suspensa vuestra indignación, pues si el cielo os permite salir vencedores de esta contienda, quitáis a vuestras hijas sus maridos y en ellos su misma reputación! Si es verdad que nos amáis, razón es que este amor se dilate a los propios que nos aman y aquellos a quienes amamos nosotras. Si procuráis la venganza de una injuria que tuvo principio sin deseo de ofenderos (y que la engendró la necesidad y el amor), no entendáis que la podéis alcanzar solamente de los romanos, es menester a un tiempo atravesar el corazón de vuestras hijas, quitar la vida a vuestros yernos y dar también la muerte a vuestros nietos; cualesquiera armas arrojadas de uno y otra parte, divide a un tiempo estas vidas, los padres, las hijas, los maridos y los nietos. ¿Quién, pues desea manchar sus manos con la crueldad de este horrible parricidio? Si estáis descontentos con este matrimonio y parentesco, volved vuestro enojo contra nosotras, sacrificad a vuestras iras estas vidas inocentes. Nosostras somos causa de esta guerra, nosotras la ocasión de las heridas y muertes de nuestros maridos y padres; mucho mejor nos será morir que tener vida sin ellos o estar viudas de nuestros esposos; pero si la piedad de los unos con los otros y de todos para con nosotras os diere lugar al conocimiento de esta verdad, hallaréis en mis razones que, suspendiendo el enojo, quedáis mejor satisfechos perdonando esta injuria que satisfaciendo el agravio, pues está pendiente del perdón la vida de vuestras hijas y en el castigo la desolación de vuestra sangre.

Para concluir, aunque de manera provisional, este recorrido sobre piezas retóricas protagonizadas por personajes femeninos, podemos afirmar que generalmente éstas son amplificadas o añadidas con respecto a las fuentes y que su presencia tiene muchas veces una importante función estructural y estilística, permitiendo la introducción de un estilo retórico diferente, en el que tienen un lugar muy importante los afectos. Además, como en el caso de este último ejemplo, pueden poner de manifiesto diferencias importantes en la manera de concebir el papel de la mujer en la sociedad y en la historia.

Bibliografía

Actas (1994): *Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia*. J.-Ll.Canet, E. Rodríguez y J.-Ll. Sirera (Eds). Sirera,Valencia: Institució Alfons el Magnànim, (Colección Arxius i Documents), vol. III: Sesiones 33-48.

Aricò, D. (2007): «'Vestire la persona de gl'altri'. Le orazioni immaginarie di Virgilio Malvezzi, fra Tito Livio, Guicciardini e Mascardi», *Studi secenteschi*, 48, pp. 3-37.
Bueno, L. (2003): *Heroínas con voz propia*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
Bulletta, S. (1995): *Virgilio Malvezzi e la storiografia classica*. Milano: Istituto di Propaganda Libraria.
Castillo Solórzano, A. de (1947): *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto. Con una selección de poemas alusivos originales del propio autor y de otros ingenios del Siglo de Oro*. Prólogo de Fernando Gutiérrez, Barcelona: Asociación de Bibliófilos de Barcelona.
Civil, P. (1998): «Vies d'hommes illustres et modèle poétique. Les discours biographiques de Juan Pablo Mártir Rizo (1625-1633)», en *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or*. J.-P. Étienvre (ed.), Paris: Kliensieck, pp. 363-376.
Egido, A. (1988): «Oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro», *Edad de oro*, 7, pp. 69-88.
Malvezzi, V. (1633): *Romulo del sig. marchese Virgilio Maluezzi. Dedicato alli illustriss. signori Francesco Maria; et Antonio Zeno …*, In Venetia: presso Andrea Baba.
Maravall, J. A. (1974): *Estudios de historia del pensamiento español, Serie Tercera - El siglo del Barroco*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
Mártir Rizo, J. P. (1988): *Norte de príncipes y Vida de Rómulo*. J. A. Maravall (ed.), Madrid: Centro de estudios constitucionales.
Mártir Rizo, J. P. (1944): *Historia de la vida de Lucio anneo Séneca, español*. Madrid: Atlas.
Nider, V. (2007): «Quevedo e l'*ars histórica:* le *oraciones* e le *conjeturas*», en *Narrazione e storia nel Seicento europeo*. Clizia Carminati-Valentina Nider (eds.), Trento: Università di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2007, pp. 251-287.
Sánchez, J. (1961): *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos.
Schwartz, L. (2005): «Un género historiográfico del siglo XVII: las vidas de Juan Pablo Mártir Rizo», *Studi Ispanici*, pp. 85-102.
Schwartz, L. (2007): «La Historia de la vida de un ilustre romano: Séneca según J. P. Mártir Rizo», en *Narrazione e storia fra Italia e Spagna nel 600*. C. Carminati-V. Nider (eds.), Trento: Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, pp. 165-183.
Sirera, J.-L. (1993): «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.* (E. Rodríguez, ed.), València: I.V.E.I., pp. 125-170.

Alatriste y Quevedo: nación y canon literario

Ángel Otero-Blanco
University of Richmond

Arturo Pérez-Reverte concibe la lengua y la literatura españolas como emblemas nacionales, como monumentos indiscutibles del patrimonio cultural de España. En Pérez-Reverte, el canon de la literatura española es, como sostiene Pierre Nora (2001: xix) a propósito de la cultura material de Francia, uno de los «lugares de memoria» del imaginario histórico español, un inmenso monumento nacional de obligada visita (lectura). Pérez-Reverte, igual que Itamar Even-Zohar (1994: 357-8), asigna a la literatura un papel protagonista en «la creación de las naciones de Europa», ya que asume el canon literario como instrumento de cohesión socio-cultural y como «museo» de la memoria colectiva de España.

La relación de Pérez-Reverte con el canon literario está muy cerca de la que propone T. S. Eliot en «Tradition and the Individual Talent» (1920). Según Eliot, la literatura es, fundamentalmente, una recreación, crítica y creativa, del pasado. La originalidad, si existe, no se entiende en términos de genialidad romántica sino en clave de reinvención colectiva de la tradición. El pasado literario, por tanto, está en continuo movimiento, ya que se reimagina y se actualiza constantemente en el imaginario artístico de los nuevos (re)creadores, de tal modo que el nacimiento de un texto supone el «renacimiento» de gran parte de las obras que le han dado forma. Como explica T. S. Eliot (1998: 28):

> What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new […] work of art among them […] For order to persist […], [it] must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.

La llegada de un escritor como Pérez-Reverte al panorama literario supone siempre una redefinición o renovación de lo que Eliot define como «existing monuments» del canon. El mismo Pérez-Reverte (2005: 38) entiende toda su labor creativa como reinvención continua de la tradición artística, un proceso que él mismo ha definido como un cruce de «influencias conscientes o inconscientes que, unidas a la vida propia, al talento y a la imaginación de cada cual, hacen posible la obra literaria». No en vano, considera que «basta echarle un vistazo a la *Poética* de Aristotéles, a la *Odisea* o al teatro clásico griego para comprender que la creación literaria […] no hace sino reelaborar temas y personajes que siempre estuvieron ahí, adecuándolos al tiempo en que el autor vive» (Pérez-Reverte, 2005: 38). Según se verá a continuación, en *El capitán Alatriste* (1996) el autor de *El club Dumas* reelabora temas y personajes del Barroco español para, como él mismo sugiere, «adecuarlos al tiempo en que el autor vive», es decir, a finales del siglo XX. Más concretamente, en *Alatriste* la cosmovisión barroca de Francisco de Quevedo se recontextualiza en el escenario epistemológico de una postmodernidad escéptica y desencantada desde la que se reinventa el pasado nacional y se reescribe el discurso monolítico de la Historia oficial. A partir del canon literario (Quevedo), Pérez-Reverte redefine la identidad y el pasado nacionales imaginando la Historia desde el punto de vista crítico de los marginados y silenciados por las instituciones. Es decir, adopta una perspectiva disidente, de ascendencia quevedesca, para elaborar una recreación ficcionalizada de un pasado colectivo contado desde las estrategias narrativas y discursivas de la cultura popular.

En Pérez-Reverte se percibe una idea de España y una visión de la literatura que son herederas, en parte, del universo narrativo de los «monumentos» canonizados de los Siglos de Oro (el Barroco, fundamentalmente), el siglo XIX y el cambio de siglo. En particular, al replantear el «problema de España» mediante la reescritura de la llamada «Generación del 98», Pérez-Reverte se hace eco de la nostalgia noventayochista del siglo XVII[1]. Esta confluencia entre 98 y siglo XVII se pone de manifiesto en *El capitán Alatriste*, donde un adolescente Íñigo Balboa (narrador homodiegético) incluye la siguiente reflexión acerca de la actitud desengañada y decepcionada de Quevedo con respecto a España (65):

> No entendía aún, por mis pocos años, que es posible hablar con extrema dureza de lo que se ama, precisamente porque se ama, y con la autoridad moral que nos confiere ese mismo amor. *A don Francisco de Quevedo, eso pude entenderlo más tarde, le dolía mucho España*. (la cursiva es mía)

La presencia simultánea del «Me duele España» de Miguel de Unamuno y el «Miré los muros de la patria mía» de Quevedo (incluido en el «Capítulo III» de *El capitán Alatriste*) articula la mirada crítica y desencantada con la que, como propone Jeffrey Oxford (2006: 322), Pérez-Reverte contempla el escenario socio-político del actual cambio de siglo/milenio. Según ha observado José Perona (16), la España de Alatriste tiene mucho que ver con la España de finales del siglo XX: «Esa mirada dirigida hacia las Españas de comien-

1. Como ha señalado José Belmonte Serrano (2002: 73), «Pérez-Reverte se halla muy cercano a aquellos intelectuales que conformaron la denominada Generación del 98, por la que siente, en líneas generales, una sincera admiración y respeto». Sin ir más lejos, su último libro, *Un día de cólera* (2007), está encabezado por una cita extraída de *Granada la bella* (1896), una de las primeras obras de Ángel Ganivet –«precursor» del 98.

zos del XVII se vuelve, a los ojos del lector cómplice, en un espejo que refleja la España de finales del siglo XX y que Pérez-Reverte diseccionа en sus artículos de *El Semanal*».

Dado el carácter provocador e inconformista del universo novelesco de Pérez-Reverte no sorprende que el creador de Alatriste perciba desde una actitud agridulce, muy quevedesca, la realidad nacional contemporánea. Tal y como ha resumido José Luis Martín Nogales (2005: 17-8) en el «Prólogo» de *No me cogeréis vivo* (Pérez-Reverte 2005), en Pérez-Reverte se suele denunciar una sociedad «dislocada por la ordinariez, la manipulación del poder, la estupidez política, la desmemoria histórica, el cainismo, la barbarie, la falsedad de un mundo hipócrita y oportunista, la mediocridad y el ambiente cutre en que se han convertido no pocas parcelas de la vida contemporánea». El talante disidente de Pérez-Reverte se corresponde con la actitud amarga y contestataria que adopta el personaje de Quevedo en *El capitán Alatriste* cuando se refiere al desalentador panorama español del siglo XVII: «No queda sino batirnos […] contra la estupidez, la maldad, la superstición, la envidia y la ignorancia, que es como decir contra España y contra todo» (*Alatriste* 62). Estamos ante una España en la que «nadie trabajaba salvo los pobres campesinos, esquilmados por los recaudadores de la aristocracia y del rey» (*Alatriste* 65), un país corrupto «donde todo estaba en venta, desde la dignidad eclesiástica a los empleos más lucrativos de Estado» (*Alatriste* 96) y «donde con oro puede comprarse por igual al noble que al villano. Todo lo tenemos en venta» (*Alatriste* 96). No sorprende, pues, la referencia al «Poderoso caballero es don Dinero» en el Capítulo II de la novela.

Asimismo, Pérez-Reverte sitúa a Quevedo en el marco de una Historia ficcionalizada desde la que redefine lo nacional en términos de cultura popular. La postmodernidad se caracteriza por la tendencia revisionista con que recrea el pasado histórico. Según Hernández y Espinosa (1999: 10), «la postmodernidad es un lenguaje de revisión del pasado […] Su tarea no es la destrucción total […] sino un cierto socavar y horadar para generar un espacio vacío» en el que se reelabora y reinventa la tradición (Hernández y Espinosa, 1999: 10). Como también ha señalado Umberto Eco (1986: 74), lo postmoderno recrea o reimagina el pasado a partir de, entre otras estrategias narrativas, la ironía y la parodia: «Puesto que el pasado no puede destruirse […] lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad». Por este motivo, la postmodernidad privilegia un enfoque lúdico-popular desde el que se reinventa la Historia oficial con el objetivo de subvertirla y desmontarla, reimaginándola y contándola desde ángulos narrativos inéditos, novedosos y poco habituales, como el episodio en que Pérez-Reverte introduce por primera vez a don Francisco de Quevedo en *El capitán Alatriste*.

La primera aparición del personaje tiene lugar en la Taberna del Turco, en estado más o menos ebrio, bebiendo una botella de vino Valdeiglesias y a punto de enfrentarse en duelo con dos viajeros que le han atribuido, por error, unos versos de Góngora. Quevedo es presentado como poeta-soldado-espadachín, es decir, no sólo como hombre de letras sino también como hombre de armas[2]. Al ficcionalizar de esta manera a un personaje histórico como Francisco de Quevedo, Pérez-Reverte sienta, desde el principio de la serie, las bases (las reglas) del juego: narrar el pasado con las estrategias narrativas de

2. El episodio está narrado con humor, en un tono divertido y relajado que aproxima la figura de Quevedo a las nuevas generaciones de jóvenes estudiantes a quienes, como señala José Luis Correa Santana (2003: 36-42), están inicialmente destinadas las novelas sobre Alatriste.

la cultura popular y la novela de aventuras para mezclar el discurso de la historiografía con el de literatura. De este modo crea, más que un efecto de verdad, un efecto de verosimilitud (muy Barroco, por otra parte) con un doble objetivo: reimaginar o reinventar la Historia a partir de las clases populares, por un lado, y cuestionar el discurso oficial de las clases dirigentes, por otro.

En este sentido, cabe señalar que la anécdota central de la primera novela de la serie está basada en hechos históricos: el Príncipe de Gales y el futuro duque de Buckingham visitan España para tratar el matrimonio del futuro Rey de Inglaterra con la hermana de Felipe IV. Como observa López de Abiada (2000: 178-82), lo que añade Pérez-Reverte, en clave de ficción, es la fábula de capa y espada, esto es, toda la intriga relacionada con la emboscada, los enmascarados y las conspiraciones político-religiosas de carácter internacional que rodean el viaje de los dos viajeros (López de Abiada, 2000: 178-82). Esta ficcionalización de la Historia es típica de la postmodernidad pero, como veremos a continuación, en ninguna medida le es única.

En «Cuatro héroes cansados» (ensayo incluido en *Obra breve/1*), Pérez-Reverte, con humor, llama «tramposo» (1995: 376) a Alejandro Dumas, porque, como explica el escritor murciano, «Dumas era la magia […] Era un tramposo; un hombre con una extraordinaria capacidad para alterar los hechos en beneficio de sus historias […] Eso era típico de Dumas, que, cuando lo acusaban de violar la Historia respondía: 'La violo, es cierto. Pero reconozcan que le hago bellas criaturas' »[3]. La estrategia narrativa de Pérez-Reverte en *El capitán Alatriste* es similar a la que utiliza Dumas en sus folletines: altera la Historia para enfocarla desde el punto de vista de las clases populares. Es en el seno de esta Historia inventada y contada desde un punto de vista menos oficial donde Pérez-Reverte ofrece su visión barroca de la España contemporánea.

No se trata necesariamente de la *España que fue y dejó de ser* (la del Imperio) sino, sobre todo, de la España *que pudo haber sido y no fue*. La España *que fue y dejó de ser* es la de la conspiración que pretende hundir a Inglaterra en *Alatriste*, es decir, la España de la obsesión con el poder, la incompetencia institucional y las intrigas políticas contra las que tanto arremete Pérez-Reverte con su habitual tono quevedesco. En cambio, la España *que pudo haber sido y no fue* es la del pueblo, que se deja seducir por la «novela de amor caballeresco» (*Alatriste* 109) protagonizada por Carlos de Inglaterra y la hermana de Felipe IV.

El pueblo español recibe con generosidad y hospitalidad –fiestas y teatro de Lope de Vega– a los dos viajeros ingleses. La espontaneidad de las romerías con las que se celebra la llegada del Príncipe de Gales y el futuro duque de Buckingham son equivalentes a una hipotética alianza anglo-española (a través del matrimonio Carlos de Inglaterra-Infanta María) que habría beneficiado y consolidado los intereses conjuntos de España e Inglaterra en el Atlántico. Como explica Íñigo Balboa (el joven narrador de la saga): «La ventaja es que, mientras hubo esperanzas de boda, los ingleses hicieron una tregua en lo de hacernos la puñeta apresándonos galeones de Indias con sus piratas, sus corsarios, [y] sus amigos holandeses» (*Alatriste* 132). Como él mismo sugiere en el Capítulo VI (121):

3. Como explica también Pérez-Reverte en una «Nota» final incluida en *El húsar* (1986), «la ficción confiere a veces al autor el divertido privilegio de hacerle trampas a la Historia» (*El húsar* 171).

> Otra hubiera sido la historia de nuestra desgraciada España si los impulsos del pueblo, a menudo generoso, hubieran primado con más frecuencia frente a la árida razón de Estado, el egoísmo, la venalidad y la incapacidad de nuestros políticos, nuestros nobles y nuestros monarcas.

Precisamente, un eventual «impulso» noble de Diego Alatriste salva la vida de Carlos de Inglaterra en el episodio de la emboscada (Capítulo V). Esta alianza imaginaria entre España e Inglaterra se materializa, en clave simbólica, mientras tiene lugar la representación de *El arenal de Sevilla* de Lope en uno de los corrales de comedias de Madrid. Se trata del episodio en que Quevedo, el príncipe de Gales, Diego Alatriste y el duque de Buckingham se baten, espada en mano, contra los secuaces contratados por los responsables de la conspiración para asesinar a Carlos de Inglaterra.

Íñigo introduce dicho episodio con la frase «Lo que ocurrió entonces ya es Historia» (*Alatriste* 203). La «H» mayúscula de la Historia oficial se ha convertido en la «H» mayúscula de la Historia popular, silenciada y marginada tradicionalmente por las instituciones y esferas de poder. En este sentido, Diego Alatriste y Tenorio puede leerse como descendiente literario del soldado desconocido al que Arturo Pérez-Reverte da voz en «La fiel infantería» (1995). Este cuento funciona como «Poética» literaria desde la que el escritor revisa el discurso oficial con la intención de dar protagonismo a los personajes y héroes anónimos de la literatura y la Historia. Desde el fondo de «Las lanzas» (el cuadro de Velázquez), el soldado sin nombre pide al espectador que fije la atención en la parte de atrás del lienzo, en el plano secundario de la escena (no en el centro) (*Obra breve/1*, 1995: 376):

> A la derecha estamos nosotros; mi lanza es la tercera por la izquierda […] Nosotros sólo somos el decorado, el telón de fondo de una escena […] Fíjense bien en nosotros: siempre al fondo y muy atrás, anónimos como siempre, como en todos los cuadros y todos los monumentos y todas las fotos de todas las guerras […] Somos la humilde y parcheada piel sobre la que redobla toda esa ilustre vitola de los generales y reyes que posan de perfil para las monedas, los cuadros y la Historia.

Como ha observado Julio Peñate Rivero (2000: 349-50), «La fiel infantería» desenmascara «a los falsos protagonistas de la Historia, los que ocupan inmerecidamente el centro de la escena y capitalizan la sangre y el sudor de los demás» y exige «que se mire el pasado y el presente […] poniendo en primer término [al] protagonista anónimo». Desde este punto de vista, la narrativa histórica de Pérez-Reverte puede leerse como extensión literaria de la labor periodística que desempeñó el propio escritor en programas de radio y televisión como *La ley de la calle* (Radio Nacional de España) y *Código 1* (TVE). En ellos se prestaba especial atención a una sociedad marginal compuesta por antihéroes urbanos y rurales, alienados social y políticamente. No en vano, la novelística histórica de Pérez-Reverte trata siempre, como explica Rafael Conte (1995: 19), de «la reivindicación del pueblo llano frente a las guerras, de los humildes soldados y de las víctimas frente a los héroes de la historia». Por eso, personajes como Alatriste rescatan y rinden homenaje a los héroes olvidados que la Historia oficial suele relegar a un segundo plano.

En Pérez-Reverte, canon literario (Quevedo) y nación (la España ideal de lo popular, la intrahistoria unamuniana, la historia chica galdosiana, la historia de los «alatris-

tes» de la vida cotidiana) se dan la mano en el marco de una Historia reimaginada que es nostalgia no tanto de *lo que fue y dejó de ser* sino de *lo que pudo haber sido y no fue*. Pérez-Reverte da voz a esa España olvidada e ignorada mediante la literatura popular, que él concibe, además de entretenimiento, como memoria íntima de una Historia que se reinventa continuamente en el devenir del tiempo. En su universo narrativo, la Historia (política, literaria) se reescribe en el escenario creativo del diálogo entre el hoy y el ayer, lo cual coincide con la noción de temporalidad que caracteriza a buena parte de las manifestaciones culturales de los últimos años. Como dice Brook Thomas (1998: 306):

> Los acontecimientos suceden no sólo en la historia, sino a través de la historia, y la temporalidad se convierte en parte de la realidad. Al convertirse la temporalidad en componente de la realidad, ésta experimenta continuas transformaciones, que a su vez reclaman una continua reescritura de la historia.

El canon literario también está sujeto a las «continuas transformaciones» y reescrituras de la temporalidad. Es en su recepción donde se actualizan las (re)lecturas de clásicos como Quevedo, cuya obra, sin duda, constituye una base sustancial de los presupuestos literarios, filosóficos y epistémicos del desencanto y escepticismo postmodernos de Arturo Pérez-Reverte. El mismo escritor ha señalado algunos de los paralelismos que existen entre el universo barroco de Alatriste y su visión agridulce de la España contemporánea (Belmonte Serrano, 2002: 104-5):

> Cuando por motivos de documentación y ambientación, comencé a leerme nuevamente a Quevedo y a Lope, y a toda la picaresca del XVII, así como el teatro de Tirso y Ruiz de Alarcón, me di cuenta de que existía una gran cantidad de lazos entre aquel tiempo y la España actual […] Descubrí que leerse otra vez a Quevedo […] era una buena manera de encontrar explicaciones a […] cosas del presente de España. Porque hay algo que está claro: estamos perdiendo la memoria. Vivimos en un tiempo difícil en el que una serie de canallas comerciales, políticos y gente de diverso pelaje está manipulándolo todo: la vida, la sociedad, la cultura, la política, la historia…

Así pues, en *El capitán Alatriste* Arturo Pérez-Reverte articula su visión desilusionada de España a partir de una concepción quevedesca (polémica, ácida) de la realidad española y, además, construye su universo literario desde premisas postmodernas que subvierten el discurso institucional para contar la Historia desde ángulos narrativos inéditos, tradicionalmente marginados y olvidados. Asimismo, *El capitán Alatriste* reconfigura el pasado como clave narrativa para entender el presente y, como observa Anne Walsh (2007: 74), lo legitima como antídoto contra la *desmemoria*[4]. Esta reinvención disidente de la identidad y la historia colectivas es paralela a una actualización del canon literario (Quevedo) que en Pérez-Reverte equivale siempre a la reivindicación del pensamiento crítico y, sobre todo, a la recuperación de la memoria cultural.

4. De hecho, el motor que impulsa a Pérez-Reverte a la hora de escribir las aventuras del capitán Alatriste no es otro que, como explica Andrés Amorós (1999: 46), dar a «conocer nuestro Siglo de Oro, frente al suicida y analfabeto olvido de nuestra historia».

Bibliografía

Amorós, A. (1999): «Introducción», en *La sombra del águila*. Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Castalia, pp. 19-49.

Belmonte Serrano, J. (2002): *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador (La novela y su didáctica)*. Murcia: Nausícaä.

Conte, R. (1995): «Leer es una aventura», en *Obra Breve/1*. Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Alfaguara, pp. 9-20.

Correa Santana, J. L. (2003): «Arturo Pérez-Reverte y la literatura juvenil», en *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada (eds.), Murcia: Nausícaä, pp. 27-43.

Eco, U. (1986): *Apostillas a «El nombre de la rosa»*. Barcelona: Lumen.

Eliot, T. S. (1998): «Tradition and the Individual Talent», en *The Sacred Wood and Major Early Essays. 1920*. New York: Dover.

Even-Zohar, I. (1994): «La Función de la literatura en la creación de la naciones de Europa», en *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Darío Villanueva (ed.), Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 357-377.

Hernández, A. y Espinosa, J. (1999): *Modernidad y postmodernidad*. Cuenca: Ediciones de Castilla La Mancha.

López de Abiada, J. M. (2000): «Contra el olvido. Primera lectura de El capitán Alatriste», en *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi (eds.), Madrid: Verbum, pp. 177-86.

Martín Nogales, J. L. (2005): «La coherencia del huracán», en *No me cogeréis vivo (2001-2005)*. Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Alfaguara, pp. 15-24.

Nora, P. (2001): *Rethinking France: Les Lieux de Mémoire*. 1984. Trans. Mary Trouille. Chicago: The University of Chicago Press.

Oxford, J. (2006): «Arturo Pérez-Reverte», en T*wentieth-Century Spanish Fiction Writers*. Marta E. Altisent and Cristina Martínez-Carazo (eds.), Detroit: Gale.

Peñate Rivero, J. (2000): «La cara oculta del cuadro», en T*erritorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Madrid: Verbum, pp. 319-50.

Pérez-Reverte, A. (1999): *El húsar*. 1986. Madrid: Akal.

— (1995): *Obra breve/1*. Madrid: Alfaguara.

— (1996): *El capitán Alatriste*. Madrid: Alfaguara.

— (2005): *No me cogeréis vivo*. Madrid: Alfaguara.

Perona, J.: «Una ficción novelesca de la historia». <http://www.capitanalatriste.com/pdfs/primeroscapitulos/capitan_alatriste_escolar.pdf>

Thomas, B. (1998): «El nuevo historicismo y otros tópicos a la vieja usanza», en *Nuevo historicismo*. Antonio Penedo y Gonzalo Pontón (eds.), Madrid: Arco Libros, pp. 305-35.

Walsh, A. L. (2007): *Arturo Pérez-Reverte. Narrative Tricks and Narrative Strategies*. Woodbridge: Tamesis.

Una muestra de la recepción del *Quijote* en Brasil presentada a través de la perspectiva de Josué Montello: *Cervantes e o moinho de vento*

Marta Pérez Rodríguez
Universidade de São Paulo

Entender el fenómeno de llegada del *Quijote* a Brasil no es tan simple como se pueda imaginar. En primer lugar, existen vestigios de una fuerte influencia cervantina en la recepción brasileña, que pertenecen a la época colonial, esto es, una serie de huellas que irían delimitando un camino de incorporación progresiva del *Quijote* en la cultura brasileña y más específicamente en la literatura. Camino este, dicho sea de paso, del que poco se sabe aún. En segundo lugar, existe un período más actual, ya delimitado y estudiado, cuyo desarrollo cronológico permite que se [ob]tenga una idea más precisa de hacia dónde avanzan los estudios cervantinos del siglo XX, además de sobre cómo se expresaron formalmente las influencias de la producción cervantina. En concreto, este trabajo se centra en la obra, clasificada como crítica, del brasileño Josué Montello, publicada en 1950 y que lleva por título *Cervantes e o moinho de vento*. Este libro permite una lectura interpretativa del *Quijote* encuadrada en el momento intelectual por el que transita Brasil aunque, al mismo tiempo, logra imprimirle cierta originalidad a sus ideas, para que así se vea de un modo diferente hasta qué punto su crítica logra avanzar y superar las primeras lecturas interpretativas brasileñas de comienzos de siglo XX que se hallan más ancladas en un modelo histórico.

El trabajo de Josué Montello mantiene un nexo que lo vincula con la tradición romántica, cuya ideología sentimental, patriótica, seria, filosófica y subjetiva tanto influenció los estudios cervantistas en Brasil, sobre todo, durante la primera mitad del siglo XX. El especialista en estudios cervantinos, Anthony Close (2005: 31) afirma que hasta mediados del siglo XVIII se clasificó el *Quijote* como una especie de sátira y que fue a partir de este momento cuando se iniciaría la idealización romántica de la novela.

El brasileño consideraba que el genio español se espejaba en el espíritu de conquista de los grandes capitanes y que los principales medios para desarrollar tal acción se encon-

traron en el teatro y en la novela. El teatro marcó el esplendor del denominado como «Siglo de Oro» español y la novela se convirtió en una forma de teatro a domicilio, según este, en la que el lector tenía que superar la ausencia de los actores y cuyas aventuras se adaptaban al tema preferido de ese receptor. Tan sólo decaería la novela cuando esta comenzó a llenarse de circunloquios en detrimento de la acción repleta de aventuras. Entonces, según Montello (1950), la novela española superaba con creces las limitaciones del arte dramático y de sus recursos en escena; además de poder viajar en el bolsillo de cualquiera, cumpliendo las premisas de ofrecer un modelo a la par que servir de instrumento de evasión.

Así pues, la novela y el teatro resumirían la agonía de España y la falta de conquistas se supliría con la gloria del genio español, cuyo estandarte es el arte literario no exento de polémica. Por ejemplo, al dejar que por primera vez entrase en escena la figura picaresca. Y el *Quijote* de Cervantes iría más allá del desencanto de su autor por la vida, para así ser considerado como una forma de decantación entre el combate y la aventura, por medio de las figuras de Sancho y Don Quijote (Montello, 1950: 18).

Montello retoma la transformación histórico-política de España a través de la transición de la juventud a la madurez de Cervantes. El crítico brasileño parte de una idea aceptada en la época: que Cervantes escribió el *Quijote* en la prisión y que así empezó su mente a elucubrar el elogio de la locura española y del cual afirma que brotará Don Quijote. A partir de este momento, se equipara al creador de carne y hueso con el caballero ficticio. Don Quijote se concibe como una fuga que proyectaría la falta de libertad del escritor alcalaíno. Con esta concepción aceptada de que Cervantes elabora el *Quijote* confinado, Montello sostendría que el personaje se pinceló como la figura de un hidalgo ocioso cuyas andanzas están marcadas por el signo de la locura.

La llegada del *Quijote* señala el nacimiento de la novela moderna, derivada de la epopeya, cuya estructura amalgama los géneros épico, lírico y dramático con el objetivo de seducir, pero ¿qué se sabe del pasado de Don Quijote? Don Quijote no se recuerda más allá de las pinceladas de las primeras páginas, o sea, que fuera de la memoria de los libros, no posee memoria.

Sólo el espíritu de resistencia de las tradiciones medievales de esa España renacentista sirve para que se entienda el auge de la literatura caballeresca durante los siglos XV y XVI, que seducía por igual a hombres y mujeres.

Montello cita en su trabajo a Menéndez y Pelayo para que se entienda el proceso artificial y abrupto por medio del cual la moda y los ideales de vida caballeresca de las cortes francesas pasarían a la Península Ibérica y como, asimismo, de una simple y pura imitación exterior se pasó a una asimilación interior, o sea, como de lo social se llegó a lo literario y que los representantes más fieles de esa sociedad artificial serían las novelas pastoriles y los libros de caballerías. Del mismo modo, ese tipo de «novela decorativa» satisfacía las necesidades del alma humana como pasatiempo.

Aunque con una referencia fugaz, también es uno de los pocos autores brasileños que revisa y examina el hallazgo realizado por Menéndez Pidal del *Entremés de los Romances* (1591), cuyos hechos y personajes no parece que hayan sido ajenos a Miguel de Cervantes ni tampoco a su *Quijote*.

El *Quijote*, más de lo que cualquier otra producción cervantina, posee una simultaneidad medieval y moderna en temas, problemas, técnica y en su incidencia polémica. El alcalaíno transmite la vaga impresión de que no se deja llevar por la narrativa sino que la

dirige con la conciencia clara de hacia donde la conduce. ¿Cómo? En primer lugar, desplaza al caballero andante de siglo y es este anacronismo la primera condición de la gracia de la novela. También hay que tener en cuenta que es muy posible que el *Quijote* fuese concebido como una novela ejemplar, hecho que se modificó con la aparición de Sancho y cuya presencia no estaba prevista en el argumento inicial de la novela. Nelson Omegna, crítico y sociólogo brasileño, dedicó parte de su trabajo a reflexionar sobre esta cuestión.

Cervantes escribe para el pueblo español, es por ello que transforma al casi desconocido Don Alonso Quijano, de las primeras páginas de su novela, en Don Quijote, hidalgo de poco juicio. El escritor español elige los absurdos de los libros de caballerías para así combatirlos a base de ráfagas de risa. La agudeza del autor alcalaíno se bifurca con la intención de crear duplicidad de planos con Don Quijote y Sancho, figuras en contraste, que identifica con la tesis y la antítesis, un método de interpretación psicosociológica que ya había empleado José Pérez en 1936 –casi quince años antes– en su trabajo crítico titulado *A psicologia social do Quixote*. Montello, por lo tanto, concibe a ambos personajes cervantinos como diferentes, contrarios y diversos en su condición, aunque el uno no se pueda concebir sin el otro porque se comple(men)tan en lo que acaba denominando como «síntesis hispánica» (Montello, 1950: 26). Su interpretación, al final, se aleja de la de Pérez, al sostener la idea de una operación literaria de separación seccionando la relación que existe entre Don Quijote y Sancho, para ver qué sucedería en el hipotético caso de que ambos personajes siguiesen rumbos distintos, sin ni tan siquiera saber el uno del otro. ¿Qué supondría esta separación? La propuesta se resumiría en que, sin vidas cruzadas, Don Quijote se acercaría más a la figura de un santo, en este caso a Santo Ignacio de Loyola, y, a su vez, Sancho formaría parte de la caterva de pícaros, posiblemente sin ningún tipo de futuro. Por consiguiente, se comprueba que tan sólo juntos logran alterar sus «destinos». Pese a todo, el crítico califica a Don Quijote como un personaje cuyas reacciones son invariables y que, en cambio, sólo Sancho se enriquece con el contacto que mantienen, hasta el punto de perfilarse con una inesperada grandeza humana. La hipótesis de Montello es que el hidalgo, del inicio al fin de la novela, es un personaje con reacciones y comportamientos idénticos; en cambio, Sancho irá evolucionando hasta llegar a su papel de gobernador. Con él, Cervantes realiza el descubrimiento erasmiano del tesoro que es el refranero popular, por eso se ve empujado a desarrollar más la obra por medio de Sancho. Y Don Quijote, que saca a Sancho de su entorno, acaba siendo empujado a continuar delirando.

Durante el homenaje que las letras brasileñas dedicaron a Cervantes en 1947, se destacó un dato importante y es que en tiempos del escritor español la caballería andante tan sólo era tradición. En 1531, ya existe una prohibición sobre el envío de tales obras a tierras americanas, el motivo: la vulgar credulidad que despertaban en el lector. Si Cervantes nace en 1547 y escribe el primer *Quijote* en 1605, ¿realmente el escritor alcalaíno pretendía «deshacer la autoridad» de los libros de caballerías como él mismo declara en su obra? Los libros de caballerías ejercían sobre la sociedad crédula una fuerte influencia con simbolismo heroico y moralizante, pero en el siglo XVII se pierde esa significación y el contenido de autenticidad, por lo que perviven apenas como diversión. Ejemplo de esto es el hecho de que el hidalgo en su deambular por España no es reconocido como caballero andante, lo que constituye según Montello una prueba literaria de que personajes y hazañas caballerescas estaban obsoletas. El anacronismo es tan evidente que ya

ningún autor las cultiva, con excepción de Cervantes. Hasta tal punto está el género decayendo que una recopilación bibliográfica demuestra que entre 1566-1600 no se imprimió en Madrid ni un solo libro de caballerías. Como es lógico, cabe pues una pregunta importante: ¿cuál sería el motivo de la sátira?

Al ser Don Quijote el tipo de lector crédulo que acepta el texto escrito como una verdad incuestionable, máxime al estar autorizado por el Rey, el personaje cobra autonomía hasta servir de figurín en la representación de la novela. No duda jamás de la certeza que tiene, ya que el mayor de sus argumentos es el texto impreso. Esta locura quijotesca se elabora, por lo tanto, como una exageración de tipo erasmista del rasgo literario (Montello, 1950: 83).

Y estas evidencias surgen en un momento histórico en el que no es suficiente el dogma sino que se siente necesaria una convicción con peso argumental. Don Quijote es el hombre ocioso que convertía las lecturas en verdades fehacientes, pues afirma Montello (1950: 86): «Él veía. Él oía. Él sentía». Casi tentado por el deseo vehemente y creador de continuar escribiendo las aventuras de Don Belianís, hecho que tal vez lo librase o lo alejase de la locura, no resiste la fuerte tentación de la llamada que ejercen nuevos libros sobre él y cuando abre una vez más uno de ellos se entrega, sin poder evitarlo ya, a la dinámica que lo arrastrará a abrir un volumen tras otro hasta transformarse en Don Quijote. Al abandonar la compañía de los libros, el hidalgo seguirá usándolos, esta vez como el guión de su vida por los caminos de España.

La conquista de Cervantes fue que, por medio de dos personajes y con el transcurso de las generaciones, superara el modesto objetivo inicial de combatir los libros de caballerías. Para Montello se produce una paradoja tras el intento de ridiculizar este tipo de literatura de ficción de caballeros andantes, posiblemente con la intención de acabar con ella, y comprobar como la sátira se fue redimiendo al sobrevivir a la propia inspiración satírica. Parece que el escritor alcalaíno enfocó las hazañas del hidalgo y del escudero hacia aquellos lectores que se habrían de quedar admirados o hacia los que las abrazarían con una inevitable [son]risa.

En repetidas ocasiones confiesa el autor del *Quijote* en el prólogo la intención de su obra: la crítica hacia los libros de caballerías. Esta insistencia constituye para Montello una cierta obsesión proveniente de la duda sobre si estaría alcanzando o no el objetivo. Otros críticos brasileños en trabajos sobre recepción, como es el caso de Vianna Moog, defienden la idea de que no existía una intención inicial en la obra cervantina. Lo que parece cierto, haciendo una retrospectiva de tres siglos, es que Cervantes agotó, con su obra, los libros de caballerías, como si la sátira fuese envolviendo, de un modo satírico al sátiro y, al final, el resultado forjó la última novela del género que pretendía burlar y que acabó convirtiéndose en una doble burla, dirigida por igual tanto a las novela de caballerías como a la novela pastoril. Cuando Don Quijote es derrotado, el objetivo de su vida parece ser, a todas luces, convertirse en un pastor para así, acompañado de Sancho, revivir el bucolismo de la Arcadia. Imbuido en esta ilusión, Don Quijote se sumergirá en un sueño cuyo despertar poseerá un doble significado: Don Quijote ya no es más el caballero andante y sí Don Alonso, el Bueno, y, al mismo tiempo, ese abrazo a la realidad simboliza la dualidad de la lucidez y de la muerte, una muerte repentina con la que poder poner fin a la epopeya.

La doble función de Cervantes, como creador y crítico, converge en un enfrentamiento. Se cuestiona Montello si ese no será un proceso natural que provoca el propio humorista. En este sentido, el fundamento teórico de que la vida lo habría castigado duramente cobra fuerza y el crítico brasileño defiende que con esa función creativa, Cervantes estaba rectificando el falso concepto de la vida que impregnaba las almas crédulas de aquellos lectores hipnotizados por una ilusión literaria. Al final, según Montello (1950: 64), Cervantes alza la voz en contra del «paraíso artificial de la novela» con la intención de desencantar al lector ingenuo y opta por matar al personaje principal. Aunque hasta en eso escoge un tipo de muerte que ridiculiza al caballero dejándolo descansar, dice Montello (1950: 63): «como a cualquier criatura común», negándole la gloria de morir en acto de servicio. De igual manera, la súbita muerte frustra la bucólica continuación, prenunciada por la sobrina de Don Quijote en la I Parte, en la que el caballero manchego se transformaría en el pastor Quijotiz.

Cree entonces Montello que es en la relectura donde el *Quijote* sirve de pretexto para la meditación. La risa daría paso a una reflexión sobre la angustia humana con la búsqueda de símbolos objetivos y concretos para ser entendida. Como obra impregnada de perennidad, el libro se nutre con la simbología de obra conducente a la meditación por el efecto de reiteradas lecturas. Obviamente, este fenómeno no deja que se quede exenta de errores habituales, fruto de una extendida concepción sobre que el libro posee un simbolismo creado a propósito por su autor. Y aunque toda creación humana parece lanzar un mensaje misterioso que han de descifrar las generaciones futuras, muchas veces, sucede que el intérprete olvida que el autor ignora igualmente ese legado que le transfiere a la humanidad, por lo que Montello defiende que, de cada episodio presentado en el *Quijote* y que está protagonizado por los dos personajes principales, se podría extraer un cuadro moralizante para que el lector crédulo, situado ante sí mismo, se viera reflejado en la imagen de Alonso Quijano, el lector con mayúsculas, y la lectura se considerase como una forma de alucinación. Esa alucinación sería de tipo momentáneo para cualquier lector que, abandonando las páginas leídas, reestablece la normalidad del mundo.

Montello afirma que no existe un *Quijote* para cada edad o para cada siglo sino un *Quijote* para cada lectura. Y de entre esas múltiples opciones destaca dos: la primera presentaría una novela de episodios divertidos, por lo tanto, se centraría en la función de pasatiempo y la segunda destacaría la búsqueda de un contenido más profundo, que tal vez fuese secreto o estuviese vedado.

La pregunta que se levanta, a la vista de las varias lecturas posibles es, ¿dónde reside la eterna novedad de la obra? La riqueza de esta es tan grande que siempre existe algún aspecto desconocido y el *Quijote* se ajusta a cualquier tiempo, dando esa impresión de vivacidad y de lectura activa.

Otro giro importante se origina con el cambio de perspectiva y de ingenuidad, que dan paso a la madurez de cualquier lector, lo que provoca un cambio interpretativo y la risa de antaño se traslada al ámbito de la solidaridad. La interpretación a medida que el contenido va siendo ampliado supone un enriquecimiento de la obra literaria. Esta multiplicidad interpretativa también posee un lado menos amable, el de la crítica deformadora que en nada ayuda al tal citado fenómeno enriquecedor.

Si el hilo conductor del *Quijote* es la locura, sugiere Montello con su interpretación, un tipo de locura en Don Quijote que estaría asociada al ideal caballeresco y que, mien-

tras Cervantes teje la lúcida locura del caballero andante y se amplía la sabiduría del escudero, se espeja España por medio de la polémica, al tiempo que se hace un repaso grotesco de la experiencia humana.

Montello crea también un parangón entre el descubrimiento del mundo de la novela y el del Nuevo Mundo, es decir, que existe fantasía y realidad despertando en la Península. La fantasía estaría representada por la hoja del libro que deshacía el horizonte mental de la lectura y, más específicamente, a través de la figura de Don Quijote. La realidad estaría materializada a través de las quillas de las carabelas que surcaban los océanos rompiendo los horizontes visuales (Montello, 1950: 92).

Y concluye que, de igual modo que Cervantes lucha contra los libros de caballerías, también se enfrenta a los molinos de viento. Este tipo de creaciones literarias ya no son el gigante al que cree que iba a enfrentar. El título del libro de Montello posee un significado especialmente relevante. El molino de viento es el objeto que, integrado en el paisaje manchego, se correspondería con la nostalgia de la aventura en el alma de la España del siglo XVII, a la que se cataloga ya como «derrotada».

Por consiguiente, la obra es una biografía encubierta y Montello entiende que se produce un dualismo: la derrota de Don Quijote hace que este regrese a su aldea y la derrota de Cervantes lo restituye a su aldea moral. Cervantes combate el género caballeresco mientras que Don Quijote se arma caballero y los dos se dislocan de su tiempo. Montello cree que aparecen ambos con dos siglos de retraso y es ese retraso en el tiempo, lo que les otorgó originalidad al hacer que el uno viviese aventuras (como caballero loco) y el otro las plasmase en el papel (como escritor satírico).

Bibliografía

Bilac, O. (1930): *Conferencias literárias*. 2a Ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

Broca, J. B. (1981): Ensaios da mão canhestra. São Paulo, Polis.

Cervantes, M. de (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Ed. F. Rico. São Paulo: Santillana Ed. Generales.

Close, A. (2005): *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica.

Dantas, Fco. C. de S. T. (1948): *D. Quixote: um apólogo da alma ocidental*. Rio de Janeiro: Agir.

Meyer, A. S. (1986): *Textos Críticos*. Org. J. Alexandre Barbosa. São Paulo / Perspectiva; Brasília / INL, Fundação Nacional Pró-Memória.

Montello, J. (1950): *Cervantes e o moinho de vento.* Rio de Janeiro: Tupy.

Montero Reguera, J. (1997): El "Quijote" y la crítica contemporánea. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Moog, C. V. (1939): *Heróis da decadência*. 2a Ed. Porto Alegre: Livraria Globo. pp. 9-158.

Nitrini, S. (2000): *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2a Ed. São Paulo: Editora de la Universidade de São Paulo.

Omegna, N. (1948): *Retrato de D. Quixote*. São Paulo: Livraria Martins Editora.

Pérez, J. (1936): *A psicologia social do Quixote*. São Paulo: Cultura Moderna.

Vieira, M. A. da C. Ed. (2006): *Dom Quixote: a Letra e os Caminhos*. São Paulo: Edusp.

Ginés Pérez de Hita y Aben Hamín: Una digresión para una historia alternativa[1]

Anthony M. Puglisi
College of the Holy Cross

Hacia el final de su *Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes* (1595), Ginés Pérez de Hita (1998: 291) cuenta una pequeña biografía del autor apócrifo, Aben Hamín, en medio de su descripción de la entrada victoriosa de los Reyes Católicos en la ciudad de Granada:

> Este moro coronista, visto ya todo el Reyno de Granada ganado por los Christianos, se passó en África, y se fue a vivir a tierra de Tremecén, llevando todos sus papeles consigo; y allí en Tremecén murió y dexó hijos; y un nieto suyo, de no menos habilidad que el aguelo, llamado Argutaafa, recogió todos los papeles del aguelo, y entre ellos halló este pequeño libro, que no lo estimó en poco, por tratar la materia de Granada; y por grande amistad hizo presente dél a un Judío llamado Rabbi Santo; al qual judío le sacó en hebreo para su contento; el que estaba en Arábigo lo presentó al buen Conde de Baylén, Don Rodrigo Ponce de León. Y por saber bien lo que el libro contenía de la guerra de Granada, porque su padre y aguelo se avían hallado en ella, o su aguelo o visaguelo, le mandó sacar al mismo judío en castellano. Y después me hizo a mí merced de me le dar, no viéndolo servido.

Esta digresión nos llama la atención a lo que los cronistas de los Reyes Católicos no mencionan: la historia perdida de España escrita por los conquistados. Este pequeño relato también recuerda los libros de caballerías, señalando lo que el autor es consciente del empleo de una ficción para imaginar una historia alternativa.

1. Agradezco a la AISO por haberme concedido la generosa beca que me permitió presentar este ensayo en su VIII congreso en Santiago de Compostela.

Toda la *Historia de los bandos* se enfoca en las relaciones recíprocas entre caballeros moros y cristianos. Tal énfasis cultural lo critica Marcelino Menéndez y Pelayo (1905: CCCLXXVI), quien arguye que la representación caballeresca de Granada parece más ficticia que verdadera; no obstante, también asevera que la novela supone un comentario histórico sobre la intolerancia cultural que caracterizó el siglo XVI[2]. Sabemos ahora que la vida fronteriza de la *Historia de los bandos* fue parte de la vida de Pérez de Hita. Este zapatero y residente en Lorca, Mula y Murcia, estaba en contacto íntimo con la indumentaria morisca con la que viste a los personajes de su novela (Carrasco Urgoiti, 1977: 13). La vida fronteriza del siglo XV que nuestro autor describe, aunque tenga adiciones ficticias, es una aproximación a la realidad que se puede encontrar en la documentación de los archivos de España. Según José Rodríguez Molina (2007: 62, 95), los caballeros musulmanes de Granada compartían una cultura con los andaluces cristianos; también, la meta principal de Castilla y Granada era «cuidar la convivencia»[3]. La porosidad de la franja granadina-andaluza también permitía que muchos moros granadinos, anteriormente a la conquista, entrasen al servicio del rey de Castilla, formando una guardia real.[4] Por eso, la obra de Pérez de Hita, atenta a la cultura fronteriza entre territorios cristianos y musulmanes, modifica sus fuentes, implícitamente cuestionando lo que comunican las crónicas y los libros de caballerías: el tema cruzado.

Con el objetivo de difundir una ideología intolerante a los «infieles», los Reyes Católicos, como sus antepasados, engalanaron su entorno cortesano con la iconografía y biblioteca caballerescas, materiales que reflejaban sus deseos de representarse como héroes de la fe cristiana (Michael, 1989: 106-108). Sumamente central en este proyecto político fue la historiografía, informante de e informada por la materia caballeresca. Como observa Jesús D. Rodríguez Velasco (1996: 378), en los siglos XIV y XV la historiografía desempeñaba un papel importante en la fomentación de una doctrina caballeresca y cortesana, la cual contribuía a la identificación de los nobles con su rey.

La escritura de historia subordinada a los monarcas, según Michel de Certeau (1988: 61), trata de representar acontecimientos pretéritos para justificar las condiciones del presente, consiguiendo que los lectores vean justificadas sus actuales circunstancias. Al parecer de Certeau, para efectuar tal discurso, el cronista artificialmente separa el presente del pasado. Al mismo tiempo, niega la pertinencia del pasado al presente. El historiador, entonces, produce un discurso contradictorio e imaginario. Tal método historiográfico se encuentra en las fuentes principales para la obra de Pérez de Hita: la *Crónica de los Reyes Católicos* (c. 1493) de Hernando del Pulgar y las *Memorias del reinado de los Reyes Católicos* (c. 1512) de Andrés Bernáldez. Los libros de caballerías *Amadís de Gaula* (1508) y *Sergas de Esplandián* (1512) de Garcí Rodríguez de Montalvo también

2. Al curioso por saber más de la intolerancia cultural dirigida a los moriscos de España, le recomiendo los siguientes libros generales sobre el tema: *Los moriscos antes y después de la expulsión* de Miguel de Epalza (1992), *Historia de los moriscos: Vida y tragedia de una minoría* de Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent (1978) *Moriscos y cristianos: Un enfrentamiento polémico* (1492-1640) de Cardaillac (1977).

3. Rodríguez Molina (2007: 95) expone que durante la Edad Media existieron oficios especializados en facilitar las negociaciones entre los pueblos de ambos lados de la frontera a pesar del constante vaivén entre épocas de paz y guerra.

4. Véase el artículo de Echevarría Arsuaga (2000), «La guardia morisca: un cuerpo desconocido del ejército medieval español», en que detalla esta orden de caballeros de Juan II (1406-1454) y Enrique IV (1454-1474) de Castilla.

contienen un discurso cruzado. Montalvo alaba la conquista de Granada y contrasta a Amadís con su hijo, Esplandián, quien siempre manifiesta su piedad y su ejercicio de la caballería en el nombre de la fe cristiana.

A libros de caballerías y crónicas fue aficionado Pérez de Hita, como ha demostrado bien María Soledad Carrasco Urgoiti (1977: 7). Pérez de Hita frecuentemente cita a un «coronista cristiano» (probablemente Hernando del Pulgar) sólo para volver al texto árabe, algo que, según Carrasco Urgoiti (2006: 113), «difumina la frontera entre el componente histórico y el fictivo». Este empleo es comúnmente conocido como intertextual o, según lo redefine Gérard Genette (1989: 14), hipertextual. Para Genette, existen dos modos hipertextuales: una obra puede copiar sin variación o manipular la materia de obras anteriores. La *Historia de los bandos* representa una revisión de sus fuentes literarias, poniendo la crónica cortesana en diálogo con el libro de caballerías, un proceso de combinar unidades estilísticas que, según Mikhail Bakhtin (1981: 262), define la novela. Mientras abordamos la digresión sabrosa de Pérez de Hita, exploremos su trasfondo hipertextual. Así veremos cómo nuestro autor une y modifica sus fuentes.

Comencemos con las crónicas que Pérez de Hita parece usar para la trama de su historia: la *Crónica de los Reyes Católicos* de Hernando del Pulgar y las *Memorias del reinado de los Reyes Católicos* de Andrés Bernáldez, dos historias escatológicas cuyos relatos se acaban rápidamente para enfatizar la victoria de la Divina Providencia. Pulgar quiere convencer a su lector de que sólo sea necesario fijarse en la persona de Fernando el Católico para entender cómo el ejército cristiano venció al musulmán. Don Fernando es organizado, diseña buenas estratagemas y las realiza sin estorbos. Entonces, gracias a él y la voluntad de Dios, sus fuerzas son invencibles. Tras la fundación de Santa Fe, el rey Fernando obstaculiza el sistema de bastimentos de los moros y, dentro de un par de oraciones, Pulgar (1943: 450) termina la historia: «la tierra quedó segura; porque los moros çesaron de ymaginar los ynsultos que deseavan fazer morando las villas çercadas». La conquista la narra rápidamente también Bernáldez (1962: 225), pero añade más intensidad religiosa al acontecimiento, deteniéndose un momento en la fundación de Santa Fe, cuyo nombre le fue dado al lugar «porque su deseo [de Fernando] e de la reina, su muger, eran siempre el acrecentamiento e defensión de la santa fee católica de Jesucristo». A partir de la fundación de Santa Fe, según Bernáldez (1962: 225), se hizo la última escaramuza con los moros, la que los intimidó fácilmente para que se rindiesen. El autor, entonces, le da fin a la historia repitiendo el tema cruzado (Bernáldez, 1962: 233): «¡Qué fue esto, sino que Dios los quiso proveer dello e darlo en sus manos!»

Mientras Pulgar y Bernáldez se fijan en los resultados de la conquista para hacer historia escatológica, Pérez de Hita sigue la misma cronología para transformarla. Su digresión reconoce que el final de la historia tiene que ser cuando los Reyes Católicos toman poder de Granada porque así lo narran sus fuentes. La digresión, sin embargo, permite que no imite la escatología de Pulgar y Bernáldez porque no deja que la Reconquista sea el final definitivo de la novela. En la pequeña biografía de Aben Hamín, nuestro autor medita sobre las circunstancias del cronista moro: huyó poco después de la victoria de los Reyes Católicos, se llevó sus papeles consigo, murió en exilio, y los judíos, musulmanes y cristianos todos siguen recordando los sucesos de Granada gracias a él. Pérez de Hita, entonces, emplea al cronista ficticio para conservar la memoria de lo que el suceso significó para los vencidos: la pérdida de su tierra materna y el impulso de

huir. Entre los papeles que trae el «moro coronista» a Tremecén hay la «original» versión árabe de la *Historia de los bandos*. Nuestro autor, entonces, sugiere que los vencedores también sufrieron una pérdida: la riqueza literaria de la historia hispano-árabe[5]. La astucia y devoción católica de Fernando ya no importan, ni tampoco la entrada de los reyes en Granada. Al contrario, la gente conquistada alcanza el protagonismo del acontecimiento, transgrediendo las normas historiográficas: la digresión no clarifica nada la conquista, sino el destino de los conquistados y su tradición literaria[6].

Tanto como la digresión de Pérez de Hita sirve para variar la escritura de la historia de la conquista de Granada, también encuentra su inspiración en los libros de caballerías, cuyas convenciones hacen posible la modificación de la trama encontrada en las crónicas. Recordemos que Garcí Rodríguez de Montalvo, con su *Amadís de Gaula*, y la continuación, *Sergas de Esplandián*, estableció la norma de explicar fuentes apócrifas y reales en las historias caballerescas del siglo XVI (Eisenberg, 1982: 122). Según el prólogo a los primeros tres libros del *Amadís*, la historia de Amadís de Gaula y las aventuras de su hijo, Esplandián, fueron hallados en una tumba debajo de una ermita en Constantinopla. Se piensa que Montalvo, al mismo tiempo que «miente», también dice la verdad, porque existen textos anteriores que narran las aventuras de Amadís en tres libros[7]. Montalvo, sin embargo, fabula al decir que el cuarto libro del *Amadis* y todas las *Sergas* fueron encontrados juntos: el cuarto libro del *Amadís* y también las *Sergas* son de su propia creación. La historia del descubrimiento de pergaminos, a pesar de que cuente una media verdad, es todavía una ficción. Por eso, Carmen Marín Pina (1994: 548) ha concluido que las convenciones del hallazgo de manuscritos y presentar textos como traducciones sirven de «vehículo para fabular» para los autores de libros de caballerías. El prólogo es, entonces, como Anna Bognolo (1998: 275-281) lo ha visto, la expresión de una autoconsciencia textual de un proyecto ficticio.

La anécdota sobre Aben Hamín tiene los mismos motivos textuales que el prólogo de Montalvo. Sin embargo, Pérez de Hita relata más detalladamente cómo el manuscrito de Aben Hamín llegó a encontrarse entre sus manos: un descendiente de los Ponce de León, deseoso de saber de las hazañas de sus antepasados en la conquista de Granada, pide que el judío Rabbí Santo lo traduzca al castellano. El buen judío, al acabar su cuidadoso trabajo y quedándose con su propia versión hebrea, regala el texto árabe a Pérez de Hita. Oponiéndose a Montalvo, Pérez de Hita no cuenta medias verdades en su digresión. Su texto apócrifo es completamente fingido. También rompe con la tradición caballeresca de prologar para presentar la «traducción». La única mención del «moro coronista» que aparece antes del principio de la narración de la *Historia de los bandos* se encuentra en la página titular: «Historia de los vandos de los Zegríes y Abencerrages cavalleros moros de Granada, de las civiles guerras que huvo en ella... Agora nuevamente sacado de un libro Arauigo, cuyo autor de vista fue un Moro llamado Aben Hamin, Natural de Granada».

5. Harvey (1992: 328) resume que los Reyes Católicos querían que los musulmanes granadinos emigrasen al norte de África.
6. Según *De historia para entenderla y escribirla* (1611) de Luis Cabrera de Córdoba (1948: 102-103): «Tenga en poner las digresiones, moderación ... El hazer grandes volúmenes con largas digresiones e impertinentes episodios no es hazer buena historia, sino mala».
7. Martín de Riquer (1987: 11) deduce que existió un manuscrito sobre las hazañas de Amadís a partir de 1350. Avalle-Arce (1990: 41) arguye que Montalvo, a pesar de sus invenciones, prologa sinceramente.

El título de la *Historia de los bandos*, junto con el reemplazamiento de un prólogo con un recurso digresivo, es también un interesante contraste con el prólogo de Montalvo y los del *Lepolemo* de Alonso de Salazar. Pérez de Hita da crédito a su cronista fingido. También reelabora el tópico caballeresco del manuscrito apócrifo al renunciar la tradición de prologar sobre el manuscrito. El prólogo al *Amadís* plantea el tema de lo antiguo en oposición a lo moderno en una jerarquía de, respectivamente, inferior a superior. Por eso, el autor del *Amadís* (2001: 224-225) insiste en que los pergaminos que se hallaron en la tumba en Constantinopla necesitaban corrección. Su «torpeza», según Montalvo, se debe a ser «patraña» y no verdadera[8]. Los prólogos al *Lepolemo*, uno apócrifo del autor Xartón que fue «traducido» del «original» árabe y otro «verdadero» de Salazar, también aparecen al principio del texto para representar la fuente apócrifa como inferior a la traducción, para, según Carroll B. Johnson (2007: 184-185), privilegiar al castellano sobre el árabe. Pérez de Hita, al contrario de tales prácticas de jerarquización cultural, favorece la ficción y la imaginación, mezclándolas sin hacer comentario ninguno acerca de la superioridad de un modo de narrar a otro. El manuscrito de Aben Hamín no necesita corrección. Es apreciado sólo por ser una historia que puede ser estimada entre otras, una «merced», digno de ser traducido y leído. Ocupa una posición de honor ya que la descripción de la crónica árabe y la biografía de su autor interrumpen las empresas de los Reyes Católicos, el mismo proceso de hacer su historia monárquica. La ficción así se convierte en una oportunidad de imaginar el pasado sin presentar culturas o literaturas (actuales o pretéritas) como superiores a otras.

La ficción del manuscrito originario en Montalvo, entonces, corre pareja con el trabajo de escribir la historia de la línea sanguínea de Amadís (Esplandián, el moderno, sobrepasa a su padre). La trama amadisiana comparte con la historiografía la necesidad de adoptar un punto de vista histórico, una que rechaza el pasado al mismo tiempo que se representa como necesario para la comprensión del presente. Por eso, la transformación del modo caballeresco de Pérez de Hita es una vuelta a lo antiguo: la apreciación de las tradiciones judías e islámicas por el valor revelador de sus idiomas[9]. Montalvo, en contraste, privilegia el cristianismo, el castellano y las lenguas clásicas. En su cuarto libro del *Amadís*, el medinense comienza a enfatizar la fe católica y todas sus doctrinas mediante su oposición de Amadís a su hijo. *El corpus* de Montalvo, además de enfocarse en el tema cruzado, ensalza la conquista de Granada. Su prólogo a los primeros tres libros del *Amadís* la invoca. En medio de las Sergas el autor se inserta para alabar a los Reyes Católicos como héroes de la cruzada delante de Urganda la Desconocida (Montalvo, 2001: 547). Estas invocaciones de las hazañas de Fernando e Isabel, siempre animados también para combatir al turco, se relacionan con el tema de las Sergas y la diferencia entre la realidad del tem-

8. El *Diálogo de la lengua* (1535) de Juan de Valdés (1964: 173) critica a Montalvo por eso, pero le concede una valoración positiva: «Entre los que an escrito cosas de sus cabeças comunmente se tiene por mejor estilo el del que scrivió los quatro libros de *Amadís de Gaula*, y pienso tienen razón, bien que en muchas partes va demasiadamente afetado y en otras muy descuidado; unas vezes alça el estilo al cielo y otras lo abaxa al suelo, pero al fin, assí a los quatro libros de *Amadís*, como a los de *Palmerín y Primaleón*, que por cierto respeto an ganado crédito conmigo, terné y juzgaré siempre por mejores que essotros *Esplandián, Florisando, Lisuarte, Cavallero de la Cruz*».

9. Según Delpech (1998: 26-33), el tópico del hallazgo del escrito oculto que se encuentra en los libros de caballerías y el *Quijote* tiene sus raíces en las tradiciones esotéricas de los judíos y musulmanes.

prano siglo XVI y el texto[10]. Al final de las Sergas, Esplandián es el líder de una campaña exitosa contra los turcos, lo cual garantiza que Constantinopla permanezca cristiano.

La actitud «moderna» de Esplandián como dedicado a la cruzada representa el hilo de progreso histórico de la serie amadisiana, tanto como la del protagonista del *Lepolemo*, quien se pelea con los turcos. Como José Amezcúa (1968: 334) ha argüido, a lo largo del *Amadís de Gaula*, Montalvo desprecia a su protagonista, Amadís, por sus cualidades bretonas y, con el nacimiento del hijo de Amadís, Esplandián, contrapone al padre al hijo, retratando a Esplandián como caballero moderno por su piedad y su fuerte compromiso con la cruzada. La apariencia de Montalvo en medio de las *Sergas* sirve como recordatorio de las presentes preocupaciones ideológicas de la corona castellana: el sueño de volver a Estambul al dominio cristiano. La auto-inserción del autor es un sueño en que encuentra a todos los personajes principales del *Amadís* y las *Sergas* por Urganda la Desconocida, quien planea reanimarlos cuando otra encantadora, Morgante, le ponga nueva vida al rey Arturo. Con la ayuda de los poderes de Urganda y Morgante, los personajes de las series amadisiana y arturiana recuperarán a Constantinopla en nombre de la fe cristiana (Montalvo, 2001: 547). Por estas razones, Marín Pina (1995: 185, 188) arguye que «[l]a guerra de Granada fue clave en la nueva política de la monarquía y también en el resurgimiento y éxito de la narrativa caballeresca» porque «[e]l espíritu cruzado que alienta las aventuras del hijo de Amadís, y en especial la defensa de la amenazada Constantinopla, es el mismo que habían instrumentalizado los monarcas [Fernando e Isabel] durante la guerra granadina».

Tanto como Montalvo literalmente «congela» a sus personajes en su sueño, Pérez de Hita «suspende» a los Reyes Católicos, pero no lo hace con la esperanza de nuevas conquistas. La suspensión la emplea para recordar a los conquistados al mismo tiempo que le sirve para privilegiar a su autor apócrifo. Mientras el medinense yuxtapone la caballería moderna de cruzada (Esplandián) con la bretona (Amadís), el zapatero murciano no privilegia a ningún representante de lo nuevo (Reconquista) ni lo antiguo (la tradición islámica). El tópico de la traducción fingida sí es un motivo para fabular para nuestro autor, pero también es un vehículo para valorar el árabe, el hebreo y sus tradiciones perdidas. Aben Hamín (metonímicamente) y Rabbí Santo vuelven para devolver una historia exiliada a España. La digresión hace que no haya ninguna ruptura con el pasado, sino una coexistencia de actitudes dentro de su texto, a las que contribuyen cristianos, judíos y musulmanes. Al contrario de los pergaminos de Montalvo, el texto de Aben Hamín no se encuentra debajo de una ermita en una tumba. Es decir, no se asocia con la muerte y por consiguiente, lo impertinente a lo actual. Los escritos del «moro coronista» se han guardado como tesoros en las casas familiares de España y el norte de África, leído por cristianos, musulmanes y judíos. El texto no necesita corrección y, aunque exiliado, todavía pertenece a la España actual, demostrado en la ansiedad del conde de Bailén de leerlo traducido para saber de sus antepasados.

Esto se ve también en el mismo lenguaje de la anécdota. El nombre de Rabbí Santo conlleva un significado importante en la reconcepción de la relación entre religiones, pasadas y presentes. Según la digresión, la entrega del manuscrito que hace el judío es representada como una dádiva que recibe Pérez de Hita. El regalo del judío es revelar el

10. William Thomas Little (1992: 35-39) ofrece un excelente resumen de la relación entre la misión del rey Fernando contra los turcos y las *Sergas*. James Donald Fogelquist (1982: 30) expone la relación entre historia y la creación montalviana.

texto para el provecho de nuestro autor y España. El nombre del judío, que conjuga lo hebreo con lo cristiano, marca lo sagrado de tal revelación y lo importante que es su gesto para los cristianos españoles, dado que es un rabí (judío estimado entre judíos religiosos) y «santo» (término cristiano que ensalza la religiosidad de una figura pía). El nombre mixto de Rabbí Santo, que está cargado de dos términos significantes para dos tradiciones religiosas, también marca la digresión como una interrupción en la historia de la conquista de Granada, una que reacciona de contrapunto a las ideologías que las crónicas aplican a la Reconquista. «Rabbí Santo», en fin, es el inverso sintáctico de «Santa Fe», una oposición a la idea de que sólo existe una fe verdadera. La anécdota, en su puesta en diálogo de la crónica con el libro de caballerías, es también una reverencia a toda fe que no sea cristiana.

La obra de Pérez de Hita, entonces, tiene su momento metaficticio en una digresión embrionaria, en que deja al descubierto el proceso de escribir toda la *Historia de los bandos*. La anécdota se colapsa en sí misma, hasta el elemento más irreductible del nombre de Rabbí Santo, quien posibilita el conocimiento de la historia alternativa de Granada. La revelación del proceso creativo de la obra aporta a Pérez de Hita como mediador entre culturas y lenguas. También hace memoria de la gente conquistada y exiliada de España en la última década del siglo XV. La posición estratégica de la digresión, la que permite que se dilaten los últimos capítulos de los Reyes Católicos en su toma de Granada, sirve de contrapunto a las crónicas del reinado de Isabel y Fernando y la literatura caballeresca. Pérez de Hita, en contraste con la retórica de Montalvo, valoriza la ficción para ver la continuidad de la historia, negando jerarquizar la historia entre modernos y antiguos; cristianos e «infieles» y conquistadores y conquistados. Nos invita a imaginar las posibilidades alternativas a la historia en que apreciamos las culturas que posibilitaron la formación de la España de todos los tiempos.

Bibliografía

Amezcúa, J. (1968): «La oposición de Montalvo al mundo del Amadís de Gaula», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI, pp. 320-337.

Avalle-Arce, J. B. (1990): *Amadís de Gaula; el primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de Cultra Económica.

Bakhtin, M. (1981): *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin: Tejas, University of Texas Press.

Bernáldez, A. (1962): *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*. Madrid: Blass.

Bognolo, A. (1998): «El prólogo del Amadís de Montalvo: Entre retórica, poética e historiografía», en *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. María Cruz de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, pp. 275-281.

Cabrera de Córdoba, L. (1948): *De historia para entenderla y escribirla*. Ed. Santiago Montero Díaz, Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Cardaillac, L. (1977): *Moriscos y cristianos: Un enfrentamiento polémico (1492-1640)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Carrasco Urgoiti, M. S. (1977): «La cultura popular de Ginés Pérez de Hita», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIII, pp. 1-21.

— (2006): *Los moriscos y Ginés Pérez de Hita*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Certeau, M. de (1988): *The Writing of History*. Trad. Tom Conley, Nueva York: Columbia University Press.

Delpech, F. (1998): «El hallazgo del escrito oculto en la literatura española del Siglo de Oro: elementos para una mitología del libro», *Revista de dialectología y tradiciones popualres,* 53-1, pp. 5-38.
Domínguez Ortiz, A. y Vincent, B. (1978): *Historia de los moriscos: Vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.
Echevarría Arsuaga, A. M. (2000): «La guardia morisca: un cuerpo desconocido del ejército medieval español», *Revista de historia militar*, XC, pp. 55-78.
Eisenberg, D. (1982): *Spanish Romances of Chivalry*. Newark: Delaware, Juan de la Cuesta.
Epalza, M. de (1992): *Los moriscos antes y después de la expulsión*. Madrid: MAPFRE.
Fogelquist, J. D. (1982): *El Amadís y el género de la historia fingida*. Madrid: Porrúa.
Genette, G. (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
Harvey, L. P. (1990): *Islamic Spain: 1250-1500*. Chicago: University of Chicago Press.
Johnson, C. B. (2007): «Phanton Pre-texts and Fictional Authors: Sidi Hamid Benengeli, *Don Quijote* and the Metafictional Convention of Chivalric Romances», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXVII, pp. 179-99.
Little, W. T. (1992): «Introduction», en *The Labors of the Very Brave Knight Esplandián* de Garcí Rodríguez de Montalvo. Trad. William Thomas Little, Binghamton, Nueva York: Medieval and Renaissance Texts and Studies, pp. 1-47.
Marín Pina, M. del C. (1994): «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 3 al 6 octubre)*, Salamanca: Biblioteca Española, pp. 541-48.
— (1995): «La historia y los primeros libros de caballerías españoles», en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre)*. Ed. Juan Salvador Paredes Núñez, Granada: Universidad de Granada, pp. 182-92.
Menéndez y Pelayo, M. (1905): *Orígenes de la novela*: Madrid: Bailly-Baillère e Hijos.
Michael, I. (1989): ««From Her Shall Read the Perfect ways of Honour»: Isabel of Castile and Chivalric Romance», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Ed. Alan Deyermond and Ian McPherson, Liverpool: UK, Liverpool University Press, pp. 103-12.
Montalvo, G. R. de (2001): *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra.
— (2003): *Sergas de Esplandián*. Ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid: Castalia.
Pérez de Hita, G. (1998): *Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrages*. Ed. Pedro Correa Rodríguez, Granada: Universidad de Granada.
Pulgar, H. del (1943): *Crónica de los Reyes Católicos*. Madrid: Espasa-Calpe.
Riquer, M. de (1987): *Estudios sobre el Amadís de Gaula*. Barcelona: Sirmio.
Rodríguez Molina, J. (2007): *La vida de moros y cristianos en la frontera*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial.
Rodríguez Velasco, J. D. (1996): *El debate sobre la caballería en el siglo XV*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
Valdés, J. de (1964): *Diálogo de la lengua*. Madrid. Espasa-Calpe.

El materialismo en *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra: clase social y otras obsesiones

Robin Ann Rice
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

El texto *Navidades de Madrid y noches entretenidas* de Mariana de Carvajal es un compendio de costumbres y prácticas del siglo XVII español. En efecto, está repleto de descripciones detalladas del vestuario, etiqueta social, rangos aristocráticos y las costumbres cotidianas en el momento más álgido del Barroco. Es un friso que retrata una especie de cultura colectiva de la urbanidad madrileña incluyendo sus manías y preocupaciones. Mariana de Carvajal habrá sabido de la problemática de aquella época porque vivió sus propios conflictos que eran simulacros de ciertas obsesiones del Barroco todas relacionadas con la crisis social que caracterizó el reinado de los Austrias Menores (Felipe III, Felipe IV y Carlos II). El propósito de este estudio es de explorar cómo ilustra Mariana de Carvajal el nerviosismo secular sobre la situación económica, nobiliaria y de supervivencia social en sus novelas. Además de enseñar la problemática general urbana, hay ciertas características que aluden a situaciones que De Carvajal vivió personalmente. Entonces, en lugar de ser un escrito costumbrista, es realmente un modelo topográfico de las dificultades de vivir el Barroco tanto al nivel personal como al nivel comunitario.

La novela corta se utiliza para representar los paradigmas sociales en los cuales se inserta la problemática personal de Mariana. El linaje de la escritora es de Granada, de las casas ducales de San Carlos y de Rivas, pese a que nace en Jaén (Soriano, 1993: ix). Su marido, don Baltazar funge como funcionario del Consejo de Hacienda, y, ellos, como cientos de otros en la misma situación, se trasladan a la Corte. Se especula que sus ingresos, los que recaudara don Baltazar en la Corte y las rentas de Mariana, no bastaran gracias a la nutrida prole que tuvieron. Las numerosas menciones de problemas relacio-

nados con dotes en sus novelas y el énfasis en puestos burocráticos y cortesanos quizás pudieran tener que ver con el hecho de que Mariana se quedó viuda en 1656 con tres hijos y seis hijas (Soriana, 1993: x). Como nos recuerda Dámaso Chicharro (2005: 98-9):

> en el momento en que Mariana de Carvajal escribe su novela, ella es consciente del contexto en que vive y de su situación como pretendiente de favores, como uno más de los múltiples que se instalan en la Villa y Corte para mejorar su situación; [...] Madrid es entonces el núcleo [...] al que llegan todos los personajes que quieren mejorar su estatus social. Ella misma forma parte de ese grupo de pleiteantes y pretendientes [...] Ella conforma ese grupo social de meritorios, perteneciente a la nobleza baja o media-baja, que se ha convertido en protagonista de toda la novela corta.

Subyacente en todas sus novelas, la escritora sugestiona el nerviosismo secular por no descender en el abismo del pueblo desclasificado.

Enviudada, Mariana tuvo que pedir grandes favores para colocar sus hijos en situaciones benévolas, según las expectativas de su clase social. Los amparos resultaron en la distribución de algunos de sus hijos a puestos religiosos y burocráticos honorables. Por ejemplo, el arzobispo de Toledo le beneficia con una libranza para que su hija pueda profesar en el convento de Agustinas Recoletas de Granada. Consigue que un hijo goce de una pensión eclesiástica gracias a la intervención de Felipe IV. Entre las mercedes reales que alcanzó, su hijo Rodrigo fue decorado con el hábito de Santiago. También, se sabe que otro hijo fue escogido como paje del Gran Maestre de San Juan en Granada. Pero, quizás el dato más revelador sobre su situación económica es que tuvo que suplicar al Rey el pago de una pensión perteneciente a su marido (Soriana, 1993: x-xi). En ningún momento, sugiero que las novelas sean autobiográficas, pero si la novela corta española, en general, tiene una predilección por captar la vida cortesana y otras realidades y representaciones de esta clase ya devaluada, cambiada y de funciones ambiguas, es normal que Mariana, siendo protagonista ella misma de este ámbito, teje sus novelas con experiencias o preocupaciones y observaciones de sus mismas vivencias.

De Carvajal es muy específica en su trato de ciertos temas. Los múltiples títulos nobiliarios mencionados, tanto los menores como los mayores están perfectamente bien descritos. Juegan un papel de diferenciación moral y de carácter en sus textos: en las novelas, forma es definitivamente fondo. El tema de la dote es fundamental, nunca escatima señalar la cantidad y la manera en la cual fue conseguida, o, peor, no conseguida. El vestuario de sus personajes está descrito con todo el lujo de detalle y el tipo de pasatiempos que ocupó sus días. Las demostraciones de afecto, reverencia y respeto están puntualizadas aunque no aportan al avance de la trama. En fin, si los personajes y los argumentos son importantes en las novelas, resulta aun más pertinente describir de qué manera materialmente éstos subsistieron.

La España del siglo XVII es un siglo de crisis. El catalizador de esta crisis sociológica y cultural, es, como suele pasar en todas sociedades, una crisis económica: «Todos saben que en el XVII español la monarquía española se enfrentaba con asfixiantes dificultades hacendísticas» (Maravall, 1998: 56). Esta crisis hacendística crea conflictos en la aristocracia que no sabía ajustarse a la modernidad y todas sus repercusiones. Los nobles

no estaban preparados para buscar su propio enriquecimiento. Vivían de sus títulos y de la Corte. Por esto, las novelas de Mariana recalcan esta problemática que se convierte en hilo conductor de la mayoría de sus textos.

Felipe IV tenía que exhortar a los grandes y títulos de regresar a sus tierras de origen. Tenía dos propósitos: uno era de hacerlos volver a los pequeños poblados para trabajar la tierra, ser productivos y descongestionar las grandes urbes de Madrid, Sevilla y Granada. El segundo propósito era de desahogar el gasto que provocaba el gran número de personas que vivían materialmente de una Corte con problemas financieros (Maravall, 1998: 208-10). Una vasta población desidiosa intentaba mantenerse en esta Corte devastada. Por esto, no es de extrañarse que Mariana de Carvajal recalque en todas sus novelas lo material y lo monetario. Era claramente fuente de mucha ansiedad tanto en la sociedad como su vida personal: «la venta de títulos, hidalguías y enconmiendas acentúa la caída de los valores de la vieja sociedad, dando mayor relieve a los valores económicos» (Maravall, 1998: 287).

Mariana de Carvajal, a diferencia de María de Zayas, no retrata grandes crueldades cometidas contra sus mujeres. Sin embargo, hay ciertos conflictos formulados en su texto, tanto de género como de clase social que son indicativos del entorno desequilibrado y combativo que atestiguaban las poblaciones del siglo:

> hemos señalado las tensiones sociales conflictivas, sobre cuyo movedizo suelo se apoya inestablemente la sociedad del siglo XVII, de lo cual procede la inestabilidad característica de las producciones de la cultura barroca. [...] 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 periféricos, [...] Motines, alborotos, rebeliones de gran violencia los hay por todas partes (Maravall, 1998: 108-9).

Efectivamente, los personajes de Mariana frecuentemente manifiestan un nerviosismo sobre un potencial descenso al reino del Otro. Explicaciones no pedidas y extraños detalles que no sean medulares al argumento parecen funcionar como defensas contra una posible invasión por el *Otro*.

Títulos nobiliarios, naipes y materialismo en *La dicha de Doristea*

En la novela segunda, «La dicha de Doristea», los protagonistas y otros personajes que interactúan con ellos, son descritos por títulos nobiliarios y posesiones. Hay más de 20 menciones de rangos aristocráticos y otra docena de especificaciones de cantidades monetarias y detalles suntuarios referidos en esta pequeña novela. La historia es sencilla. Doristea es dejada huérfana con su tía Estefanía. Claudio, un galán disipado, desea casarse con ella pero la tía le niega este privilegio por tener mala fama. Para vengarse contra la tía, Claudio convence a Doristea de escaparse con él con la promesa de matrimonio. Ella acepta y llevando consigo muchas joyas, se van juntos. En un bosque, como parte de su plan de venganza, intenta abusar de ella. Por suerte, un caballero, don Carlos,

escucha las intenciones del villano, Claudio, lo mata y rescata a Doristea. El resto de la historia es sobre el intento de convencer a Doristea de casarse con él.

Hay varios temas en la novela que subrayan verdaderas obsesiones del siglo XVII y de Mariana de Carvajal en sus escritos. El primero, es el énfasis en títulos nobiliarios y la importancia de mantenerse en la Corte cabildeando por ascensos y estipendios. Además, el énfasis en el dinero y objetos de lujo para la definición fundamental de la persona es un hilo conductor en las novelas. Curiosamente, cuando se trata de parejas, la fórmula argumental es de emparejar una persona de orígenes muy nobles que ya no goza de riqueza con otra que sí ha podido mantener su nivel económico gracias a puestos y títulos. Lo que no permite la escritora es el emparejamiento de dos nobles dilapidados. Creo que tal situación hubiera creado zozobra y perturbación en la audiencia áurea. La problemática del juego de cartas es una preocupación de la autora que se ve retratada en esta novela.

En el «Prólogo» a su edición de *Navidades de Madrid*, Catherine Soriano discurre sobre la posible adicción a las cartas de don Baltasar, esposo de Mariana de Carvajal. La situación económica de la familia era siempre inestable: «a pesar del sueldo del esposo y de las rentas de doña Mariana; aunque también pudiera ser que don Baltasar, como muchos otros caballeros de su tiempo, fuese demasiado aficionado al juego» (Soriano, 1993: x). Sabemos que en las grandes ciudades como Sevilla y Madrid había cientos de casas de juego. La peor pesadilla de cualquier mujer era un marido que sufría de la ludopatía. Si el dato sobre don Baltasar es cierto o no, hay un miedo latente que tiene testimonio en las menciones textuales de personajes que han despilfarrado el dinero familiar en los juegos. En «La dicha de Doristea», en las primeras páginas, De Carvajal relata que el villano Claudio y: «sus muchas travesuras echaron a pique el corto patrimonio de su anciano padre, y por última resolución le quitaron la vida. [...] Quedó el desbaratado mancebo libre y pobre, tan llevado de su mal natural que vivió, a fuer de valiente, con lo que sacaba de las cartas de juego» (169-70)[1]. También, hay referencias de protagonistas moralmente rectos conectados con el juego de cartas, pero, claro, las descripciones de ellos son de sus ganancias. En el caso del futuro esposo de Doritea, Carlos, él mismo cuenta: «[s]ucedióme una noche ganar al juego una gran cantidad. Salí tarde de la casa de juego, y unos hombres me salieron al encuentro» (175). En Carvajal, el acto de jugar a naipes es normalmente retratado negativamente. Sin embargo, en estos ejemplos, vemos que el despreciable Claudio pierde su dinero, reputación y provoca la muerte de su padre por ser adicto a las cartas. En el caso del magnánimo Carlos, él también tiene el hábito, pero es captado como un gran ganador en los juegos.

Los títulos nobiliarios son de suma importancia en el Barroco, y, esto se ve reflejado en las novelas de Mariana. La crisis social que viven los españoles en el siglo XVII se intenta remediar, en parte, custodiando el orden tradicional de las clases. En tiempos de caos, los títulos ayudan a ponderar los grupos sociales. Hay «una vuelta al aristocratismo [...] una vuelta a la autoridad, a la estructura aristocrática de los vínculos de dependencia

1. La documentación de las citas de las novelas de Mariana de Carvajal tendrán únicamente los números de páginas de la edición de Dámaso Chicharro.

y al régimen de poderes privilegiados, en la etapa del Barroco» (Maravall, 1998: 72-3). Incluso, algunos autores hablan de un odio entre nobles y plebeyos (Maravall, 1998: 112). Por el otro lado, como documenté sobre la vida de la autora, los títulos y puestos administrativos de abolengo medio, eran críticos para la supervivencia de la viuda De Carvajal y sus hijos.

La opinión ajena era sumamente importante en el Barroco. Maravall habla de:

> la ostentación como ley que rige en todo el área de esa cultura [...] la ostentación es ley de la gran ciudad, en una sociedad con régimen de privilegios. [...] En una sociedad con grandes diferencias en la estratificación, la distinción social alta se basa en el poder de disponer sobre una gran masa de bienes y personas (1998: 250-51).

Por esto, la autora patentiza todo con cantidades monetarias exactas, las herencias, dotes, costo de fiestas, vestidos, joyas, etc. Estamos en una sociedad en la cual los nobles están perdiendo su rango y el punto de diferenciación es el poder económico.

Esta obsesión y el recalco de títulos y puestos nobiliarios están intercalados en las historias. En el caso de la segunda novela, «La dicha de Doristea», los protagonistas son definidos y avalados por sus títulos. El padre de Doristea era «un veinticuatro [...] de lo más noble», casado con «una señora de las más principales y ricas» (169)[2]. Pese a que muchos caballeros querían casarse con ella, el padre de Doristea se les negó la posibilidad por «parecerle que su calidad y riqueza podía aspirar a un título». Doristea se quedó huérfana y se fue a vivir con su tía Estefanía de la cual, casi el único dato que tenemos es que tenía «diez mil ducados» que pensaba heredar a su sobrina aunque la niña gozaba de «la mucha riqueza de su padre» (169).

Un caballero, Claudio, «más noble que rico» que se había metido en problemas con la ley, costó a su papá «seis mil ducados» para liberarlo de la cárcel. Claudio «confiado en su nobleza» pidió la mano de Doristea, la cual se le es negado por ser pobre. Doristea decide huir con él y lleva consigo: «ocho mil ducados en lucidos doblones y ricas joyas» (171). La tía de Doristea, le arregla un matrimonio con alguien más conveniente: «un indiano poderoso» (170). Antes de escaparse con Claudio, Estefanía: «le dio a la sobrina una cadena de muchas vueltas de perlas muy gruesas, y atada en ella una joya de diamantes». Sin embargo, Doristea huye con el villano Claudio y lleva consigo «una maleta con el tesoro» (171).

Claudio la maltrata en el camino y Doristea le insta irse llevando su tesoro del cual exclama: «pues vale más de ocho mil ducados». Llega al lugar, por casualidad, Carlos que la rescata y mata a Claudio. Se hospedan en una venta. Cuando quieren viajar a un lugar más seguro intentan procurar un coche o una litera, por lo cual, Doristea aconseja: «Si vuesa merced fuera a la Corte, tuviera una litera que está de retorno». Carlos contesta: «Importa [...] que sea para la Corte, que el dinero lo allana todo». Consigue lo que quieren, y Carlos da «unos doblones a buena cuenta» por la ayuda (172-74).

2. Un *veinticuatro* era «regidor de ayuntamiento de algunas ciudades de Andalucía, según el antiguo régimen municipal» (Chicarro, 2005: n.169).

Hasta este momento, Carlos y Doristea no se habían presentado formalmente. En su introducción, Carlos no describe a sí mismo sino a las aspiraciones nobiliarias y monetarias de su padre y de sus conocidos. En esta extraña presentación, explica Carlos: «soy hijo de don Juan Manrique. Mi padre es señor de vasallos; está en la Corte, en pretensión de que su Majestad le dé un título». Su presentación procede a explicar quién es su cuñado: «su nombre y apellido es don Luis de Guzmán encarezco su mucha calidad. Gozaba cinco mil ducados de renta de un hábito de Alcántara [...] Estaba siguiendo un pleito de un mayorazgo en gozaba otros tres mil, sin lo que tenía». Además, explica las circunstancias del matrimonio entre su hermana y Luis de Guzmán. Su hermana ya estaba comprometida a casarse con otro pero Carlos convence a su padre que era más atractivo el matrimonio con Luis «por no casarla con quien la sacara de la Corte» y enfatizaba «lo bien que a todos nos estaba el emparentar con un caballero de tantas prendas» (175-76). En efecto, Carlos nunca llega a describirse o presentarse, todo gira alrededor de las aspiraciones de sus contactos en las cuales cantidades de dinero, la Corte y el ascenso aristocrático son los aspectos medulares.

La familia de Carlos vive en la Corte y es ahí donde va con Doristea. Aún no sabe la verdadera identidad de Doristea pero el cortejar por parte de Carlos es descrito en términos de finezas materiales. Parte de este galanteo es por el paladar: «Mandó el cuidadoso amante a un criado que llevara dinero suficiente y las trajera de cenar». Luego, ordena que arreglen una estancia para Doristea: «dando don Carlos dinero para todo, se adornó una sala [...] con todas las alhajas a uso de Corte, tan lucidas que mostró el nuevo amante su fina voluntad [...] Sacóla cuatro vestidos a toda gala, con todos los requisitos de obligación para su adorno» (177-78). Tanto en la Corte como en las relaciones amorosas captadas, todo parece regirse por títulos y dinero.

Por el desliz con Claudio y otros sucesos, Doristea no ha revelado su verdadera identidad a Carlos y duda que Carlos querrá casarse con ella: «Más considerando que un hombre señor de vasallos y que aspira a tener mañana un título no se ha de casar conmigo». Pero, después de un tiempo, Doristea explica quien es y lo que le ha pasado y Carlos intenta convencer a su padre darle permiso casarse con ella. Todas sus razones tocan a cuestiones de dinero y fama ancestral: «En lo que toca a su dote, pasa de veinte mil ducados, sin la herencia de la hermana de su madre en cuya casa estaba, que pasan de diez mil. [su padre] Alejandro era de lo más calificado de Génova, lo menos fue Veinticuatro». Por fin, se otorga el consentimiento paterno y: «Visitábala todos los días, enviando tantos regalos que toda la comunidad participó de la abundancia. De galas no hay que decir; sólo diré que una literilla que le envió para que saliera se tasó en mil escudos». El día de su boda, hacen gala de las figuras nobiliarias que la escoltan: «la acompañaron para traerla a su casa veinticuatro coches de caballeros y títulos, y doce sillas de señoras tituladas» (182-88).

Al final de la novela, la autora no narra ningún dato sobre los detalles de la «dicha» de Doristea sino describe el ascenso nobiliario del padre de Carlos antes de su muerte: «A dos meses de casada, salió don Juan con su pretensión, dándole su Majestad un título de duque, nombrando uno de sus muchos lugares que tenía». El tío del villano Claudio que Carlos había matado, viene a reclamar la muerte de su sobrino. Pero, todo es arreglado monetariamente: «por dos mil ducados que le dieron, se apartó, y otorgando el perdón, se

ajustó todo con la condenación y gastos de justicia acostumbrados». El texto termina con una final feliz a raíz de nuevos ascensos nobiliarios: «Cuatro años vivió don Juan después del nuevo título [...] murió después de este tiempo, dejando a su hijo por heredero de los estados y nuevo título, colmando la dicha de su esposa con la heredada grandeza» (188-89).

La novela, como se ha demostrado, se abunda en detalles sobre la mentalidad materialista de la época. La dependencia de toda una enorme población a la Corte, el cabildeo persistente para conseguir títulos ascendentes para aumentar las entradas familiares, la importancia de la apariencia son nada más unos de los aspectos que ilustran la crisis de la España del siglo XVII. Si Maravall la documenta perfectamente en su texto *La cultura del Barroco*, Mariana de Carvajal la retrata en sus pormenorizadas descripciones en *Navidades de Madrid y noches entretenidas*. En ningún momento sugiero que sus novelas sean autobiográficas, pero las inquietudes que le plagaron en su vida como esposa de cortesano, y, después, como viuda con ocho hijos sin herencia, son intrometidas en todas las páginas de sus escritos. En particular, «La dicha de Doristea» representa esta obsesión por lo material, por el ascenso social, por la suficiencia de capital para ostentar riquezas, casarse bien y gozar de la estima social.

Favores, bailes y vestidos: *La industria vence desdenes*

Una de las novelas más populares de Mariana de Carvajal es «La industria vence desdenes». En este texto, la autora pinta el ambiente de las últimas filas de la aristocracia en vísperas de convertirse en burguesía. También, recalca otros temas que caracterizaban la época. Las descripciones, hasta el más mínimo detalle, son para justificar, reivindicar, e ilustrar cierto estrato de la sociedad que estaba en peligro de desaparecer. Por tanto, la manifestación y el énfasis en el exterior y en lo «contable», visible, y otros aspectos validados y reconocidos por la sociedad son acentuados por la escritora. En una carta, citada por Maravall, del Consejo Real a Felipe III: «ponía de relieve la abrumadora ley de la ostentación que rige en la capital, recalcando su lado negativo: en ella se vive «con leyes de la opinión, olvidada la de naturaleza que se contenta con lo moderado, que lo que luce y dura»» (Maravall, 1998: 251). Es precisamente *la ley de la ostentación* la que vemos plasmada por De Carvajal en la representación de sus personajes.

La novela gira alrededor de don Pedro y su sobrino Jacinto, hijo de Jacinta. El padre de Pedro y Jacinta, encarna las últimas manifestaciones de ciertos nobles que están en vías de extinción. La autora lo describe como: «un caballero [que] [...] gozaba un corto mayorazgo que llaman vínculo» (255). Como dictamina Chicharro (2005: 99) sobre Mariana:

> Estamos ante quien se siente miembro de ese grupo social y que a él defiende y que en él se inserta por haberlo vivido. De ahí el papel que representa la baja nobleza en sus obras. En su momento la clase de los hidalgos no tiene ninguna importancia ni reconocimiento social y de ella huye [...] para instalarse en la de los caballeros [...] Es la clase que se sitúa un peldaño por encima de los hidalgos.

Vemos otras realidades de la situación española del siglo XVII y una incipiente burguesía. Jacinta aprendió «el arte de la música, para que a título de corista gozara en

un convento las conveniencias acostumbradas», mientras Pedro aprendió la pintura y a hacer «diferentes bordaduras de vestidos, cama y otras cosas, [hacía] galantes dibujos, con que don Pedro empezó a manejar dineros» (255-56). Efectivamente, los dos tenían habilidades para mejorar su estado económico y vivir con algo, quizás, de ostentación.

Los favores y recomendaciones son claves para la estabilidad eclesiástica de Pedro. Cuando Pedro desea subir en la jerarquía de la iglesia, se apoya en los contactos de antaño: «ya sabes que el cardenal don Jerónimo Zapata está en el Colegio Apostólico; fue amigo de nuestro abuelo, y no hay duda de que me ampare, sabiendo quien soy. Llevaré cartas de doña Juana Zapata, su hermana, y de otros señores» (257). Convive 17 años en Roma como ayudante de un cardenal, y, por fin, consigue su regreso a España. El Papa manda el Cardenal a Toledo y Pedro va con él como su limosnero. Otra vez:

> su afán se cifraba en la obtención de un hábito, como la mejor y acaso única manera de ascenso social. [...] la posibilidad de obtener el codiciado hábito es el único incentivo que resquebraja el inmovilismo social [...] La estima que el hábito posee en la sociedad barroca trasciende la razón meramente económica, porque el poseerlo era una auténtica prueba de nobleza, de limpieza de sangre, de aceptación familiar y, [...] el primer paso importante en la jerarquía nobiliaria de entonces (Chicharro, 2005: 99).

Es claro, Pedro vive de su hábito, pero hay más narrativa sobre sus fiestas, tertulias y galantería que a su dedicación religiosa. Efectivamente, hay episodios en los cuales parece que De Carvajal se haya olvidado que su protagonista es hombre de la Iglesia.

Ejemplo de esto, es su actitud mercantil y materialista mientras regresa a España desde Italia:

> hablando a unos mercaderes de lonja, trató con ellos hacer un empleo de telas de Milán, rasos de la China y Florencia, sin otras muchas y ricas alhajas que había comprado en las muchas almonedas, seguro de su ganancia por estar en uso en España el vestirse todos de tela: con muchos golpes los hombres en las ropillas abotonados, y las damas ropas de levantar con alamares de oro. [...] empleó una gran cantidad, aparte de lo que había comprado para el adorno y homenaje de la casa (260-1).

Es un fiel reflejo de los tiempos. Por un lado, muestra un creciente materialismo que se manifiesta en su plan de hacer negocios con las importaciones de Italia y del Oriente. Por el otro lado, ejemplifica el comportamiento que incita las quejas de la época sobre la afeminación de los hombres. Si los economistas del XVII hablaron de los defectos en la economía, otros culparon a los factores humanos de la época por la fractura financiera: «España se halla en grave peligro por ser «la gente toda tan regalada y afeminada» [...] Pellicer de Tovar señala como causas de la penosa situación del país los regalos y afeminaciones» (Maravall, 1998: 93-4). En 1635, fray Francisco de León dictamina: ««los hombres convertidos en mujeres, de soldados en afeminados, llenos de tufos, melenas y copetes y no sé si de mudas y badulaques de los que las mujeres usan»» (Maravall, 1998:94). Por su parte, Suárez de Figueroa comenta sobre:

> los mocitos cortesanos e inútiles, de las hembras maquilladas y afectadas, de los «mariquillas de ahora: La vanidad de músicas y bailes entretiene los afeminados, y los hace vagar al afeite del rostro, al enrizo de los cabellos, al adelgazar la voz, a los melindres y caricias femeniles y al hacerse iguales a las mujeres en delicadezas del cuerpo» (Maravall, 1998: 95).

Esta misma tendencia del «afeminamiento» del hombre, se encuentra en los retratos de los hombres que pueblan estos textos. Los hombres «malos» son retratados como mentirosos, bruscos, y violentos y no hay mención de su vestuario mientras los hombres «buenos» son dibujados como músicos, pintores, poetas naturales que cuidan minuciosamente su vestir. Abundan descripciones de sus gustos que apoyan las descripciones de las preocupaciones masculinas por el vestuario y otros pasatiempos. Mariana hilvana en su novela varias demostraciones de estas costumbres, pero, para ella, no es una característica negativa sino una manera de hacer pertenecer sus protagonistas al señorío.

Don Pedro vive suntuosamente en una casa que colinda con otras y hace amistades con las alegres vecinas. Viene a vivir con don Pedro, su sobrino Jacinto. Jacinto es la manifestación de esta susodicha queja sobre los hombres y su obsesión para el arreglo personal. Primero de todo, su vestir es descrito cuidadosamente por la autora, también, su manera de bailar, cantar y componer versos. Jacinto, el sobrino de don Pedro: «danzó un canario con tan sazonadas y curiosas mudanzas» (267) que todos se quedaron embelesados. También, se viste para lucir con la moda del siglo: «estrenó don Jacinto una gala digna de un príncipe: era el vestido de tela rica noguerada, gala de soldado con mucha botonadura de diamantes, cabos blancos, bordadas las mangas, tahalí y pretina de medias cuentas de planta, con guantes bordados de lo mismo» (273-4). Don Pedro y Jacinto, estereotipos de la España del XVII, ejemplifican:

> «la desesperada necesidad de supervivencia de una nobleza burocratizada en cargos rutinarios de la corte, y con el perenne prurito de buscar acomodo, vía casamiento o monasterio, a sus hijos. [como] [...] Don Pedro, ese perfecto representante de una nueva burguesía que aspira a recuperar el esplendor de la aristocracia mediante el casorio del sobrino [Jacinto] aventajado» (Chicharro, 2005: 99-100).

De nuevo, De Carvajal, incluye novelísticamente, aspectos que le afectaron mucho en su propia vida, pero, a la vez eran fenómenos generalizados del siglo.

También, en «La industria vence desdenes» aparece el inconveniente de los señores que destruyen sus familias con el vicio de las cartas. En esta novela, hay dos familias llevadas a la ruina por la desgracia de jugar naipes. Cuando don Pedro conoce por primera vez a su sobrino, Jacinto, exclama: «El deseo me has quitado de ver a tu madre: ¡no he visto cosa más parecida!». Jacinto le narra: «Prometo [...] que no la conociera de flaca, aunque se ha mejorado después que tuvimos aquel socorro, porque mi padre juega tanto que estaba la casa rematada, y apenas se alcanzaba para una triste olla y a la noche un guisado, y muchas veces faltaba» (142). Además, el padre de la prometida de Jacinto, Beatriz de Almeyda, es un ejemplo del sistema nobiliario que por su ociosidad, y, en este caso, otra vez el vicio de los naipes, ha despilfarrado su sustento familiar: «[Beatriz de Almeyda] [f]ue hija de un caballero del hábito, de lo más noble de Portugal; jugaba tanto

como vuestro padre [el padre de Jacinto], y las dejó tan pobres que no pasa el dote de mil ducados» (144). Otro detalle interesante en este relato es que las dos mujeres, tanto Beatriz como su madre, forman parte de una clase nobiliaria la cual, por motivos económicos, está obligada a trabajar: «Bordan casullas y otras cosas, y con esto sustentan una honrada familia» (144). Es parecido al caso de don Pedro que saca adelante sus estudios en Salamanca haciendo pinturas y dibujos.

Las novelas que componen *Navidades de Madrid* son retratos fieles de la nueva situación socioeconómica española del siglo XVII. Dibujan clases sociales que definitivamente han tenido mejores tiempos. Constituyen una clase nobiliaria que ya no puede subsistir con los ingresos percibidos y luchan para no perder terreno en el campo minado aristocrático que jamás podría ser recuperado. Los peligros tangentes a esta disyuntiva son la falta de una dote apropiada, y por lo tanto, la posibilidad de un arreglo matrimonial adecuado para las hijas y el riesgo de que tengan que casarse con alguien debajo de su rango. Además, parece, según los escritos de Mariana, que los naipes y la ludopatía eran otro golpe a la precaria situación de la empobrecida nobleza de la época. El conjunto de escritos retrata una Madrid en vías de cambios radicales, traspasando la frontera entre una sociedad obsoleta y una nueva burguesía trabajadora intentando aferrarse a sus títulos y costumbres de antaño.

Bibliografía

Chicharro, D. (2005): «Introducción», en *Navidades de Madrid y noches entretenidas de Mariana de Carvajal y Saavedra*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, pp. 5-123.

De Carvajal y Saavedra, M. (2005): *Navidades de Madrid y noches entretenidas*. Ed., introd., y notas de Dámaso Chicharro, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

Maravall, J. A. (1998): *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.

Soriano, C. (1993): «Prólogo», en *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas de Mariana de Carvajal y Saavedra*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 9-21.

La magia en el *Quijote*: Cervantes ilustrado

María del Carmen Rivero Iglesias
Universidad de Oviedo - Universidad de Münster

La palabra *magia* posee actualmente dos acepciones. La primera es aplicable al *Quijote* por el atractivo, encanto o hechizo con el que, indudablemente, la obra ha atrapado a innumerables pensadores, filólogos y estudiosos a lo largo de los siglos. Esta no es, no obstante, la óptica desde la que pretendemos estudiar la presencia de la magia en el *Quijote* sino que atenderemos, más bien, a su segunda acepción que la define como «arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales»[1].

Realizaremos, a continuación, un breve estudio diacrónico de la idea de magia desde la Antigüedad hasta el Renacimiento con el objetivo de contextualizar adecuadamente el análisis de la presencia de la misma en el *Quijote* cervantino, presencia que aportará, en último término, una nueva dimensión significativa a la obra, conectándola con la tradición renacentista y vinculándola, a su vez, a la ilustrada.

En sus orígenes, señala Goldammer[2], la idea de magia no comportaba una carga semántica negativa. Así, para Aristóteles, los magos eran parte poetas, parte filósofos que lo derivaban todo de un principio supremo absoluto, siendo su teología la magia. Para Cicerón, los magos eran los hombres doctos y sapientísimos de Persia y de esta manera serán considerados, asimismo, en el neoplatonismo tardío. Mago no sería otra cosa, desde esta perspectiva, que sinónimo de sabio. De este modo, para Filón, la magia consistiría en la ciencia de la contemplación y aportaría luz en lo que a la comprensión de los fenómenos naturales se refiere.

1. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua española.*
2. Goldammer (1980: 631-635).

Sin embargo, la magia practicada por embaucadores y farsantes, advierte al mismo tiempo Filón, debe ser rechazada. Será esta segunda visión de la magia, la peyorativa, la que acabe por instituirse con el cristianismo. Los padres de la Iglesia arremeten contra ella y la consideran charlatanería inútil. La magia se convierte, a partir de este momento, en enemiga de la religión.

Durante la Edad Media, fue el pensamiento de San Isidoro de Sevilla el que marcó la pauta en este sentido. Las predicciones, los oráculos y las conjuraciones a los muertos propios de la magia, procederían de ángeles malignos[3]. Al proceder la magia de lo demoníaco esta no sería otra cosa que despreciable, nociva y su uso punible. Este enfrentamiento entre magia y religión encontrará proyección, como veremos más adelante, en el *Quijote* cervantino.

Alberto Magno, sin embargo, establece una clara distinción entre una *magia naturalis* y una magia demoníaca, practicada por nigromantes, encantadores, adivinos, etc. Los magos, al contrario que los practicantes de magia demoníaca, no deben despreciarse ni considerarse malvados porque, al contrario que estos, poseen el conocimiento de las causas naturales de las cosas y de sus efectos que, en principio, se presentan como maravillosos[4]. También esta doble concepción de la magia se ve reflejada en la obra cervantina como mostraremos a continuación.

Las prácticas de nigromantes, encantadores, adivinos son condenadas, asimismo, de forma vehemente por Santo Tomás de Aquino, que, como San Isidoro, considera sus rituales falsedades demoníacas y su aplicación, por tanto, nociva. Los milagros resultantes de la magia, por otra parte, sólo son tales en apariencia.

De acuerdo con esta distinción de dos tipos de magia, una científica, otra demoníaca, se plantea la cuestión de cómo distinguir la una de la otra. El cristianismo propone la Teología, en este sentido, como criterio de verdad. Surge, con ello, en el siglo XVI copiosa literatura destinada a combatir las peligrosas artes mágicas. En la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* de Pedro Ciruelo, de 1529, se define la Teología, precisamente, como «la ciencia que suele descubrir y avisar a los cristianos la grande abominación de estos pecados»[5].

Por un lado, el Renacimiento hereda una concepción antinómica entre magia y religión. Por otro, distingue cuidadosamente entre *magia naturalis* y *magia prophana* o demoníaca, distinción que todavía se encuentra presente en el tratado sobre magia demoníaca del padre jesuita Martín del Río[6], aparecido en 1599 y al que llegará a remitirse Feijoo en el siglo XVIII. Toda magia que no responda a causas naturales procede, en definitiva, de un pacto diabólico y debe, por tanto, rechazarse.

La *magia naturalis*, por el contrario, se convierte en la parte más destacada de las ciencias naturales porque estudia, precisamente, las fuerzas de la naturaleza, según señala en su *Discurso sobre la dignidad del hombre* el humanista Pico della Mirandola. La *magia naturalis* defiende una relación causal de hechos aunque astrológica, de tal modo que los hechos de la naturaleza se explicarían por la influencia de los astros. Los materia-

3. San Isidoro (1951: 199-202).
4. Goldammer (1980: 631-635).
5. Ciruelo (1952: XII).
6. Padre Martín del Río (1991: 119).

les de la naturaleza están supeditados, de esta forma, a la actuación del cielo y las cosas terrenas están, en consecuencia, determinadas por las estrellas. A través de su buena influencia, puede alcanzarse, por ejemplo, una buena condición física. De esta manera se une la astrología con la medicina.

La verdadera astrología, tal y como explica el maestro Ciruelo constituye una ciencia pues

> habla de cosas que se causan por las virtudes de los cielos, que con sus movimientos y luces alteran el aire y la mar y la tierra; y ansí, causan diversos efectos de tiempos, es a saber: húmedo, seco, nublado, sereno, lluvioso, ventoso y de otras muchas maneras. Pues el verdadero filósofo que conoce las virtudes y propiedades de las estrellas, podrá por ellas conocer los efectos sobredichos en los elementos y en los hombres y aves y animalías y árboles; y podrá naturalmente decirlos antes de que vengan, es a saber: si el día o el mes será sereno o nublado, limpio, frío, caliente [...]. Y en estos juicios no hay vanidad ni superstición alguna[7].

Se refiere el humanista a la astrología natural, perfectamente lícita, pues todos estos efectos responden a una causa natural. La astrología judiciaria que, por el contrario, anuncia hechos futuros cuyo resultado no procede de causas naturales, es considerada ilícita y supersticiosa[8]. Esta distinción entre dos tipos de astrología discurre paralela a la distinción de dos tipos de magia en la que hasta ahora venimos insistiendo y de ella encontramos, asimismo, testimonio en el *Quijote*. En el capítulo doce de la primera parte, Pedro, el cabrero, describe a Grisóstomo diciendo «que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasan allá en el cielo el sol y la luna, porque puntualmente nos decía el cris [eclipse] del sol y de la luna. Asimismo [continúa Pedro] adivinaba cuándo iba a ser el año abundante o estil [estéril]. Esa ciencia se llama astrología- matiza Don Quijote[9].

En el episodio del retablo de maese Pedro, hace referencia Don Quijote a la astrología judiciaria que, frente a la anterior, «tan solo echa a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia»[10].

La magia natural se relaciona, desde esta perspectiva, con los efectos producidos por los movimientos de los astros en los elementos y en los seres vivos, incluido el hombre y sólo es lícita, como hemos señalado, cuando estos efectos son naturales. La influencia de los astros puede determinar las mareas, o determinados cambios climáticos pero no, por ejemplo, el destino de un hombre.

Paracelso, alquimista, médico y astrólogo suizo de la primera mitad del siglo XVI, ve en la magia natural la capacidad de desvelar los misterios de la naturaleza y de dominar sus manifestaciones sirviendo, así, al hombre junto con la medicina. Mago y médico poseerían, desde esta perspectiva, un estatus similar[11]. Como sucedía con la astrología,

7. Ciruelo (1952: 43).
8. Encontramos esta distinción todavía en el *Compendio Moral Salmaticense* (1805).
9. *Quijote,* I, 12, pp. 130-131.
10. *Quijote*, II, 25, p. 843.
11. Goldammer (1980: 631-635).

encontramos dos tipos de aplicación de la medicina, una la del científico, la otra la del practicante de magia negra.

La medicina sólo es lícita si es ejercida por aquel que posee los conocimientos naturales o científicos necesarios para hacerlo. Las hechicerías, supersticiones y demás creencias y prácticas asociadas con lo demoníaco, no son admitidas, aun cuando ayuden a curar al paciente; el fin no justifica los medios.

Fray Martín de Castañega en su *Tratado de supersticiones y hechicerías* de 1529 señala, a este respecto, que, por mucho que a algunos les parezcan supersticiones, no están reprobadas las prácticas o experiencias naturales de los médicos como traer raíces colgadas al cuello con propiedades curativas para determinadas enfermedades. Sin embargo, el hecho de que el paciente lleve colgadas al cuello cosas que no tienen ninguna virtud natural contra la enfermedad es cosa vana y supersticiosa[12]. También Ciruelo, que se remite a San Isidoro, se pronuncia de manera similar[13]. Según Rodríguez Marín[14], tenía mucho de superstición usar tahalí de piel de lobos marinos si se padecía de los riñones y Cervantes dice que Don Quijote lo usaba[15].

Si alguno, ejemplifica el maestro Ciruelo

> para sanar a otro del dolor de cabeza o de la fiebre, le atase a la pierna un poco de papel blanco o de lienzo, sin otra cosa alguna [...], claro es que sería una liviandad o cosa vana, porque ni el papel ni el lienzo de sí tienen virtud natural para echar fuera de la cabeza o del cuerpo el mal humor que causa aquel dolor; [...] mas porque el diablo es amigo de los que hacen obras vanas, contece muchas veces que con aquel papel blanco o lienzo el paciente sana. Y esto hácelo el diablo con ciertas maneras secretas [...] y hácelo para engañar a los simples, para que piensen que aquel papel tiene virtud para sanar de aquel mal; y ansí, háceles poner esperanza en aquella vanidad contra la ley de Dios que dice que es maldito el que pone esperanza en mentiras y vanidades falsas[16].

Para encontrar la presencia de este tipo de magia no natural en el *Quijote* basta sustituir el papel blanco del que nos habla Ciruelo por un remedio más en consonancia con la novela de caballerías: el bálsamo de Fierabrás. En este contexto cabe entender la revelación de Don Quijote a Sancho en el capítulo X de la primera parte en la que le confiesa poseer la receta en la memoria del bálsamo infalible con el que, dice el caballero manchego, «no hay que tener temor a la muerte ni hay pensar morir de ferida alguna»[17]. Después de ser Don Quijote apaleado por el cuadrillero de la Santa Hermandad tras la confusión nocturna con Maritornes en la venta, este consuela a su escudero, diciéndole que hará ese bálsamo precioso con el que sanarán en un abrir y cerrar de ojos. Efectivamente, Don Quijote toma sus simples, hace con ellos un compuesto que pone en una alcuza y

12. Castañega (2001: 63-67).
13. San Isidoro (1951: 144).
14. Muñoz Iglesias (1989: 265-266).
15. *Quijote*, II,,18: «Ciñóse su buena espada, que pendía de un tahalí de lobos marinos, que es opinión que muchos años fue enfermo de los riñones».
16. Ciruelo (1952: 28).
17. *Quijote*, I, 10,114.

dice sobre ella más de ochenta paternostres y otras tantas avemarías y salves y credos, acompañando a cada palabra una cruz, a modo de bendición. Este tipo de ceremonias, señala Castañega, no tienen ningún tipo de virtud natural ni son empíricas por lo que deben ser consideradas supersticiones[18].

Bebe, en fin, Don Quijote el brebaje «y apenas lo acabó de beber, cuando comenzó a vomitar, de manera que no le quedó cosa en el estómago; y con las ansias y agitación del vómito le dio un sudor copiosísimo[...] quedóse dormido más de tres horas al cabo de las cuales despertó y se sintió aliviadísimo del cuerpo y en tal manera mejor de su quebrantamiento, que se tuvo por sano y verdaderamente creyó que había acertado con el bálsamo de Fierabrás y que con aquel remedio podía acometer desde allí adelante sin temor alguno cualesquiera ruinas, batallas y pendencias, por peligrosas que fuesen»[19].

Don Quijote sana por los sudores con los que expulsa el mal humor que le provoca los dolores, por la cura de sueño y por la pequeña dosis de fantasía que le hace creer haber acertado con el bálsamo milagroso. Ciruelo sostiene, a este respecto, que no se excusa el pecado por haber causado en el enfermo una recia imaginación para sanar el mal de la enfermedad pues este ofende a Dios, que aborrece a todos los que obran vanidades vacías de virtud natural[20]. Prueba de que la cura de Don Quijote obedece más a la fuerza de su imaginación que a la de las propiedades naturales del brebaje es el efecto que este produce en el pobre Sancho quien, después de beberlo, «daba con tales parasismos y accidentes, que no solamente él sino todos pensaron que se le acababa la vida. Duróle esta borrasca y mala andanza casi dos horas, al cabo de las cuales no quedó como su amo, sino tan molido y quebrantado, que no se podía tener»[21].

Los tratados acerca de la magia del XVI no le son desconocidos a Cervantes. Buen ejemplo de ello nos ofrece también en el episodio del retablo de maese Pedro. Don Quijote sospecha que este ha hecho un pacto con el demonio del que proceden las insólitas capacidades del mono adivino:

> Háceme creer esto [dice Don Quijote] el ver que el mono no responde sino a las cosas pasadas y presentes y la sabiduría del diablo no se puede estender a más, que las por venir no las sabe si no es por conjeturas, y no todas veces, que solo a Dios está reservado conocer los tiempos y los momentos, y para Él no hay pasado ni porvenir, que todo es presente. Y siendo esto así, como lo es, está claro que este mono habla con el estilo del diablo, y estoy maravillado de cómo no le han acusado al Santo Oficio[22].

Las sospechas de Don Quijote no son infundadas sino que se remiten al capítulo VIII de la *Reprobación de Supersticiones y Hechicerías* del maestro Ciruelo, quien distingue entre tres maneras de cosas secretas: unas son ya pasadas, otras presentes y otras por venir. De las cosas ya pasadas en el mundo, aunque los hombres las tengan olvidadas, el diablo tiene memoria y las sabe casi todas cómo y en qué manera acaescieron y las puede contar

18. Castañega (2001: 64).
19. *Quijote*, I, 17, 180.
20. Ciruelo (1952: 144).
21. *Quijote* I, 17, 182.
22. *Quijote*, II, 25, 843.

como un grande coronista, porque todas las tiene en su memoria. Otro tanto dicen de las cosas que ahora son presentes, que todas las ve muy claramente dondequiera que estén en todo el mundo, por muy secretas y escondidas que estén. En las cosas que están por venir, sin embargo, a menos que estas sean predecibles por la ciencia, el diablo no puede tener certidumbre porque dependen de la voluntad del hombre o de la casualidad. «Sólo Dios es a quien ninguna cosa le viene por acaescimiento de caso ni de fortuna; porque Él todas las cosas sabe antes que vengan y todas las tiene proveídas»[23].

Don Quijote, como señala Don Diego de Miranda en el capítulo 18 de la segunda parte, hace las cosas propias del mayor loco del mundo y dice razones tan discretas que borran y deshacen sus hechos[24]. Como loco se comporta en lo que respecta a su manía caballeresca, como cuerdo en lo demás. De igual modo, nos presenta Cervantes a un Don Quijote lúcido en la cuestión de la magia, versado en fuentes clásicas y renacentistas siempre y cuando no le ataque su manía caballeresca, en cuyo caso, se mostrará agorero y supersticioso. De ello se nos ofrecen múltiples muestras a lo largo de la obra.

En el capítulo cuatro de la segunda parte, por ejemplo, toma como «felicísimo agüero» los relinchos de Rocinante determinando partir de nuevo a la búsqueda de aventuras a los tres o cuatro días[25]. Cuatro capítulos más adelante, Don Quijote y Sancho vuelven a tomar por felicísimo agüero el relinchar de Rocinante y los suspiros y rebuznos del rucio, a lo que añade Cervantes con ironía que «si se ha de contar verdad, más fueron los sospiros y rebuznos del rucio que los relinchos del rocín, de donde coligió Sancho que su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor, fundándose no sé si en astrología judiciaria que él se sabía, puesto que la historia no lo declara[26]. En el capítulo nueve tiene el enamorado caballero a mal agüero que, en el silencio de la noche, rebuznara un jumento, gruñera un puerco y mayaran gatos[27].

El Don Quijote lúcido, sin embargo, no parece desconocer el hecho de que los agüeros vayan contra la religión cristiana. En el capítulo 58 de la II parte le dice a Sancho que estos no se fundan en razón natural alguna:

> Levántase uno de estos agoreros por la mañana, sale de su casa, encuéntrase con un fraile de la orden del bienaventurado San Francisco y, como si hubiera encontrado con un grifo, vuelve las espaldas y vuélvese a su casa. Derrámasele al otro mendoza la sal encima de la mesa, y derrámasele a él la melancolía por el corazón, como si estuviese obligada la naturaleza a dar señales de las venideras desgracias con cosas de tan poco momento como las referidas. El discreto y cristiano no ha de andar en puntillos con lo que quiere hacer el cielo[28].

Sin embargo, en el capítulo 73, de nuevo en su rol de caballero andante y ante el temor de no volver a ver a Dulcinea, interpreta como mal agüero el que unos galgos persigan a una liebre. Sancho la coge y se la presenta a su señor a quien encuentra diciendo: «¡*Malum*

23. Ciruelo (1952: 59).
24. *Quijote*, II, 18, 773.
25. *Quijote*, II, 4, 659.
26. *Quijote* II, 8, 687.
27. *Quijote*, II, 9, 695.
28. *Quijote*, II, 58, 1098.

signum! ¡*Malum signum*! Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!», lo que le cuesta al amo el reproche del escudero:

> He aquí, señor, rompidos y desbaratados estos agüeros, que no tienen más que ver 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[29].

La asunción por parte de Don Quijote del papel de caballero andante conlleva la aceptación implícita de las condiciones poéticas del mundo caballeresco en el que la magia interviene influyendo, a favor o en contra, en las aventuras de sus protagonistas. Para el maestro Venegas, maestro de gramática, censor y autor de numerosos textos de contenido filosófico y religioso del siglo XVI, no ve en «los libros desaforados de caballerías» otra cosa que «sermonarios del diablo»[30].

Al tratar de trasladar la magia al mundo real, esa que no obedece a causas naturales y posee poder para determinar el destino del hombre, nuestro protagonista cae en una contradicción evidente, pues esta es incompatible con la virtud cristiana. La incompatibilidad entre el caballero andante y el virtuoso cristiano se pone de relieve en numerosos pasajes de la obra. En el capítulo 19 de la primera parte, por ejemplo, tomando a un eclesiástico por demonio, arremete contra él, excusándose al volver a la lucidez y reconocerlo: «no pensé que ofendía a sacerdotes ni a cosas de la Iglesia, a quien respeto y adoro como católico y fiel cristiano que soy, sino a fantasmas y a vestiglos del otro mundo». Subraya Regalado, también a este respecto, que Don Quijote se encomienda a Dulcinea pero si se acuerda de Dios lo hace tan en secreto que ni el autor de su historia se entera[31].

Tanto magia, como agüeros, hechicerías y supersticiones, en el Quijote asociados a la caballería andante, atentan, como señala el maestro Ciruelo,

> contra el primero mandamiento y contra la muy excelente virtud de la religión, que estas hechicerías y supersticiones [por lo que] se deben echar de la tierra de los cristianos como cosas muy malas y ponzoñosas, y muy perjudiciales a la honra de Dios, y muy dañosas y peligrosas a las ánimas[32].

Don Quijote, no obstante, deja ver con claridad su voluntad de ser buen cristiano en muchos pasajes de la novela. Lo que determina, en este sentido, el fracaso de sus acciones es, sin embargo, el hecho de que supedite la religión a la caballería y, con ello, a la magia. Según señala en el capítulo 18 de la segunda parte, la caballería es una ciencia que encierra en sí las demás ciencias, incluida la Teología[33]. El abandono de la caballería andante y, con ello, de la magia, supone, a su vez, la vuelta a los valores cristianos pues, como señala el escribano del testamento de Don Quijote «nunca había leído en ningún libro de

29. II, 73, 1210- 1211
30. Citado por Mayans y Siscar (1984:.229).
31. Regalado (2008: 202).
32. Ciruelo (1952: 19).
33. *Quijote*, II, 18

caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como Don Quijote»[34].

Don Quijote parece reconocer ya explícitamente la relación entre el fracaso de sus acciones en conexión con su alejamiento de la verdadera religión en el capítulo 58 de la segunda parte. A la vista de las imágenes de San Jorge, San Martín, Santiago y San Pablo exclama que por buen agüero ha tenido haberlas visto:

> porque estos santos y caballeros profesaron lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas, sino que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo humano. Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos[35].

Las intenciones de Don Quijote son buenas, inmejorables, su sistema de valores es digno de encomio[36] pero Cervantes pretende mostrar que los principios últimos a los que se aferra son falsos y, al fallar la premisa, la conclusión no puede ser válida. Así se deja patente ya en el capítulo ocho de la primera parte donde Don Quijote justifica su arremetida contra los molinos de viento con ser «gran servicio de Dios quitar tan mala simiente sobre la faz de la tierra». Aunque la caballería andante se ponga, en este caso, al servicio de la religión, la magia, inherente a lo caballeresco, impide que aquella le rinda verdadero servicio. La embestida no puede acabar sino en fracaso.

La magia actúa como elemento reflector de la incompatibilidad del mundo caballeresco de Don Quijote, que, como caballero andante pone su destino en manos de la magia, con la realidad del hombre cuerdo y buen cristiano. Caro Baroja, de hecho, ve la significación última del *Quijote* en el enfrentamiento entre una concepción mágica del mundo y una antimágica, más que en el enfrentamiento entre lo ideal y lo real.[37]

En el Barroco, como hemos visto, las cuestiones metafísicas se hallaban íntimamente unidas a las cosmológicas. Sin embargo, según señala Hoppe[38], a medida que las ciencias naturales fueron independizándose de la filosofía, los fenómenos naturales fueron dejando de remitirse a conexiones causales sobrenaturales. En la literatura de la Ilustración, al contrario que en la literatura barroca, se rechaza categóricamente la astrología o la magia natural.

La parodia a la novela de caballerías en el *Quijote* corre pareja a la de un elemento consustancial a la misma como es la magia, causante, por otra parte, de la falta de verosimilitud que le valdrá al género caballeresco el rechazo de los humanistas del siglo XVI. Pero la concepción negativa del elemento mágico no sólo unirá a Cervantes con esta corriente del XVI sino que, constituirá, asimismo y paradójicamente, un nuevo factor que explicaría la favorable recepción que disfrutó la obra en el siglo XVIII. Veamos de qué manera.

34. *Quijote*, II, 74, 1221
35. *Quijote*, II, 58, 1097
36. *Quijote* II, 18, 774: «ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos y mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida defenderla».
37. Caro Baroja (1967: 168-171).
38. Hoppe (1967: 782).

Los ilustrados vieron en el *Quijote* la manifestación literaria de los gustos neoclásicos centrados en la combinación horaciana del *prodesse et delectare*, en la sencillez expresiva frente a la artificiosidad decadente del Barroco tardío y dejaron patente su admiración por Cervantes de forma explícita. El padre Isla presenta, orgulloso, su *Fray Gerundio* como novela cervantina y espera que España vuelva a aportar a Europa hombres gloriosos «como lo han sido siempre los Cervantes y los Quevedos»[39], Cadalso se lamenta la escasez en la que hubo de vivir tan gran ingenio[40]. Ramón de la Cruz lo define como «bien cortada pluma»[41]. El *Quijote* cervantino encaja a la perfección en la preceptiva neoclásica que centra la finalidad de la novela en la enseñanza. No es raro, entonces, que se admiraran las obras del clásico del Siglo de Oro español en las que el aprovechamiento se declara de manera más explícita, esto es, en las *Novelas ejemplares* y en el *Quijote*, residiendo el mérito fundamental de este último en haber acabado con los perniciosos libros de caballerías.

La falta de verosimilitud que caracteriza al género se debe, en gran parte, a la presencia de magias y encantamientos lo que, a su vez, parodia Cervantes en su *Quijote* en la medida en que las presenta como la justificación a la que el hidalgo manchego recurre de manera constante para explicar, de forma plausible, su visión caballeresca de la realidad. Y esto supone una nueva concomitancia con los ilustrados españoles quienes luchan contra el absurdo de brujerías, supersticiones y hechicerías. Cadalso, por ejemplo, compara a los malos críticos que toman todas las obras que les salen al camino, con Quijotes que salen «a la búsqueda de encantadores»[42]. Quintana denosta el *Persiles* frente al *Quijote* por

> la repugnancia que causa ver a Cervantes autorizar en su obra las visiones de la astrología judiciaria, la fuerza de los hechizos, y otras supersticiones groseras de igual clase, que desdicen de la fuerza y superioridad de razón con que se escribió el *Quijote*. Por estas causas el *Persiles* ha quedado en la clase de los libros de mero entretenimiento, y son pocos los que, dotados de verdadero buen gusto, suelen repetir su lectura[43].

La magia comporta, por tanto, implicaciones poéticas en la medida en que se relaciona con el carácter verosímil que ha de tener la buena novela según los gustos neoclásicos. E implicaciones éticas. Para Mayans, la magia constituye un delito contra el Derecho sagrado así como contra el Derecho privado[44].

Según Feijoo, el hombre no hizo otra cosa que corromper sus costumbres cuando creó «deidades favorables a sus apetitos»[45]. Cae Don Quijote en el mismo error creando gigantes y encantadores, necesarios para la supervivencia de su manía caballeresca.

39. Isla (1992: 129).
40. Cadalso (1993: 287).
41. Ramón de la Cruz (1915: 358).
42. Cadalso (2002: 66).
43. Quintana (1885: 101).
44. Mayans (1985: 560).
45. Feijoo (1952: 374).

La magia es, pues, en conclusión, elemento vinculante de Cervantes con la tradición precedente, que proyecta en el conflicto magia-religión y en la preocupación por la verosimilitud, y con la posterior, constituyéndose en precursor en la lucha contra la magia y la inverosimilitud a través de la parodia y adelantándose, con ello, en un siglo a la problemática neoclásica, lo que muestra, de nuevo, y sin lugar a dudas, la complejidad intrínseca de la obra cervantina que le ha proporcionado el estatus de clásico universal.

Bibliografía

Cadalso, J. (1993): *Cartas marruecas*. Madrid: Cátedra.

— (2002): Los eruditos a la violeta. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante.

Caro Baroja, J. (1967): *Vidas mágicas e Inquisición*. Madrid:Taurus.

Cervantes, M. de (1998): *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Crítica.

Ciruelo, P. (1952): *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*. Madrid: Colección Joyas Bibliográficas.

Cruz, R. de la (1915): *El pueblo quejoso*. Madrid: Bailly-Baillière.

De Castañega, F. M. de (2001): *Tratado de las supersticiones y hechicerías*. Madrid: … de la Luna.

De Sevilla, S. I. (1951): *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

Del Río, M. (1991): *La magia demoníaca*. Madrid: Hiperión.

Feijoo y Montenegro, F. B. J. (1961): *Obras escogidas*, II. Madrid: Biblioteca de autores españoles.

— (1952): *Obras escogidas*, I. Madrid: Biblioteca de autores españoles.

Goldammer, K. (1980): «Magie» en *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Bey Schwabe &Co. AG, pp. 631-635.

Hoppe, K.: «Philosophie und Dichtung» en Stammler, W., *Deutsche Philologie im Aufriss*, Band III, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1967.

Isla, J. F. de (1992): *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*. Madrid: Gredos, p. 129.

Mayans y Siscar, G. (1985): *Obras completas*, IV. Valencia: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva.

— (1984): *Obras completas*, II. Valencia: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva.

Muñoz Iglesias, S. (1989): *Lo religioso en el Quijote*. Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso.

Quintana, M. J. : «*Cervantes*» en: Fesenmair, J. (ed.), *Spanische Bibliothek*, J. Lindauersche Buchhandlung, München, 1885.

Regalado, A. (2008): «La religión de don Quijote» en *Cervantes y las religiones*. Ruth Fine y Santiago López Navia, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana- Vervuert.

El pícaro amante de José Camerino, contrahechura de *La ilustre fregona*

Fernando Rodríguez Mansilla
Universidad de Navarra

En el amplio espectro de la novela cortesana del siglo XVII, existe un pequeño conjunto de textos que, lejos de la forma canónica de la novela picaresca (empezando por su extensión misma), se consideran «narraciones *con* pícaro»[1], en oposición a la convencional «narración *de* pícaro» constituida por textos en la senda del *Guzmán de Alfarache*. Una de tales «narraciones *con* pícaro» es *El pícaro amante* de José Camerino, incluida en su colección *Novelas amorosas* (1624).

Camerino parece contrahacer el argumento básico de *La ilustre fregona* y le da la vuelta poniéndolo al servicio de sus particulares propósitos ideológicos. En ese aspecto, antes que postular una influencia directa, nos interesa proponer una comparación con fines esencialmente metodológicos. Los vasos comunicantes que surgen entre ambas obras, tan disímiles en propósitos y límites, resultan más o menos diáfanos cuando se piensa en el binomio protagónico. Así lo advertía muy bien E. Rodríguez Cuadros cuando señalaba que Vriango y Armíndez configuran «el tipo de estudiantes arrufianados que ya Cervantes sacara casi a la fuerza de las aulas salmantinas en *La ilustre fregona*» (Rodríguez Cuadros, 1979: 88). Si en la novela cervantina los personajes son caballeros disfrazados de pícaros en torno a una fregona que al final se descubre como dama noble, con un *happy ending* de bodas concertadas a la manera teatral; en *El pícaro amante* tenemos pícaros disfrazados de caballeros y una dama, no obstante hija de mercaderes, que será burlada mediante un matrimonio aparentemente ventajoso, con consecuencias opuestas a las del final de *La ilustre fregona*. Este diálogo intertextual que proponemos

1. Así designa Francisco Rico (1989: 135) a los libros de corte picaresco pergeñados por Alonso de Castillo Solórzano, pero puede decirse lo mismo de los otros epígonos que disentían, en forma e ideología, de la picaresca canónica representada por el *Lazarillo* y el *Guzmán*.

permite observar no solo una probable apropiación de la obra cervantina y su reformulación, sino sobre todo los alcances y los límites de un género, como el de la novela cortesana, caracterizado por debatir los valores de la nueva nobleza urbana a la que se dirige (Romero-Díaz, 2002). En la escritura de *El pícaro amante*, Camerino echa mano de una serie de motivos picarescos que, hacia la época en que escribe (tercera década del XVII), estaban sumamente desgastados, aunque todavía resultaban atractivos. De allí que por un lado les rinda tributo y por otro esté obligado a introducir modificaciones significativas, considerando que el género en el que plasma la historia posee otros horizontes de lectura, bien distintos a los de los libros picarescos (con el *Guzmán de Alfarache* a la cabeza) cuyo primer auge, que coincide con los primeros años del siglo XVII, ya había pasado[2].

Fugados de Salamanca por seguir a un par de comediantas, nuestros protagonistas se introducen en la farándula y hacen sus primeras armas en el mundo de las apariencias. Este periodo de formación teatral es clave para comprender el comportamiento de Armíndez y Vriango, quienes se atribuyen los papeles de galán y gracioso respectivamente; ya que el primero «fuera de ser mozo, dispuesto y brioso, danzaba por excelencia, cantaba bien y no tañía mal», en tanto el segundo «no hallaba quien le aventajase en hacer un simple» (Camerino, 1986: 93). De tal forma, los jóvenes se constituyen en auténticos actores dentro y fuera del escenario. Por esta razón se ha propuesto que la novela en cuestión posee una intención crítica, de censura frente al teatro (Sánchez Jiménez, 2002: 121). No cabe duda de que este es uno de los temas presentes en la obra, si no el principal, pero, en términos de elaboración argumental, quizás el hecho más subyugante del texto de Camerino sea que estos pícaros que lo protagonizan triunfen, particularmente el que funge de galán, Armíndez, quien finalmente podrá «campear caballero en la Corte» (Camerino, 1986: 107)[3].

Otro aspecto anejo a lo dicho hasta aquí es el de los recursos teatrales que utiliza la novela. Contamos con varias escenas tomadas o al menos inspiradas en las convenciones dramáticas de la época (analizadas en Sánchez Jiménez, 2002), como el hábito de Santiago que se lleva oculto como enseña de la condición noble del galán o el papel caído accidentalmente en el suelo, todo con fines de anagnórisis falaz. Esta teatralidad dentro del planteamiento narrativo de Camerino se presta a una comparación con la teatralidad propia del relato de Cervantes. En *La ilustre fregona*, Carriazo, el joven noble que desvía su camino hacia Salamanca para detenerse en Toledo y ejercer de aguador como otro Lázaro de Tormes, se deja llevar por el canto de sirena del mito picaresco: la libertad que supondría una vida despreocupada y despojada de los deberes impuestos por la honra.

2. El breve periodo 1599-1605 contempla la publicación de las dos partes del *Guzmán* (1599 y 1604) y de una segunda parte apócrifa de la novela de Alemán por Mateo Luján de Sayavedra (1602), la primera redacción del *Buscón* (*circa* 1604) y el lanzamiento de *La pícara Justina* (1605).

3. P. Dunn reconoce también la excepcionalidad de *El pícaro amante* en razón de su mañoso argumento: «I know of only one example in literature [la novela de Camerino] of an upstart who marries into a higher status by wearing a badge of knighthood to which he is not entitled. The narrator, however, expects that the fraud will be exposed before long. In the meantime, the woman's family is to be blamed for being so dazzled by the match that they did not investigate the young man. Significantly, the bride is the daughter of a rich merchant, not of a hereditary nobleman» (Dunn, 1993: 304).

Zoom Índice

Como señala Helen Reed (1987: 77), «he [Carriazo] plays at being a *pícaro*, inspired by his own romantic notions, a fictional representation of the effect of literature in life».

Como don Quijote, Carriazo pretende hacer de su vida una obra de arte mediante la imitación. «Pasó por todos los grados de pícaro hasta que se graduó de maestro en las almadrabas de Zahara, donde es el *finibusterrae* de la picaresca» (Cervantes, 1982: 47). Las almadrabas son para Carriazo como Sierra Morena para don Quijote: el espacio propicio para llevar a cabo su representación. Pero en el camino de retorno a las almadrabas, encuentra un desvío que lo llevará al matrimonio. Se trata de una vuelta a la cordura y el fin de sus locuras juveniles: cada quien retorna a su lugar de origen y el orden se reestablece por completo. A ello se debe que el final de la narración incida en resaltar las felices consecuencias de su boda pactada: «Carriazo [vive] ni más ni menos, con tres hijos, que sin tomar el estilo del padre ni acordarse si hay almadrabas en el mundo, hoy están todos estudiando en Salamanca» (Cervantes, 1982: 120). Avendaño, su compañero de ruta, por otra parte, destaca por su pasividad de ferviente enamorado de Costanza y cumple el rol de «amortiguador humano» frente al crudo realismo del ambiente picaresco en el que se desenvuelven, tal como Sancho Panza en su relación con el hidalgo manchego. En *Don Quijote de la Mancha*, el personaje de Sancho Panza y los recursos de la novela pastoril operan como amortiguadores frente a la picaresca, cuyo brutal cinismo llevaría a la derrota final a don Quijote (Gilman, 1993: 98). En Cervantes, el influjo de lo pastoril, a través del enamorado Avendaño, así como de la amistad que este y Carriazo mantienen, es lo que amortigua el peso de la tradición picaresca y orienta las acciones hacia un desenlace dichoso y comediesco. En la relación de Carriazo y Avendaño, los dos amigos, nos hallamos frente a la «pastoral auténtica» de la que hablaba Forcione: el ágape en lugar del eros, la *amicitia* en lugar de la pasión, un espacio donde se exalta «la condición esencial de pureza en que ser y comunidad son uno, en que el hombre solo puede existir como amigo, compañero y vecino» (Forcione, 1988: 1042).

La teatralidad de *El pícaro amante* es de muy diversa índole y se sitúa en el marco de la degradación propia del universo picaresco. Así como los personajes de *La ilustre fregona*, Armíndez y Vriango han pasado también por «todos los grados de pícaro». Empiezan por ser estudiantes en Salamanca cumpliendo la labor de «defensores de cátedras» (Camerino, 1986: 93). A continuación, se convierten en cómicos de la legua hasta llegar a Barcelona, donde surge la tentación de embarcarse «a ver la bella Italia» (Camerino, 1986: 95), pero deciden enrumbarse a la corte vallisoletana. En la ciudad del Esgueva, ejercen de lacayos a la vez que de rufianes para terminar siendo «caballeros del milagro» (Camerino, 1986: 96), con lo que ejercen la vida de los chanflones que se retrata en el *Buscón*. Conocedores de las malas artes del garito, se hacen de un monto significativo para emprender viaje a su particular *finibusterrae* picaresco: Sevilla, cuna y capital del oficio. Pero a diferencia de Pablos de Segovia, quien en la Hispalense se hunde en la germanía y renuncia a toda pretensión de ascenso social, la pareja de protagonistas encuentra una nueva aventura: doña Leonor, una hermosa joven, hija de un mercader ausente por sus negocios en Indias. Aquí, nuevamente la sombra de *La ilustre fregona* se yergue sobre *El pícaro amante*. La imperial Toledo que recrea Cervantes se trueca por la licenciosa Sevilla. Si en la primera puede gestarse un amor puro e idealista como el del joven Avendaño, en la segunda, de acuerdo con la cosmovisión que exuda la novela de

Camerino, solo puede gestarse un *casamiento engañoso* de curiosa factura. Doña Leonor reemplaza a Costanza en el lugar de la dama a conquistar. Dos son sus principales atractivos: su hermosura y su riqueza. El linaje, discretamente, se omite, pese a que la joven recibe el tratamiento de *don* todo el tiempo.

Visto el enamoramiento rotundo de Armíndez, su compañero de ruta, Vriango, le promete ayudarlo en su empresa amorosa, ya que «no faltarán trazas para salir con nuestro intento, que quien resistiere a un estudiante enjerto en farsante, lacayo y fullero ha de saber más que el mismo demonio» (Camerino, 1986: 97). Similar distribución de papeles, donde uno es el actor principal y el otro el coadyuvante, se propone en *La ilustre fregona*, cuando Carriazo le promete al enamorado Avendaño servirlo «en todo aquello que fuere de tu gusto» (Cervantes, 1982: 76). Repartidas así las funciones, Armíndez finge ser caballero en traje de lacayo, llevando a cabo de esa forma una doble interpretación, que supone usurpar dos identidades, una subsumida en la otra: un pícaro que finge ser un noble que a su vez finge ser un lacayo. Armíndez exhibe a la perfección «talle y acciones» (Camerino, 1986: 99) de caballero, ya que muestra un aspecto distinguido y una falsa riqueza gracias a letras de cambio fraguadas. Pasar por caballero exige parecerlo tanto por el vestido como por el dinero. En *El pícaro amante* el dinero es indesligable de la nobleza. Se es noble si se demuestra riqueza. A Leonor, la dama, todo le hace pensar que el sujeto que la galantea es indudablemente un caballero. Las diferencias entre el usurpador y el legítimo representante de la nobleza son imperceptibles en este universo social que recrea *El pícaro amante*. Con la buena desenvoltura de Armíndez, asimismo, nos hallamos en las antípodas de la picaresca canónica, donde el pícaro suele aparecer como grotesco, a su pesar, en el rol de caballero. Piénsese en los vanos esfuerzos de Pablos de Segovia o el ufano Guzmán de Alfarache en un traje ostentoso que no le va.

En este aspecto, Camerino se sitúa dentro de la pauta que abrazará Alonso de Castillo Solórzano, cuyos pícaros también resultan guapos, refinados y prácticamente irreconocibles como tales en su faceta de caballeros. Estos pícaros anticanónicos se mimetizan rápidamente una vez que ingresan en los estratos altos, a diferencia de los clásicos (de Lázaro de Tormes a Pablos de Segovia) que están marcados por su propio aspecto desastrado o comportamiento ridículo en razón de la infamia esencial en ellos. No obstante, el final de todos los pícaros, canónicos o no canónicos, grotescos o refinados, suele ser el mismo, ya que son castigados, humillados y expulsados por pretender lo que, por su origen, les está vedado. Así, el protagonista de las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) de Castillo Solórzano es condenado a galeras por hacerse pasar por caballero del hábito de Cristus. Camerino exhibe también una defensa del *statu quo*, pero por otra vía: antes que optar por la humillación del protagonista, como Castillo Solórzano o Quevedo, se encarga de zaherir a la dama cortejada y a su familia por su permisividad.

Armíndez trata de llamar la atención de doña Leonor mediante los artilugios convencionales. Primero, canta un par de poemas frente a la dama y su madre en los que expresa su cuita sentimental, con lo que la muchacha queda prendada. Es interesante, a este propósito, observar la ambigüedad del segundo envío lírico: un poema cuyo mensaje («El niño vengativo / suele igualar los montes y los valles», Camerino, 1986: 100) funciona para el galán en sus dos facetas, la de falso caballero que pretende ser (él se rebaja al querer unirse a Leonor, una muchacha sin linaje) y la de pícaro (que aspira a alcanzar

a la muchacha adinerada). Luego, prepara una escena, totalmente teatral, en la que deja caer una carta para que la descubra Leonor sin que él, aparentemente, se dé cuenta. Dicha carta, escrita por el diligente Vriango, revela su supuesta identidad: un caballero de Santiago desterrado de la Corte al que el rey le exige cumpla diez años de servicio en Orán para perdonarle la vida. La treta recuerda algo lejanamente una escena del *Buscón*, donde Pablos hace que sus amigos vayan a la casa en que vive de alquiler, precisamente cuando él no está presente, y hablan de su falsa identidad en términos elogiosos además de dejar una «cédula de cambio fingida» (Quevedo, 1980: 210), tal como las letras de cambio sin respaldo que ostenta Armíndez.

La diferencia en la representación que de las maniobras hace cada autor es patente: en el *Buscón* la representación incide en lo ruin y abyecto. Pablos es llamado don Ramiro de Guzmán, «un hombre de negocios, rico, que hizo agora tres asientos con el rey» (Quevedo, 1980: 209), una prestancia que se desdice totalmente cuando se repara en su físico, ya que, para quienes lo conocen en la posada, se trata de un individuo «más roto que rico, pequeño de cuerpo, feo de cara y pobre» (Quevedo, 1980: 209). En *El pícaro amante*, por el contrario, todo en el protagonista es distinguido, en los cauces de lo cortesano, y se corona con el éxito. El culmen de la representación se produce cuando Leonor observa a través del ojo de la cerradura la cruz de Santiago en el pecho de Armíndez, mientras este charla a puerta cerrada con Vriango. Para que esta escena de espionaje sea posible, la narración destaca el descuido de los adultos frente a la muchacha: la madre, quien se dedica a frívolos paseos por el Arenal, deja la casa sola y así puede el pícaro actuar. Ante tantas señales, la dama comunica a su familia lo que sabe y esta acepta la fingida nobleza del joven pícaro sin rechistar. Diríase prácticamente que necesitan que este sea un auténtico caballero. Pareciera que les urge, ya que madre y tío (puesto que el padre sigue en América) conceden el matrimonio «temorosos de que no se arrepintiese» (Camerino, 1986: 105) el galán. Tanta prisa hace que se cometa un desliz de lesa religión con consecuencias gravísimas: no se realiza «amonestación ninguna» (Camerino, 1986: 105), esto es el anuncio público del matrimonio, norma tridentina, para evitar precisamente casamientos viciados[4]. Viendo este panorama, para el pícaro Armíndez queda claro que la familia de la muchacha cree beneficiarse mucho más que él mismo con el matrimonio. Así se lo manifiesta a su cómplice Vriango:

> Que suerte, y no industria, ha sido el salir tan fácilmente con nuestro intento. Porque a ser prudentes (como convenía) la madre y tío de doña Leonor, no se abalanzaran tan fácilmente a consentir este casamiento, por mucho que juzgaran estarles bien, sino informáranse cuidadosamente primero y descubrieran el engaño que será fuerza vean después, siendo locura imaginar que estén deslumbradas las personas con quien tratamos (Camerino, 1986: 106)

La boda ha sido «suerte» y «no industria», o sea no lograda por mérito propio. La picardía es de la familia de la novia. De tal forma, ocurre una inversión, ya que el pícaro

4. El decreto *Tametsi* del Concilio de Trento especificaba entre las normas del matrimonio la publicación de tres amonestaciones, así como la presencia del párroco y de testigos que den fe de la unión (Piluso, 1967: 67).

empieza a pensar efectivamente como caballero: mimetizado ya casi absolutamente con su papel, teme quedar «pobre y afrentado» (Camerino, 1986: 106) si no logra poner a buen recaudo el dinero de la dote en «cambios abonados» asentados en la Corte. Visto esto, habría que reconocer que el éxito de Armíndez pasa por la especulación del dinero a través de las letras de cambio falsas que un mercader le agenciaba, así como por el traspaso de la dote a papeles. El pícaro «emerges as personifying an entrepreneurial model of political economy that remunerates speculative investment» (Armon, 1998: 97) y ya no necesita acumular metales para obtener ganancias económico-sociales: se encuentra bien lejos de los robos de Guzmán de Alfarache en Italia, en los que las joyas y monedas eran la gran fuente de la riqueza. Armíndez se guía por un fino pragmatismo mercantil que poco tiene que ver ya con las trazas, en contraste, casi juveniles de los pícaros precedentes. Leonor se convierte en su capital: ella encarna toda la riqueza que su padre trae de América, fortuna que se va acumulando con la esperanza de alcanzar el ennoblecimiento a través de una boda con un sujeto de buena sangre, como lo sería supuestamente Armíndez. Esta conjunción de nobleza y dinero en el meollo de *El pícaro amante* se inserta en una discusión propia de la novela cortesana, que tiene a Sevilla, a raíz de su intensa actividad comercial, como ambiente más idóneo dentro de las ficciones que debaten dicho asunto (Romero-Díaz, 2002: 64-65).

Consumado el matrimonio, la fatalidad se precipita sobre la familia de doña Leonor: al mismo tiempo en que se descubre el disfraz de Armíndez, llegan las noticias de que el padre de su joven mujer ha muerto ahogado. La madre queda viuda y desamparada, en tanto el tío queda completamente desdichado no solo por la muerte de su hermano, sino también por el hecho de que la cuantiosa herencia ha pasado a manos del pícaro, vuelto «señor absoluto de ciento cincuenta mil ducados» (Camerino, 1986: 107). Pero esta deshonra familiar no afecta tanto a la muchacha, quien, al fin y al cabo, goza de un tren de vida próspero, «con hacienda bastante para sustentar el fausto» (Camerino, 1986: 107) y, lo más importante, se encuentra «enamorada de su esposo» (Camerino, 1986: 107). Ella compensa la deshonra que acarrea la estafa con el amor y el dinero heredado. Pasado un tiempo, doña Leonor se hace a la idea de haber sido engañada por un pícaro y acepta su situación de buena gana, sin atormentarse por cuestiones de linaje. Únicamente el tío, que ambicionaba ennoblecer en serio la sangre de la descendencia familiar, se lamenta y sufre el resto de su vida. Armíndez triunfa, ya que «tuvo lugar de campear caballero en la Corte» (107), aunque se resalta la ingratitud y avaricia con la que trata a su amigo Vriango, como confirmando su ruindad innata, la cual no obstante, no ha condicionado negativamente su carrera vital, por el contrario, le ha permitido alcanzar el puesto elevado que tanto ansiaba. La pareja, en fin, acaba feliz. La descendencia es una señal positiva para valorar la unión de Leonor y Armíndez, ya que los hijos aseguran la conservación del patrimonio familiar; mucho más si se tiene en cuenta que no se señala que hayan heredado los vicios del padre. Esto demostraría que en el universo de *El pícaro amante* no existe el determinismo. El pícaro Armíndez es, en ese aspecto, mucho más un actor que una lacra social. Alguien que desempeña un oficio y triunfa en él o, si se quiere, un hábil cortesano, con ardides y trampas.

El final con triunfo del pícaro no deja de ser, en principio, complicado en los parámetros de la mentalidad aristocrática inherente a la novela cortesana como género. ¿Cómo admitirlo? Desmarcando, en lo posible, la bellaquería del pícaro como factor

primordial en la consumación de la burla; resaltando, por el contrario, el descuido de la familia de la dama. Se atenúan, en lo posible, sus malas artes: el único vicio del pícaro parece ser el juego. En la etapa vital de Armíndez y Vriango que le interesa narrar a Camerino, la del enamoramiento del primero, los jóvenes ni roban ni ejercen de rufianes. De Armíndez podría decirse lo mismo que del joven Carriazo de *La ilustre fregona*, que es un pícaro bastante singular debido a sus cualidades inusitadas: «Virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto» (Cervantes, 1982: 47).

Ahora bien, el autor de *El pícaro amante* posee un afán moralizante y proselitista, en función de la moral tridentina (López Díaz, 1991: 297), pero su narración se aleja de los relatos convencionales de la época, en los cuales el pícaro, indefectiblemente, siempre pierde, ejerciéndose así la justicia poética al uso. Camerino cambia la perspectiva y enfoca su mirada crítica en la responsabilidad de la familia de Leonor, la dama burlada, que se dejó llevar por una falsa ilusión de ascenso social. No por ello Camerino condena esta pretensión, ni mucho menos condena a los mercaderes en su conjunto. De hecho, es posible comprender *El pícaro amante* en el marco del didacticismo y crítica de las costumbres que impregnó la literatura en los primeros años del reinado de Felipe IV, a raíz de la *Junta de reformación* organizada por el conde-duque de Olivares. Ruth Lee Kennedy establece esta tendencia como surgida ya en las postrimerías de Felipe III, hacia 1617, y con gran vigor hasta 1625. En palabras de la estudiosa norteamericana:

> There is scarcely a writer of the time who was not striven to contribute, some by painting for us, in heightened colors no doubt, pictures wherein this youth's sloth and corruption are stressed, others by offering him mirrors of ideal conduct, yet others by insisting on the lack of discipline that had characterized his training and the crying need of change in educational values, both in the home and throughout the nation (Kennedy, 1952: 285).

Este propósito didáctico se inclina hacia la nueva nobleza asentada en las ciudades, público objetivo de la novela cortesana. Para este sector social, que comprendería en parte a estos descendientes de mercaderes que ostentan un *don* impropio, el dinero y la sangre son bienes preciosos que interactúan: la nobleza, en tanto requiere lujo y ostentación, requiere del dinero; por otra parte, el dinero por sí solo no basta, ya que se requiere buena sangre. Este tipo de problema no compete a la novela corta cervantina. En esta, por ejemplo, el dilema de la desigualdad entre los amantes se diluye. En *La ilustre fregona*, tanto como en *La gitanilla*, el orden social no peligra, sino que simplemente se reestablece el mundo al revés que se presentaba al principio: las jóvenes damiselas virtuosas (Costanza y Preciosa) se despojan de su traje humilde de fregona o gitana con la misma facilidad con que los traviesos muchachos dejan de lado sus aventuras como esportilleros.

El final de *La ilustre fregona* había de causar alivio en el lector: contra lo que se podía imaginar en su inicio, las convenciones sociales no peligran, sino que todo se resuelve gracias a la armonía propia del discurso pastoril, que subyace a la amistad, la virtud y el idealismo determinantes en los personajes y que salvaguarda el microcosmos cervantino. Camerino, en cambio, afirma la posibilidad de que se ponga en riesgo el orden social, a saber: que un joven pícaro se abra paso en Sevilla, consiga casarse con una falsa identidad de caballero y que funde un linaje gracias al dinero aportado por una familia deseosa de

elevar su categoría con la supuesta buena sangre del novio. Semejante caos, inconcebible en Cervantes, tampoco es precisamente celebrado por Camerino, sino que es ofrecido al público como una amenaza latente para los padres, en particular si estos no son prudentes al momento de concertar el matrimonio[5]. El autor de *El pícaro amante* deja en claro que el casamiento descalabrado es exclusiva responsabilidad de los padres de la novia o, en este caso concreto, de la madre y el tío, deseosos de ennoblecer a la familia, mezclando su sangre con una considerada mejor. Es un dato de la realidad el que en la Sevilla de la época las madres tuvieran a su cargo administrar los negocios y tomar decisiones familiares en razón de que sus esposos se hallaban en las Indias (Perry, 1993: 23-25). El relato de Camerino, visto así, posee una absoluta actualidad en el momento de su publicación, generado por el ambiente de reforma moral que embargaba el campo literario vigente.

Si se repara en el título de la novela, este resulta casi un oxímoron, considerando que amante significaba "enamorado". ¿Puede un pícaro enamorarse de verdad? En los libros picarescos el amor no pasa de ser deseo sexual que, de consumarse, desaparece al poco tiempo para conducir hacia un desengaño de estirpe misógina. Si hay matrimonio, el pícaro no tarda en explotar a su mujer, ejerciendo el oficio de marido cartujo, tal como ocurre en el *Guzmán de Alfarache* o en el híbrido genérico que es *La hija de Celestina*. Pero en *El pícaro amante*, el protagonista se enamora en serio y sabe, al parecer, retribuir el amor que le predica doña Leonor, quien precisamente encuentra parte de su consuelo en este sentimiento. Finalmente, tan chocante es el título de la novela de Camerino como aquel de la novela de los jóvenes caballeros metidos a pícaros de *La ilustre fregona*, donde *ilustre* no casa, en principio, con *fregona*. Así como en Carriazo y Avendaño se impone su identidad noble (caballeros vueltos pícaros), en la historia de Armíndez y Vriango se impone la vocación arribista y el amor se subordina a sus intereses de ascenso social: Armíndez es un pícaro vuelto caballero y además enamorado. Como se ve, la contrahechura que representa *El pícaro amante* de Camerino frente a *La ilustre fregona* parte de rasgos comunes, aunque replanteados en función de una ideología divergente, con fines de enseñanza práctica cortesana, en las coordenadas del magisterio que ejercerá algunos años más tarde Baltasar Gracián en obras igualmente didácticas como el *Oráculo manual*. Es así como los narradores postcervantinos se apropiaron de los logros de las *Novelas ejemplares* y los subordinaron a la discusión de temas peliagudos para la sociedad de su tiempo, la cual los dotó de la materia que plasmaron en una fórmula textual que Cervantes había creado reciclando materiales narrativos del siglo XVI.

Bibliografía

Armon, S. (1998): «The Paper Key: Money as Text in Cervantes's El celoso extremeño and José Camerino's *El pícaro amante*». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XVIII, pp. 96-114.

Camerino, J. (1986): *El pícaro amante*, en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid: Castalia, pp. 93-108.

5. En ediciones antiguas posteriores, la novela lleva por título *El pícaro amante y escarmiento de mujeres*, con el que se enfatiza el propósito aleccionador de la ficción (Rodríguez Cuadros, 1986: 43).

Cervantes, M. de (1982): *Novelas ejemplares*, III. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid: Castalia.
Dunn, P. N. (1993): *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History*. Ithaca: Cornell University Press.
Forcione, A. K. (1988): «Cervantes en busca de la pastoral auténtica». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, pp. 1011-1044.
Gilman, S. (1993): *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.
Kennedy, R. L. (1952): «The Madrid of 1617-1625. Certain Aspects of Social, Moral, and Educational Reform», en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*. Wellesley: Spanish Department-Wellesley College, pp. 275-309.
López Díaz, M. D. (1991): «Un novelista poco conocido: José Camerino y sus *Novelas amorosas*». *Epos*, VII, pp. 291-298.
Perry, M. E. (1993): *Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
Piluso, R. V. (1967): *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*. New York: Las Américas Publishing Company.
Quevedo, Fco. de (1980): *La vida del buscón llamado don Pablos*. Ed. Fernando Lázaro Carreter, Salamanca: Universidad de Salamanca.
Reed, H. (1987): «Theatricality in the Picaresque of Cervantes». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, VII, pp. 71-84.
Rico, Fco. (1989): *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix-Barral.
Rodríguez Cuadros, E. (1979): *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*. Valencia: Universidad de Valencia.
— (1986): «Introducción», en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid: Castalia, pp. 9-69.
Romero-Díaz, N. (2002): *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del Barroco*. Newark: Juan de la Cuesta.
Sánchez Jiménez, A. (2002): «Comedia y novela corta en *El pícaro amante* de José Camerino». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XVIII, pp. 109-124.

¡Encaja, ensarta, enhila refranes; que nadie te va a la mano!: Los efectos de acumulación y las sartas de refranes en el *Quijote*

Nieves Rodríguez Valle
Universidad Nacional Autónoma de México

La apropiación de materiales tradicionales por los autores cultos en sus obras literarias se encuentra en España desde la Edad Media; el uso de varias paremias consecutivas o cercanas ya existía también en la literatura medieval, por ejemplo, en el *Caballero Zifar* [*ca*. 1300], el *Libro de buen amor* [1330], el *Corbacho* [1438][1] y llega al punto más alto en *La Celestina* [1499][2].

Las sartas de refranes, es decir, presentar más de dos refranes contiguos, en un listado o unidos por conectores, son un artificio literario; su uso no es frecuente en la oralidad.

Con el auge del uso del material tradicional, en especial el paremiológico, a principios del siglo XVI se publican los *Refranes famosíssimos y provechosos glosados* [1509], obra en la que un padre da consejos y normas de conducta a su hijo; en ella, más que glosar refranes, el autor los va intercalando en el argumento –hilo conductor– para apoyar y confirmar lo que va diciendo en su exposición. Como se ve, la «nueva invención de burlillas dichas por refranes», como dice Garay ([1545] 1632: 100v) al presentar sus *Cartas en refranes*[3], no era tan nueva. En el siglo XVII estas

1. Véase, por ejemplo: *Zifar* (1982: 281); Ruiz (1988: 179) y Martínez de Toledo (1998, IV: 163).
2. «Quien no tiene sino un ojo, mira a cuánto peligro anda. *Un alma sola ni canta ni llora. Un solo acto no hace hábito*. […] *Una golondrina no hace verano*. *Un testigo solo no es entera fe*. *Quien sola una ropa tiene presto la envejece*. […] Y si más quieres, mejor te irá, que *mientras más moros, más ganancia, que honra sin provecho no es sino como anillo en el dedo*. Y pues entramos *no caben en un saco*, acoge la ganancia (Rojas, 2002: VII: 206).
3. Blasco de Garay compuso dos cartas «debajo de título de amor mundano, que es, a mi parecer, lo que mejor se recibe entre las vanas y perdidas gentes. Para que la una con *la nueva invención de burlillas dichas*

«burlillas», están bosquejadas por Cervantes en dos Novelas ejemplares [1613]: *La Gitanilla* y *Rinconete y Cortadillo*[4].

En el *Quijote*, Cervantes retoma este recurso literario; lo utiliza tímidamente en la Primera parte, para convertirlo, en la Segunda, en un motivo más de experimentación, de derroche de creatividad, de discusión interna entre los personajes y de reto para el lector-oidor, quien puede reaccionar como los interlocutores de Sancho, considerándolos disparates sin propósito alguno o puede intentar encontrar su sentido y, con él, la lógica de pensamiento del personaje.

En el *Quijote* de 1605 vislumbramos el recurso cuando, con la definición, don Quijote utiliza tres refranes: «*no hay refrán que no sea verdadero*, porque todos son sentencias sacadas de l*a mesma experiencia, madre de las ciencias todas*, especialmente aquel que dice: *Donde una puerta se cierra, otra se abre*» (I, 21: 223)[5]; y donde existe una sola sarta de Sancho, en la cual combina frases, refranes y comentarios; esta acumulación sucede una vez levantado el mandamiento del silencio y, ante una situación en la que Sancho se encuentra irritado porque don Quijote ocasionó que Cardenio los golpeara (I, 25: 273).

En la Segunda parte del *Quijote*, Cervantes explota este recurso con tal naturalidad que Sancho se convierte en el paradigma del personaje que habla por refranes. Las sartas requieren de un gran artificio para que resulten naturales en un discurso. Cervantes logra elevar el efecto al provocar, mediante varios mecanismos, que las sartas (enhebrados puros) parezcan más de las que son, que aun con pocos refranes juntos o cercanos se dé el efecto de la acumulación. Por otra parte, se da a la tarea de hacer compleja la forma de las sartas elevando el número de refranes contiguos como no lo había hecho la literatura anterior, pues, en este aspecto, supera incluso a la *Celestina*.

Los *Refranes famosíssimos* o las *Cartas en refranes* son obras que cumplen su objetivo en la acumulación de refranes; en el *Quijote*, las sartas, como los refranes mismos, son sólo un elemento más del engranaje portentoso de la obra. Además, la acumulación no sólo está presente meramente como un virtuosismo, sino que aparece en momentos especiales y bajo circunstancias precisas del discurso.

Entre los mecanismos que utiliza Cervantes para producir la impresión de mayor acumulación se encuentra el empleo de la combinación encajar-mezclar y ensartar-enhilar; términos que emplea don Quijote cuando relaciona el uso de los refranes con su definición o calificación. Encajar: «entremeter una cosa con otra» (Covarrubias, *s.v.*), es utilizado como la inserción de refranes en un discurso: «–[…] Y mira, Sancho, cómo hablas, y ten en cuenta de *no encajar algún refrán de los tuyos* en tu embajada. –¡Hallado os le habéis el *encajador*! –respondió Sancho–» (II, 30: 875). "Mezclar refranes" es utilizar uno entre un argumento o como final del mismo: «[…] que si hablo mucho, más procede de enfermedad que de malicia; mas *quien yerra y se enmienda, a Dios se*

por refranes […] Aunque en la de los refranes no pienso que tan desnudo va el deleite, que de algo más no puedan aprovecharse» (Garay, 1632: 100v-101r). Es la primera carta la que está en refranes.

4. Véase *La Gitanilla* (Cervantes, 2001, I: 109) y *Rinconete y Cortadillo* con variación entre el ms. Porras (ca. 1605) y la edición de 1613 (Cervantes, 2001, I: 284 y I: 231).

5. Todas las citas al *Quijote* corresponden a la edición de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1999.

encomienda. –Maravillárame yo, Sancho, si no *mezclaras algún refrancico en tu coloquio*» (II, 28: 867). Mientras que "ensartar": «enhilar, meter en un hilo una o muchas cosas, como ensartar el aguja y ensartar perlas» (Covarrubias, *s.v.*) y 'enhilar': «atravesar con el hilo alguna cosa, como enhilar el aguja, cuentas, aljófar, etc.» (Covarrubias, *s.v. hilar*) es utilizar dos o más refranes unidos en un listado o por algún conector; don Quijote usa juntos los dos términos: «–[…] y qué de necedades vas, Sancho, *ensartando¡* ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que *enhilas*?» (I, 25: 273).

Don Quijote es consciente de que las sartas no sólo contienen refranes: «–¿A dónde vas a parar, Sancho, que seas maldito? –dijo don Quijote–. Que cuando comienzas a *ensartar refranes y cuentos*, no te puede esperar sino el mesmo Judas que te lleve» (II, 19: 786).

Del efecto de acumulación también se contagian los personajes, pues Sancho, hacia el final de la obra, y después de tantos reclamos por la utilización de su hacienda, ironiza la utilización de refranes por don Quijote, pues, aunque este enuncia uno sólo, Sancho afirma que «ensarta refranes» y «se le caen de la boca de dos en dos»:

> -Nunca te he oído hablar, Sancho –dijo don Quijote–, tan elegantemente como ahora; por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir: «*No con quien naces, sino con quien paces*».
>
> -¡Ah, pesia tal –replicó Sancho–, señor nuestro amo! *No soy yo ahora el que ensarta refranes*; que también a vuestra merced *se le caen de la boca de dos en dos mejor que a mí* (II, 68: 1180).

El efecto de acumulación se logra también cuando los refranes se encuentran en distintas voces que dialogan, aunque los refranes no sean contiguos, como en este diálogo entre don Quijote y Sancho:

> -Por tu vida, amigo, que se quede en este punto este negocio, que me parece muy áspera esta medicina y será bien dar tiempo al tiempo, que *no se ganó Zamora en un hora*. Más de mil azotes, si no he contado mal, te has dado: bastan por agora, que el *asno*, hablando a lo grosero, *sufre la carga, mas no la sobrecarga*.
>
> -No, no, señor –respondió Sancho–, no se ha de decir por mí: «*a dineros pagados, brazos quebrados*» (II, 71: 1201).

La mezcla de refranes en los diálogos llega a tal grado que la acumulación puede darse a lo largo de lo que llamo «pasaje de refranes», como el que sucede en el capítulo 7 de la Segunda parte: primero viene una sarta de tres, en voz de Sancho, atribuidos a Teresa:

> -Teresa dice –dijo Sancho– que ate bien mi dedo con vuestra merced, y *que hablen cartas y callen barbas, porque quien destaja no baraja, pues más vale un toma que dos te daré. Y yo digo que el consejo de la mujer es poco, y el que no le toma es loco*.
>
> -Y yo lo digo también –respondió don Quijote–. Decid, Sancho amigo, pasad adelante, que habláis hoy de perlas (II, 7: 680).

Sancho pasa adelante; ahora su discurso se dirige a la muerte con un solo refrán entre los razonamientos y en sintonía con ellos: «*que tan presto se va el cordero como el carne-*

ro» (II, 7: 680). Don Quijote asiente, pero confiesa: «no sé a dónde vas a parar»; y, por fin, Sancho pide se le señale un salario; para él estar a merced es mala paga y utiliza un refrán para argumentarlo. A continuación, afirma que quiere saber lo que gana y utiliza otra sarta de tres refranes que hablan de la conveniencia de ganar aunque sea poco unidos por la conjunción «y»; hace una apología de «lo poco», en la cual, los refranes se suman: «En fin, yo quiero saber lo que gano, poco o mucho que sea, que *sobre un huevo pone la gallina, y muchos pocos hacen un mucho, y mientras se gana algo no se pierde nada*» (II, 7: 680-681); al final del argumento en el que don Quijote no acepta asignar salario a Sancho, dice:

> […] y si no, tan amigos como antes: que si al palomar *no le falta cebo, no le faltarán palomas*. Y advertid, hijo, que *vale más buena esperanza que ruin posesión, y buena queja que mala paga*. Hablo de esta manera, Sancho, por daros a entender que también como vos sé arrojar refranes como llovidos (II, 7: 681-682).

Existen más «pasajes de refranes»: en los razonamientos que va teniendo Sancho consigo mismo cuando parte hacia el Toboso (II, 10: 703); en la conversación entre Sancho y el Escudero del Bosque (II, 13: 730-731), y dos de regreso a la aldea, cuando Sancho intenta consolar a don Quijote (II, 65: 1163-1164) y cuando piensan en la vida de pastores (II, 67: 1177-1178).

Ahora bien, el capítulo 43 de la Segunda parte «De los consejos segundos que dio don Quijote a Sancho Panza» es, más que un «pasaje de refranes», un «capítulo de refranes» en el cual encuentro 25; hay definición, teoría de la aplicación y sartas. Comienza con los consejos de la templanza: «*Come poco y cena más poco*» (II, 43: 974); «Sé templado en el beber, considerando que el *vino demasiado ni guarda secreto, ni cumple palabra*» (II, 43; 974); luego, don Quijote le aconseja: «También, Sancho, no has de mezclar en tus pláticas *la muchedumbre de refranes* que sueles, que, puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los traes tan por los cabellos, que más parecen disparates que sentencias» (II, 43: 974). Sancho le explica que esto sólo lo puede remediar Dios, y viene una sarta de cuatro refranes unidos en polisíndenton, en la que no promete no decir refranes sino decir los que sean apropiados con su cargo de gobernador:

> […] Más yo tendré cuenta de aquí delante de decir los que convengan a la gravedad de mi cargo, que *en casa llena, presto se guisa la cena, y quien destaja, no baraja, y a buen salvo está el que repica, y el dar y el tener, seso ha menester*.
>
> -¡Eso sí, Sancho! –dijo don Quijote–. ¡Encaja, ensarta, enhila refranes, que nadie te va a la mano! ¡*Castígame mi madre, y yo trómpogelas*! Estoyte diciendo que escuses refranes, y en un instante has echado aquí una letanía dellos, que así cuadran con lo que vamos tratando como por los cerros de Úbeda. Mira, Sancho, no te digo yo que parece mal un refrán traído a propósito; pero cargar y ensartar refranes a troche moche hace la plática desmayada y baja (II, 43: 975).

En la lógica de don Quijote, los refranes no vienen a propósito, pero sí en la de Sancho. Esta lógica presenta dos niveles; en el primero, los refranes se pueden aplicar al que tiene el poder: el gobernador es la casa llena y quien destaja y el que repica y el que tiene

el seso; en el segundo, la casa de Sancho está llena de refranes y, así, presto encontrará los apropiados a la gravedad de su cargo, «y» en este juego él puede cortar los refranes convenientes «y» quedar a salvo «y» tiene el seso suficiente para decirlos y no agotarlos.

Luego continúa don Quijote con los consejos: «Sea moderado tu sueño, que *el que no madruga con el sol, no goza del día*; y advierte, ¡oh Sancho!, que l*a diligencia es madre de la buena ventura*, y la pereza, su contraria, jamás llegó al término que pide un buen deseo» (II, 43: 975). Sancho atiende a los consejos de don Quijote pero teme olvidarlos, así, desea que se le den por escrito para darlos a su confesor «para que me los encaje y recapacite cuando fuere menester» (II, 43: 976); don Quijote, entonces, se lamenta: «qué mal parece en los gobernadores el no saber leer ni escribir» y Sancho responde con tres sartas, en un mismo parlamento, de tres refranes cada una (nueve refranes ensartados, como diría don Quijote, de tres en tres):

> -[…] cuanto más que fingiré que tengo tullida la mano derecha y haré que firme otro por mí, que *para todo hay remedio, si no es para la muerte, y teniendo yo el mando y el palo*, haré lo que quisiere, cuanto más que *el que tiene el padre alcalde*… Y siendo yo gobernador, que es más que ser alcalde, ¡llegaos, que la dejan ver! No, sino popen y calóñenme, que *vendrán por lana y volverán trasquilados*, y *a quien Dios quiere bien, la casa le sabe*, y *las necedades del rico por sentencias pasan en el mundo*, y siéndolo yo, siendo gobernador y juntamente liberal, como lo pienso ser, no habrá falta que se me parezca. No, sino *hacéos miel, y paparos han moscas; tanto vales cuanto tienes*, decía una mi agüela; y d*el hombre arraigado no te verás vengado* (II, 43: 976-977).

En la primera triada, el primer refrán plantea que no saber leer y escribir no es una falta irremediable, pues sólo la muerte lo es; además, el poderoso puede hacer lo que quiera (fingir que tiene tullida la mano, hacer que otro firme por él, etc.) y el poderoso será él; como tal tendrá el mando y el palo y, si quien tiene influencias puede hacer lo que quiere, como el hijo del alcalde, con mayor razón él que será gobernador. La segunda triada es una advertencia para sus vasallos, pues aquellos que se atrevan a atacarlo, creyendo que lo lograrán, saldrán con pérdida; esto expresa el primer refrán. Los dos siguientes argumentan de nuevo la fuerza del poderoso, el cual es bendecido por Dios y por la riqueza, por lo que no habrá falta en él que lo parezca. El polisíndenton que lleva el hilo es lo que desconcierta, parece que Sancho piensa con más velocidad de lo que puede expresar con palabras. La tercera triada parece que se la está diciendo a sí mismo, reafirmándose en el poder que tendrá. Inicia aconsejándose: si se muestra dulce o débil se lo comerán; el siguiente refrán lo atribuye a su abuela, volviendo al tema de la riqueza, y cierra con la convicción de que nadie podrá tocarlo.

Sancho, en su ensoñación de poder, no sólo parece ignorar los consejos de don Quijote, sino a don Quijote mismo, el cual se enoja, profetiza la destrucción de Sancho causada por sus refranes; abre las preguntas sobre dónde los halla o cómo los aplica y confiesa su incapacidad para usarlos como Sancho. Sancho habla de su hacienda y de los cuatro refranes que vienen a propósito (no de esta discusión, sino de su poder como gobernador), refranes que no dirá porque «*al buen callar llaman Sancho*». Don Quijote

quiere saber cuáles son y Sancho dice tres, los glosa y remata con otros tres. Finalmente, don Quijote concluirá negando la sentencia del último refrán de Sancho:

> -[…] *más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena*.
>
> -Eso no, Sancho –respondió don Quijote–, que *el necio en su casa ni en la ajena sabe nada*, a causa que sobre el aumento de la necedad no asienta ningún discreto edificio. Y dejemos esto aquí, Sancho, que si mal gobernares, tuya será la culpa y mía la vergüenza; […] toda esa gordura y esa personilla que tienes no es otra cosa que *un costal lleno de refranes y de malicias* (II, 43: 978).

Las «malicias» de Sancho, que menciona don Quijote, obedecen a la poca «voz de Dios» de los refranes que elige, cuyas sentencias son poco virtuosas, contrastando el deseo del Catón de dar unos consejos elevados para el discípulo que será gobernador, con la opinión que el discípulo expresa sobre los beneficios del poder.

En cuanto a las sartas propiamente dichas, la capacidad compositiva de Cervantes lo lleva a lograr unir incluso cinco refranes consecutivos. En varias ocasiones, se ensartan tres refranes, como acabamos de ver. Cuatro refranes se hilan en la única sarta que está narrada en estilo indirecto:

> Sancho respondió que hiciese su gusto; pero que él quisiera concluir con brevedad aquel negocio a sangre caliente y cuando estaba picado el molino, porque *en la tardanza suele estar muchas veces el peligro*; y *a Dios rogando y con el mazo dando*, y que *más valía un «toma» que dos «te daré»*, y *el pájaro en la mano que el buitre volando* (II, 71: 1204).

En esa sarta, Sancho argumenta su deseo de concluir con los azotes que se está dando en el haya; el argumento está dirigido a don Quijote, pero el lector reconoce que los refranes no corresponden a la situación real. Estos refranes, por sí solos, no tienen contenido similar, excepto los últimos dos. El primero introduce el argumento: quiere apresurarse a terminar con los azotes; el siguiente, se vincula con la acción: actuar al mismo tiempo que rogar la ayuda de Dios, [pues], afirman los dos últimos, es mejor lo que se tiene seguro.

Sancho responde al estudiante al salir de la sima con seis refranes en total, cinco seguidos:

> -[…] *ni he tenido lugar de hacer cohechos, ni de cobrar derechos*; y siendo esto así, como lo es, no merecía yo, a mi parecer, salir de esta manera; pero *el hombre pone y Dios dispone*, y *Dios sabe lo mejor y lo que está bien a cada uno*; y *cual el tiempo, tal el tiento*; y *nadie diga «desta agua no beberé»*; que *adonde se piensa que hay tocinos, no hay estacas*; y Dios me entiende, y basta, y no digo más, aunque pudiera (II, 55: 1082).

De nuevo, tenemos un refrán introductorio para el argumento: no ha «tenido lugar» de abusar del poder ni de beneficiarse por ello; después de esto, reflexiona que no merecía salir así del gobierno; sabe que ha sido buen gobernador, entonces, enhila los cinco refranes, que funcionan como un consuelo. Los dos primeros argumentan que, aunque el hombre se empeñe en algo, es la voluntad de Dios la que impera y hay que dejarse guiar

por su sabiduría; [así], dice el tercer refrán, el hombre debe de actuar según sean las circunstancias, sin querer violentarlas. Los dos últimos parecen tener un interlocutor doble: el primero, el mismo Sancho quien, como parte de su consuelo y autoafirmación, reflexiona que no se tiene nada seguro, ni en la voluntad ni en el pensamiento (recuérdese el poder que soñaba iba a tener por el simple hecho de ser gobernador); el otro, el estudiante y, entonces, funcionarían los refranes como una advertencia. También en otros casos, las sartas pueden estar acompañadas por uno o dos refranes cercanos, que introduzcan y/o concluyan el argumento.

Los refranes pueden estar relacionados por un contenido similar; tres refranes ensartados pueden ser de la misma familia de refranes, como los que Sancho utiliza cuando responde al eclesiástico en la cena con los duques:

> -[…] soy quien «*júntate a los buenos, y serás uno dellos*», y soy de aquellos «*no con quien naces, sino con quien paces*», y de los «*quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija*». Yo me he arrimado a buen señor, y ha muchos meses que ando en su compañía, y he de ser otro como él, Dios queriendo; y viva él y viva yo, que ni a él faltarán imperios que mandar, ni a mí ínsulas que gobernar (II, 32: 890-891).

Con estos refranes, define quién es en el presente para luego indicar lo que será en el futuro. Cuando los refranes son de la misma familia, sirven para reafirmar un argumento; en otras ocasiones, el contenido de los refranes no es similar, pero la estructura que los une obedece a que uno redondea la idea del otro: «*que no sabe nadie el alma de nadie, y tal suele venir por lana que vuelve tresquilado*» (II, 14: 739); o los une el hecho de que uno expone y otro complementa el razonamiento; así los une don Quijote en varias ocasiones: «Y escuchémosle, que *por el hilo sacaremos el ovillo de sus pensamientos*, si es que canta, que *de la abundancia del corazón habla la lengua*» (II, 12: 723). Los refranes también pueden estar juntos porque uno se oponga al otro: «por eso *es bueno vivir mucho, por ver mucho*; aunque también dicen que "*el que larga vida vive mucho mal ha de pasar*"» (II, 32: 894).

Cervantes, como hemos visto, va haciendo más complejos los procedimientos cuando une tres, cuatro y cinco refranes. La acumulación de refranes en el discurso representa, para Rosenblat, la característica esencial que nos habla de la animación, humorismo y naturalidad de Sancho; para este autor, Sancho emplea los refranes, por lo común, en circunstancias imprevistas o de modo disparatado (Rosenblat, 1971: 41); sin embargo, en lo que atañe a las sartas, podemos hablar de algunas constantes.

Además del valor de refuerzo argumentativo, existen ciertas circunstancias que parecen despertar el recurso de la acumulación en Sancho, como la argumentación interna que tiene ante enemigos imaginarios, la ensoñación de poder del capítulo 43 y la ensoñación de la vida de pastores (II, 67: 1177). En varias ocasiones en que Sancho se encuentra ante una situación desesperada o límite, trae a su argumentación refranes ensartados, por ejemplo, cuando en el palacio ducal es obligado a montar en Clavileño (II, 41: 957); o cuando debe azotarse para desencantar a Dulcinea. Otra circunstancia en la que Sancho ensarta es cuando intenta consolar a don Quijote, ya sea por no poder hallar a Dulcinea (II, 10: 701), o cuando deben dejar las aventuras y volver a su aldea (II, 65: 1164).

Las sartas, en efecto, son complejas y hay que añadir que los refranes tienden a estar modificados, lo que puede aumentar la dificultad. La crítica ha afirmado casi unánimemente que las sartas de refranes de Sancho son disparatadas, como lo afirma don Quijote; pues atienden a cada refrán sin tomar en cuenta el contexto y esto hace parecer que cada uno no tiene relación con el otro; sin embargo, como afirma Anscombre (1997: 48): «Todo refrán insertado en un discurso permite sacar cierto tipo de conclusión porque su carácter sentencioso o descriptivo radica no sólo en sí mismo, sino en su aplicación al caso particular»; es decir, los refranes no funcionan como elementos aislados sino que dependen del contexto en que se insertan; de este modo, hay que buscar la lógica en el razonamiento del personaje.

Cervantes utiliza con gran maestría el recurso literario de ensartar refranes y diversos mecanismos de acumulación que contribuyen a su labor creativa y compositiva, apropiándose de los materiales tradicionales para transformarlos y darles una nueva vida en el universo de su obra.

Bibliografía

Anscombre, J.C. (1997): «Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias». *Paremia*, 6, pp. 43-54.

Cervantes, M. de [1605, 1615] (1999): *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico, 2 vols., 3ª ed., Barcelona: Crítica.

— [1613] (2001): *Novelas ejemplares*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce, 2 vols., Madrid: Castalia.

Correas, G. [1627] (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Madrid: Castalia.

Covarrubias, S. de [1611] (1995): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Felipe C.R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid: Castalia.

El Caballero Zifar [ca. 1300] (1982): ed. Joaquín González Muela, Madrid: Castalia.

Garay, Blasco de (1632): *Cartas en refranes de Blasco Garay, racionero de la Santa Iglesia de Toledo*. Madrid: Viuda de Alonso Marín.

Martínez de Toledo, A. [1438] (1998): *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. Michael Gerli, 5ª ed., Madrid: Cátedra.

Refranes famosíssimos y provechosos glosados [1509] (2005): ed. facsímil Castilla y León, Fundación Instituto castellano y leonés de la lengua / Junta de Castilla y León. [Burgos, Fadrique de Basilea, 1509].

Rojas, Fco. de [1499] (2002): *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin, 13ª ed., Madrid: Cátedra.

Rosenblat, A. (1971): *La lengua del Quijote*. Madrid: Gredos.

Ruiz, J., Arcipreste de Hita [1330] (1988): *Libro de buen amor*. Ed. G.B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia.

El Reloj de Príncipes de Antonio de Guevara: la primera novela occidental traducida al rumano

Oana Andreia Sambrian-Toma
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Academia Rumana

1. Para un buen comienzo de las traducciones de obras españolas al rumano...

Al final del siglo XVII, se había puesto muy de moda un género de obras de carácter didáctico, muy utilizado en el Bizancio en un cierto período. De estas obras resultaba la manera en que los príncipes tenían que educar a sus herederos, así como las principales normas de conducta que tenían que seguir.

En la literatura bizantina, las más conocidas obras de este tipo son los *Capítulos parenéticos* de Agapeto hacia el emperador Justiniano, las *Enseñanzas de Basilio Macedonio hacia su hijo, León* y las *Enseñanzas de Manolo Paleologo hacia su hijo* (Papacostea, 1996: 207).

En el siglo XVI, en Valaquia, el ilustre príncipe rumano Neagoe Basarab escribió sus *Enseñanzas hacia su hijo, Teodosio*, que reúnen un gran número de consejos prácticos, desde las formas de protocolo diplomático, reglas de buena conducta durante la mesa, consejos para la guerra, para los juicios, cómo ser un buen cristiano etc. (Basarab, 1970: 423-427).

El cuidado por la buena conducta de los príncipes se verá doblado por la preocupación por la instrucción y la educación de éstos. Por ejemplo, el príncipe valaco Miguel el Bravo (1593-1601), que se dio a conocer en España gracias a la obra de Lope de Vega, *El ilustre príncipe transilvano*, debido a sus sonadas victorias contra los turcos, envió a su hijo a estudiar en el colegio de los piaristas de Cluj, mientras que otro príncipe valaco, Radu Mihnea, se formó en Venecia, bajo la coordinación de ilustres profesores (Papacostea, 1996: 207).

El siglo XVII fue dominado por la confianza en el milagroso poder de la educación no sólamente en Valaquia, pero también en Moldavia. Es allí donde el cronista de origen nobiliario Nicolae Costin, cuyo padre, Miron Costin, fue uno de los más ilustres cronistas y que ocupó muchos cargos administrativos en su época, tradujo al rumano la primera novela occidental que vio la luz en el espacio rumano, obra del escritor español del siglo XVI, Antonio de Guevara y titulada *El Libro áureo del grand Emperador Marco Aurelio con el Relox de Príncipes*.

La obra de Guevara, cuyo prólogo explica el porqué del título, afirma que «Este *Relox de príncipes* no es de arena, ni es de sol, ni es de horas, ni es de agua, sino es relox de vida, porque los otros reloxes sirven para saber qué hora es de noche y qué hora es de día, mas éste nos enseña cómo nos hemos de ocupar cada hora y cómo hemos de ordenar la vida. El fin de tener reloxes es por ordenar las repúblicas, mas este *Relox de príncipes* enséñanos a mejorar las vidas, porque muy poco aprovecha que estén muy concertados los reloxes y que anden en bandos y dissensiones los vezinos» (Antonio de Guevara: 1994).

En su libro, Guevara expuso los principales consejos que los príncipes debían seguir en su vida privada, así como en su gobierno, mezclando sus propias experiencias de corte con ideas tomadas de la Antigüedad, en especial de Jenofonte, Plutarco, Valerio Maximo y Diógenes Laercio (Alborg, 1992: 727).

La obra alcanzó la popularidad, convirtiéndose, por mucho tiempo, en el libro de moda en Europa. Se editó en varias ocasiones, traduciéndose incluso al armenio (Alborg, 1992: 728)

El episodio que gozó de más fama fue «El villano del Danubio», recogido en una fábula de La Fontaine y que hace hincapié en la idea de la superioridad del hombre natural ante el civilizado.

La primera edición del libro apareció en 1529, casi al mismo tiempo que las *Enseñanzas de Neagoe Basarab hacia su hijo, Teodosie*, basándose en la Cyropedia de Xenofono, precediendo con tan sólo cuatro años el Príncipe de Maquiavelli. Hemos aquí una época dominada por las obras de carácter moralista, profundamente arraigadas en la típica influencia clásica que caracteriza, como bien sabemos, el Renacimiento.

Dos años más tarde se imprimió la edición francesa. En 1540, fue publicada en Venecia y en 1544, apareció en Munich. En 1606, el libro fue traducido al latín por el humanista alemán Johannes Wanckelius, bajo el título *Horologii Principum sive de vita M. Aurelii imperatoris, libri 3 de lingua castelana in latinam linguam traducti* (trad. *El Reloj de Príncipes o de la vida del emperador Marco Aurelio, tres libros traducidos del castellano al latín*) y, a partir de ese momento se difundió en todos los países católicos (Cartojan, 1980: 259).

Tal como resulta de la traducción de Wanckelius, el libro consiste de tres partes: la primera recoge los consejos que le exigen al príncipe que sea un buen cristiano. La segunda subraya la manera en que el príncipe tiene que comportarse dentro de su hogar y la tercera hace hincapié en las normas que tiene que cumplir para convertirse en un modelo para sus súbditos.

El cronista Nicolae Costin, segundo hijo de su famosísimo padre, Miron Costin, comenzó sus estudios en Iassi, en la escuela católica del jesuita Francesco Renzi (Ghica, 1907: 468-482). Después de trasladarse a Polonia con su padre, continuó sus estudios y llegó a conocer el libro de Guevara, que se había imprimido en 1612 en Piotrkow y entre 1615 y 1636 en Cracovia (Strempel, 1976: 34). Si nos fijamos en el texto de Nicolae Cartojan, el crítico rumano que dedicó un amplio estudio a la traducción de Costin, veremos que después de 1750, existieron en Polonia 10 ediciones del *Relox de príncipes* (Nicolae Cartojan, 1941: 14). En 1685 volvió a Moldavia, donde el príncipe Constantin Cantemir, padre del ilustre hombre de cultura, Dimitrie Cantemir, le otorgó un importante cargo administrativo: el de *treti-logofăt*, que únicamente existía en Moldavia y Valaquia y que designaba al secretario del boyardo más importante del consejo del príncipe; este cargo podría ser asimilado en la actualidad al de ministro de la justicia.

Además de la traducción que realizó del libro de Guevara, Nicolae Costin también escribió, a pedir del príncipe moldavo de aquel entonces, un *Letopisecio de Moldavia desde que se hizo el mundo hasta 1601*, donde se pueden encontrar varios pasajes muy parecidos a los de Guevara, presentes también en algunos de los títulos de los capítulos. La fecha de redacción del Letopisecio no se conoce exactamente, pero si fuéramos a juzgar por la opinión de Cartojan y del investigador que realizó el estudio crítico que prefació la obra en el año de su publicación, 1942, debió de escribirse entre 1700 y 1712, el último año siendo el de la muerte del cronista moldavo.

2. Características generales de la traducción

Volviendo al *Reloj de príncipes* y a la traducción de Costin, Gabriel Strempel observaba el estupendo conocimiento que Costin tenía de la lengua latina, al poner como ejemplo un fragmento del texto latino que pertenecía al episodio del campesino del Danubio, (Strempel, 1976: 38).

A continuación vamos a reproducir el texto en latín, seguido de la traducción de Costin, realizada *ad literam* al español:

> In primo consulatu meo, quidam Danubii accola Romam venit repetundarum in senatu censorem qui acerbissime populares suos tractares postulaturus...
>
> Erat rusticulus ille facie pusilla, labiis grandibus, oculis profundis, colores lurido, capillo horrido, capito nudo; calceos gestabat e pelle histricis, tunicam e pilis caprarum, cingulum de juncis marinis, barba erat promissa et densa, superciliis oculos tegentibus, pectore et collo ursi instar villoso, baculum denique manu gestabat. Equidem cum in cucuriam illum ingredientem viderem, bestiam arbitrarar esse, humana figura. Cum autem orationem illium audivissem, deorum aliquem esse judicavi, si modo inter homines dii versantur...
>
> Al principio de mi consulado, un habitante cualquiera del Danubio, vino a Roma para quejarse en el senado del censor y del juez que gobernaban a sus habitantes con inmenso horror. Ese campesino era de cara pequeña, labios grandes, ojos hundidos, amarillentos, tenía el pelo grueso y la cabeza sin cubrir; los zapatos eran de piel de cabra, los vestidos de pelo de cabra, el cinturón de becerro, su barba era grande y espesa, sus pestañas espesas, el pecho y los hombros los tenía

> peludos como los osos, llevando en su mano un palo. Y cuando lo vi entrando en el senado, pensé que era un idiota con cara de hombre. Mas cuando oí sus palabras, pensé que fuese un dios, si los dioses caminasen entre los humanos[1].

La traducción de Nicolae Costin es clara, dinámica y mantiene en el ritmo de la frase algo de la armonía y la cadencia del original, lo cual hizo que un investigador pensara que Nicolae Costin había traducido algunas partes de la novela en verso (Cartojan, 1980: 342-343.)

La traducción de Nicolae Costin no fue publicada hasta 1976 y, en su época, circuló en manuscritos, de los que se siguen conservando cinco, cuatro siendo copias del mismo original, mientrs que el quinto se distingue por la sistematización de los capítulos, la presencia de los prefacios y la ausencia del final (Strempel, 1976: 41).

3. Los manuscritos del Reloj de Príncipes

El manuscito fuente, según Strempel (1976: 41), pertenece a los fondos de la Biblioteca Central de Iassi, donde está registrado bajo la cuota VI-29. El volumen es grande, tiene 207 folios, numerados mecánicamente. El título del primer folio revela que el manuscrito perteneció a un príncipe moldavo, Ion Grigorie Ghica, quien había pagado para que se hiciera la copia en 1737, de donde resulta que el libro pudo haber sido utilizado para la educación de los príncipes[2]. Falta la numeración original del copista. Éste numeró sin embargo los cuadernos desde la hoja 25 y 207, cada cuaderno teniendo aproximadamente 10 páginas, a excepción de los últimos cuatro, que tienen ocho. Las páginas normales tienen 33 líneas cada una (Strempel: 1976, 41).

El manuscrito fue copiado para el uso del el príncipe Grigore II Ghica, varias veces príncipe de Moldavia y Valaquia. El manuscrito fue reproducido durante su primer reinado en Moldavia (1726-1733). Según apunta Strempel, el nombre del copista se desconoce y la firma Ion R. no nos aclara casi nada. Su grafía se parece mucho a la de Ioan Pavel Gramaticul, un copista que se encargó de reproducir especialmente la obra de Nicolae Costin (Strempel, 1959: 123-125.)

El segundo manuscrito no tiene indicado ni el título, ni el año cuando se realizó la copia. La hoja normal tiene 30 líneas. No poseemos conocimiento de la biblioteca a la que perteneció; lo único que sabemos es que en el año 1898 fue comprado para la biblioteca de la Academia Rumana (Strempel, 1976: 43)

---

1. La traducción en rumano, dada por Costin es la siguiente: «La începutul boieriei miale de sfat, oarecare lăcuitoriu de la Dunăre au venit la Râm să se jăliuască în divan de cercătoriul şi giudecătoriul care cu groază mare cârmuia pe lăcuitorii săi. Era acel ţăran la faţă micşor, la budze mare, la ochi afundat, gălbeneţi, la păr gros, la cap gol; încălţăminte avia de piiale de capră, haină de păr de capră, brîu de viţăi de mare, barbă avia lungă şi diasă, sprîncianele lăsate pe ochi, la pieptu şi la grumadzi ca urşii păros, purtând a mână un băţu. Şi dcă l-am vădzut intrînd în divan socotiiam a fi un dobitoc cu chip de om. Iar dacă audziiu voroava lui socotiiam a fi unul den dumnedzăi, de ar fi umblat dumnedzăi între oameni.»

2. El título es: «Ceasornicul domnilor/ ce s-au tălmăcit de pre lătinie spre înţălegirea limbii/ ţărîi noastre, prin osteniala răposatului Ni/colae Costin, biv-vel logof <ăt>, iar acmu, în dzilele/ mării-sale luminatului domnu Io Grigorie Ghica v<oe>v<o>d s-au scris cu porunca şi cu toată/ cheltuiala dumiisale lui Vod<ă>/ la vl<ea>t 7239 (=1731), iunie 15/ cu mîna iubitoriului de ostenială Ion R.»

El tercer manuscrito posee muchos elementos codicológicos a nivel textual. Según el título, el manuscrito fue copiado por Ioan Pavel Gramaticul en 1736. Los títulos iniciales son escritos con tinta roja. La primera letra es bellamente decorada con motivos populares. En el frontispicio colorado se encuentra, en un medalión, la figura de Marco Aurelio, vestido como los príncipes moldavos, llevando corona y barba. Como colores, predominan el naranjo, el negro y el bermejo. En el interior del medalión, aparece el nombre del emperador: M<a>r<co> Av<rilie>. En la segunda cubierta interior se menciona un año, 1776, la firma de un lector y el maldecimiento de un posesor cualquiera, dirigido hacia aquellos que se atrevieran a robar el libro (Strempel, 1976: 44).

El cuarto manuscrito no tiene valor codicológico, ni artístico alguno. Perteneció al bibliófilo G. T. Kirilenau, de donde fue adquirido por la Academia Rumana en 1961. Es un manuscrito tardío, sin fechar, de finales del siglo XIX (Strempel, 1976: 45)

Todos los manuscritos que hemos descrito hasta ahora fueron copiados según el mismo original. El quinto y último manuscrito que conocemos pertenece a los fondos de la Biblioteca Universitaria de Iassi y fue copiado, según el título en 1713. Lo que este manuscrito contiene es la Palabra dirigida a S. M. el Príncipe.

Después de presentar todos estos elementos técnicos, me viene en mente una pregunta, cuya respuesta va a constituir la segunda parte de este artículo. ¿Era verdaderamente necesaria la traducción de esta obra de Guevara precisamente para que respondiera a las necesidades del pueblo moldavo de los principios del siglo XVIII?.

4. Una hipótesis del porqué de la traducción de esta obra

La obra de Guevara es, antes que nada, una obra de principios, moralista, y cuya línea fundamental es el cristianismo, la idea del buen príncipe cristiano. Es por eso que la traducción de este libro resulta interesante, en un periodo cuando Moldavia fue dirigida por príncipes llegados desde Fanar, uno de los barrios de Constantinopla.

La fe cristiana constituyó, quizás, el mejor liante europeo durante el periodo medieval y que se prorrogó, a lo largo del Renacimiento y del Barroco, ya que el peligro turco estaba todavía presente.

La fe cristiana representó para España su única defensa en la época de la dominación mora y, aún después de finalizar la Reconquista, la misma fe se convirtió en el principal elemento de unidad para los pueblos europeos en contra de su enemigo más temido, el máximo representante del poder islámico, el turco.

Quizá el mejor mensaje de la traducción de Nicolae Costin fue que al príncipe, aunque no fuera autóctono, no se le olvidaran las raíces y la orientación plenamente cristianas del pueblo que estaba dirigiendo, ya que eso le resultaría de suma importancia si quería reinar en paz. Puede ser que esta haya sido la razón más importante para la aparición de la obra de Guevara, traducida al rumano, justo en ese determinado momento.

Las cualidades del príncipe, desde el punto de vista de Antonio de Guevara, eran las siguientes: ser un buen cristiano, creer en Dios, ser como un padre para las viudas y los pobres, conocer a sus súbditos, honrar a los que le sirvieran bien, ser un gran hombre

de cultura, un soldado de Cristo. De todas estas cualidades, surgían también los poderes del príncipe, muy importantes a la hora de conocer los privilegios del que éste gozaba.

El príncipe era percebido la cabeza de su reino, como el hombre más importante del estado, debido a sus privilegios, que le otorgaban poderes que de ninguna forma podían pertenecer a los demás mortales. A continuación, vamos a analizar en pocas líneas cada una de las características del príncipe que resultaban de los privilegios y los poderes que se le atribuían.

La característica más importante del príncipe era que su imagen era equivalente a la imagen de Dios, lo cual hacía que pudiera gozar del derecho de inmunidad, lo cual lo protegía del *crimen majestastatis* e impedía, por lo menos teóricamente a los súbditos que atentaran contra la vida de su monarca. Si eso acaecía, recibirían la pena de muerte.

El príncipe era también el buen cristiano, lo cual resultaba de la característica anterior, y este determinado sentido lo demuestra Antonio de Guevara en algunos de los títulos de sus capítulos, tal como lo podemos comprobar en los siguientes:

> Capítulo X. Que no ay más de un Dios verdadero, y que es dichoso el reyno que tiene el príncipe buen christiano, y de cómo los gentiles afirmavan los buenos príncipes después de muertos se tornavan dioses y los malos príncipes se tornavan demonios después de muertos.
>
> Capítulo XIII. Cómo un cavallero llamado Thiberio fue elegido por governador del Imperio sólo porque era buen christiano, y después por ser buen governador fue electo por Emperador, y que el Emperador Justiniano el moço por ser ereje y vicioso permitó Dios que perdiese el seso y el Imperio.
>
> Capítulo XVI. Cómo un capitán llamado Narsetes venció grandes batallas sólo por ser buen christiano (…)
>
> Capítulo XXII. Cómo Dios desde el principio del mundo siempre contra los malos puso justicia, special contra los príncipes que se atreven contra su Yglesia, y que todos los malos christianos no son sino parroquianos de los infiernos.
>
> Capítulo XXIII. En cómo prueva el autor por doze exemplos quán ásperamente son los príncipes castigados quando son atrevidos a sus templos.

Hemos aquí algunos ejemplos que subrayan muy bien, a mi ver, la importancia de la fe cristiana, sin la cual los príncipes eran duramente castigados y gracias a la cual, todas sus empresas salían bien. Los príncipes habían heredado del derecho romano dos tipos de poderes: *auctorictas* y *potestas*, mientras que los cristianos añadieron el *dignitas*, concebido como una característica fundamental de las funciones eclesiásticas (Le Goff, 2005: 91)

Otra característica muy importante que se desprendía del libro guevariano era que el príncipe tenía que ser un buen ejemplo a seguir para sus súbditos, al dejar atrás los malos pensamientos (Guevara, 1976: 197)

El príncipe debía ser moderado en la comida y la bebida para que, de esta forma, se convirtiera en un buen ejemplo para los príncipes mas jóvenes y, a la vez, no tenía que disputarles a éstos por la ropa que estuviera más de moda, ya que, según Antonio de Guevara, los príncipes viejos tenían que vestir conforme a su edad y pensar más en su espíritu, que en la ropa, (Guevara, 1976: 197).

Asimismo, Guevara expone las costumbres de la época a la hora de vestir, al afirmar que las mujeres casadas vestían de manera distinta que las viudas o las mozas (Guevara, 1976: 197).

El príncipe era concebido también, en la mentalidad colectiva de sus tiempos, como la cabeza de su reino. La pregunta que podría surgir en este caso es por qué el rey era comparado a la cabeza y no a otra parte del cuerpo, como, por ejemplo, el corazón. La respuesta puede ser muy compleja, pero me limitaré a decir que esta imagen fue heredada de la Edad Media, al ser preuba de ello el relato del año 1189 de Roger of Howden, testigo ocular de la coronación de Ricardo corazón de león. Es así como nos enteramos que durante este acto al rey se le untaban primero la cabeza, después las manos y el pecho, siempre en este orden (Ferville, 1985: 102).

El príncipe era también la imagen del rey contractual, dado que, al ser coronado, juraba serle fiel a su país, a la Iglesia y a los súbditos. El príncipe tenía que ser también un hombre de cultura. Tal como nos enteramos por el «Policraticus» de John de Salisbury, «Rex illiteratus quasi asinus coronatus», eso es que «El rey inculto es casi un asno coronado» (Le Goff, 2005: 90).

Estas serían, en pocos párrafos, las principales características de los príncipes, ilustradas por Antonio de Guevara y también por su traductor rumano, Nicolae Costin. Me pareció oportuno indicar todos estos datos de modo que pudiéramos acercarnos mejor al pensamiento renacentista español, y, a la vez, al pensamiento de la época de Nicolae Costin.

Mas allá de su sentido cristiano de la obra de Antonio de Guevara, recoge una multitud de consejos para todos los príncipes y fue quizá por eso que Nicolae Costin la tradujo al rumano.

El siglo XVIII representó para los países rumanos una de sus máximas cumbres culturales, con príncipes verdaderamente ilustrados, como Dimitrie Cantemir y Nicolae Mavrocordat, cuya bilioteca fue conocida a nivel internacional y que tuvo muchos potenciales compradores. El hecho de que el libro de Guevara se encontrara entre los libros de esta biblioteca es una muestra más de su importancia en la educación de los príncipes, por lo menos en Moldavia.

El «Reloj de Principes» apostaba por los monarcas eruditos, prudentes y sabios, buenos conocedores de sus súbditos, que supieran alabar las cualidades y condenar los vicios. El príncipe-modelo era lleno de virtudes, como la moderación y el ejemplo a seguir.

Para acabar, sólo hay que añadir que el eco del libro de Antonio de Guevara, «El Reloj de Príncipes», que alcanzó la fama internacional, también se dio a conocer en Moldavia, donde viajó por bibliotecas importantes. Hoy en día, cuatro de los cinco manuscritos se conservan en la Biblioteca de la Academia Rumana. Los libros de moral y ética son libros casi-perfectos porque dan testimonio de las mentalidades de su época, de sus tradiciones y costumbres, que perviven a lo largo de los siglos, convirtiéndose, de esta forma, en nuestros antepasados culturales.

Bibliografía

Alborg, J. L. (1992): *Historia de la literatura española*. I, Madrid: Editorial Gredos.

Basarab, N. (1970): *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie,* București: Editura Minerva.

Cartojan, N. (1980): *Istoria literaturii române vechi*, București: Editura Minerva.

Guevara, A. de (1976): *Ceasornicul Domnilor*, București: Editura Minerva.

Guevara, A. de (1994): *Relox de Príncipes*, en *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara,* tomo II, pp. 1-943, Madrid: Biblioteca Castro [Consultada en http://www.filosofía.org]

Ferville, R. de (1985): «Le sacre des rois anglo-normands et angevins et le serment du sacre (XI-XII siècle)», en *Le sacre des rois. Actes du Colloque international d'histoire sur les sacres e couronnements royaux*, Paris: Les Belles Lettres.

Ghica, V. (1907): »Câteva documente despre Costini aflate în Arhivele române», en *Convorbiri literare*, XLI, pp. 468-482.

Le Goff, J. (2005): *Evul mediu și nașterea Europei*, Iasi: Editura Polirom.

Papacostea, V. (1996): *Tradiții românești de istorie și cultură*, București: Editura Eminescu.

Strempel, G. (1959): *Copiști de manuscrise românești până la 1800*, I, București.

Strempel, G. (1976): *Ceasornicul Domnilor de Antonio de Guevara, traducere din limba latină de Nicolae Costin*. București: Editura Minerva, pp. V-LIV.

http://www.filosofia.org/cla/gue/guerp.htm#02

Cristocentrismo y dignidad del hombre: *Miseria/dignitas hominis en De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León

Pablo Sol Mora
El Colegio de México

La *miseria* y la *dignitas hominis*[1] –complejos de ideas y tópicos de orígenes clásicos y bíblicos, desarrollados por los Padres de la Iglesia y que alcanzaron su mayor esplendor en la Edad Media y el Renacimiento, respectivamente– forman parte habitual del paisaje literario de los Siglos de Oro[2]. Fernán Pérez de Oliva, con su célebre *Diálogo sobre la dignidad del hombre*, abrió el camino que luego habrían de recorrer innumerables autores. Para muchos de ellos, la *miseria/dignitas hominis* (pues se trata, en realidad, de un binomio inseparable, no de dos entidades aisladas) fue sencillamente un elemento más de su arsenal retórico, un recurso del cual echar mano para denigrar o exaltar al hombre, según fuera el caso. Sin embargo, para otros fue algo más: no un simple accesorio, sino asunto central; no pieza secundaria, sino estructural. Ellos no se limitaron a repetir mecánicamente el conjunto de topoi heredado de la tradición, sino que lo sometieron a un proceso de revisión y reelaboración. Son éstos, naturalmente, los que mayor importancia tienen a la hora de estudiar la historia de la *miseria/dignitas hominis* en los Siglos de Oro. Entre ellos, corresponde un lugar de privilegio a fray Luis de León y su magno *De los nombres de Cristo*. En este trabajo me propongo examinar la concepción luisiana de la *miseria/dignitas hominis* en esta obra.

De las múltiples circunstancias adversas en las que fue compuesta, da bastante cuenta la dedicatoria del libro I a don Pedro Portocarrero, futuro Inquisidor General. Esas

1. Véase recientemente *La dignità e la miseria dell'uomo nel pensiero europeo* (2006); Martinet (2000a; 2000b); Sozzi (1997), y *La dignité de l'homme* (1995). Siguen siendo fundamentales Javelet (1987); Kristeller (1979); Di Napoli (1973); Trinkaus (1973), y Garin (1972).
2. Entre los trabajos de alcance más general, véase Rico (2005: 107-124; 2002); «Miseria y dignidad del hombre en el Renacimiento» (2003); Egido (2001); Abellán (1979: 148-161), y Green (1969: 140-165).

breves y amargas páginas traslucen el ambiente religioso de la España de Felipe II, enrarecido desde los albores del reinado –especialmente a partir de 1559, año de la publicación del *Índice*, el proceso a Bartolomé Carranza y pródigo en autos de fe–, y en el que desde entonces la más mínima sospecha podía desencadenar la persecución (y qué mejor ejemplo que el propio destino de su autor), pero, al mismo tiempo, dejan ver la fortaleza de una espiritualidad de la que fray Luis fue uno de sus máximos representantes. Con toda razón escribió Eugenio Asensio (2005: 115): «La intuición religiosa y estética del tiempo de Felipe II halló probablemente su más alta y noble manifestación en los diálogos de Marcelo, Juliano y Sabino a orillas del Tormes en la quinta de la Flecha. Diálogos en que la elegancia ciceroniana sirve de cauce a la Sagrada Escritura; en que el lirismo de los Salmos de David se vierte en estrofas reminiscentes de los epodos de Horacio».

El maestro León lamenta «la condición triste de nuestro siglos» (1997: 141) que ha hecho que la lectura de las Escrituras, antaño fuente de vida para el hombre, sea ahora con frecuencia causa de su perdición, razón por la que los gobernantes de la Iglesia se han visto en la penosa necesidad de someterla a una regulación estricta. Por ello, como sabemos, se ha propuesto escribir una obra en romance que ponga al alcance de todos el mensaje bíblico y aleje de las malas lecturas, pues éste, ni más ni menos, es el propósito de *De los nombres de Cristo*. Con esta idea en mente, fray Luis decide comenzar por la materia específica de los diversos nombres que Cristo recibe en la Biblia porque «la propia y verdadera sabiduría del hombre es saber mucho de Christo, y a la verdad es la más alta y más divina sabiduría de todas» (1997: 147). ¿Era otra cosa, en el fondo, la *philosophia christi* enarbolada por Erasmo y tantos otros humanistas: un verdadero vivir en Cristo o, más paulinamente, un vivir Cristo en los hombres? Entre otras cosas, la magna obra de fray Luis, como bien vio Marcel Bataillon[3], es la coronación de una renovación espiritual que había comenzado a principios de siglo.

En la elaboración de *De los nombres de Cristo* se dieron cita diversos saberes[4] que hicieron de ella la cima de la espiritualidad de su época: el biblismo bebido en sus fuentes, la erudición patrística[5] y la filosofía platónica y neoplatónica, entre los más importantes. Todo el conjunto, sin embargo, está sometido a una sola visión: Cristo como centro del universo. Con toda razón el cristocentrismo de fray Luis ha sido considerado por Folgado Florez (1992: 213) como «estructural». Al margen de éste, no hay comprensión posible de su obra, y esto incluye, desde luego, sus nociones de la *miseria* y la *dignitas hominis*.

El cristocentrismo, básicamente, es el énfasis puesto en el papel de Cristo en el plan de la salvación humana[6]. En fray Luis, y en particular en *De los nombres de Cristo*, es el principio que da origen y estructura una visión del mundo. Cristo, en el que se unen

3. «Enriquecida, renovada por una meditación platónica sobre el hombre y sobre el universo, la *philosophia Christi* de las primeras décadas del siglo habla en los *Nombres de Cristo* un espléndido lenguaje. Aquí culmina ese proceso fecundante, que hemos seguido a través de la espiritualidad española. En este libro imperecedero se incorpora definitivamente a ella, resplandece en ella como su riqueza perdurable» (1950: 768).
4. Véase Álvarez Turienzo (1996) y Guy (1996).
5. Véase Nieto Ibáñez (2001).
6. Véase Hervas (1996: 81). Biffi (1994: 11) resume: «Possiamo dire, anticipando sinteticamente, che riteniamo propriamente cristocentrica la visione della realtà che fa de l'umanità del Figlio de Dio incarnato il principio ontologico subalterno dell'intera creazione, in tutti i suoi livelli e le sue dimensioni».

Dios y el hombre, es el fin al que está enderezada toda la Creación, como lo declara Marcelo en las primeras páginas del diálogo:

> Dios, a fin de hazer esta unión bienaventurada y maravillosa, crió todo quanto se parece y se esconde, que es dezir que el fin para que fue fabricada toda la variedad y belleza del mundo fue por sacar a luz este compuesto de Dios y hombre, o por mejor dezir, este juntamente Dios y hombre que es Iesuchristo (1997: 180)

Cristo, para quien fue hecho el mundo, es además la cifra del mundo, pues lo contiene en su totalidad y en él «como dize S. Pablo, se recapitula todo lo no criado y criado, lo humano y lo divino, lo natural y lo gracioso» (1997: 181). Inspirada fundamentalmente en el Apóstol, la capitalidad cósmica de Cristo es una de las ideas centrales del cristocentrismo luisiano[7]. El Verbo humanado, además, es el origen y causa de toda gracia, la cual, según la hermosa definición de fray Luis, «es una como deydad y una como figura biva del mismo Christo, que, puesta en el alma, se lança en ella y la deyfica y, si va a dezir verdad, es el alma del alma» (1997: 423). Sólo Él podía merecerla y sólo Él la da. Es Cristo, en fin, la causa meritoria de la justificación humana[8].

Si el hombre es capaz de comprender los nombres de Cristo, podrá entonces entender las perfecciones divinas. No nos detendremos aquí en la compleja teoría nominal luisiana. Baste recordar que el estudio de los nombres de Dios poseía una larga tradición patrística en la que destaca el *De divinis nominibus* del Pseudo-Dionisio Areopagita y en la que habría que incluir también a Orígenes, los Capadocios, San Jerónimo y San Agustín[9]. El nombre, según la aguda definición de fray Luis, «es una palabra breve, que se sustituye por aquello de quien se dize, y se toma por ello mismo. O nombre es aquello mismo que se nombra, no en el ser real y verdadero que ello tiene, sino en el ser que le da nuestra boca y entendimiento» (1997: 155). Ahora bien, la suma perfección de todas las cosas consiste en que cada una contenga en sí a las demás, a semejanza de Dios que, siendo uno, lo abarca todo. Entre más cosas contengan, más semejantes se harán a Él, y éste es el fin común al que tienden todas las criaturas:

> Consiste, pues, la perfeción de las cosas en que cada uno de nosotros sea un mundo perfecto, para que por esta manera, estando todos en mí y yo en todos los otros, y teniendo yo su ser de todos ellos, y todos y cada uno dellos teniendo el ser mío, se abrace y eslavone toda esta máchina del universo, y se reduzga a unidad la muchedumbre de sus differencias, y, quedando no mezcladas, se mezclen, y permaneciendo muchas, no lo sean; y para que, estendiéndose y como desplegándose delante los ojos la variedad y diversidad, vença y reyne y ponga su silla la unidad sobre todo (1997: 156).

Todo el anhelo luisiano de armonía y unidad, de obvias raíces platónicas, resplandece en este párrafo como en sus mejores poemas. Evidentemente, las cosas no pueden estar en otras en su ser material, por lo que la naturaleza les dio otro ser, el nombre, mediante el cual pueden estar en el entendimiento y ser asimismo expresadas.

7. Véase Folgado Florez (1992: 221-223).
8. Véase Folgado Florez (1992: 227) y García García (1967: 343).
9. Véase Nieto Ibánez (2001: 27-34) y Repges (1965).

A partir de estos postulados y de su visión cristocéntrica, fray Luis construye su obra, pues qué mejor forma de conocer a Cristo en tanto hombre que mediante el estudio detenido de sus nombres, múltiples porque uno solo no abarcaría la suma de sus perfecciones, y puestos no por un entendimiento humano, sino por el Espíritu Santo. *De los nombres de Cristo* se revela así como un ejercicio de filología divina. A través de la comprensión cabal de cada uno y de hacerlos parte integral de su ser, el lector podrá comenzar a hacerse uno con Cristo.

Es en este marco religioso de cristocentrismo que debemos situar y comprender las nociones luisianas de la *miseria* y la *dignitas hominis*. Éstas se encuentran presentes a lo largo de toda la obra y son dos de las ideas que mayor importancia revisten para su autor. El fraile agustino, buen heredero de su padre espiritual, es perfectamente conciente de la trascendencia del conocimiento de uno mismo[10] y de la relación de éste con el conocimiento de Dios. Ésta es más clara aún en el caso de Su Hijo: el conocimiento del hombre es inseparable del conocimiento de Cristo. Por eso en fray Luis el estudio del hombre, la antropología en sentido estricto, se vuelve cristología.

Que Cristo es el «camino» que el hombre debe recorrer para alcanzar su mayor dignidad es planteado ya claramente en la escala del ser –elemento clave de la *dignitas hominis* desde el *De anima* aristotélico– descrita en el capítulo que explica el mismo nombre:

> Y assí, los que andan y se exercitan en ella [la virtud cristiana] forçosamente crecen, y el andar mismo es hazerse de contino mayores, al revés de los que siguen la vereda del vicio, que siempren decienden, porque el ser vicioso es deshazerse y venir a menos de lo que es; y quanto va más, tanto más se menoscaba y disminuye, y viene por sus passos contados, primero a ser bruto, y después a menos que bruto, y finalmente a ser casi nada (1997: 212).

Sin embargo, el tratamiento más explícito de la *miseria/dignitas hominis* se encuentra en el último capítulo del Libro I: «Padre del siglo futuro». Teniendo como algunos de sus temas principales la justificación y el libre albedrío, este capítulo está especialmente dirigido contra la herejía luterana. Escrito en la línea contrarreformista marcada por el concilio de Trento[11], no es de sorprenderse que sea justamente aquí donde se discutan las cuestiones de la miseria y la dignidad del hombre que, como podemos ver en el debate entre Erasmo y Lutero sobre el libre albedrío, tuvieron un papel crucial en la disputa por la Reforma.

En su recapitulación de por qué era necesario que el hombre naciera de nuevo, fray Luis explica cómo el hombre, habiendo sido creado por Dios para ser el señor del mundo, fue seducido por el demonio y condenado por su propia ambición, transmitiendo la culpa a todos sus descendientes:

---

10. «El principio y como fundamento de todos los bienes es que se conozca cada uno a sí mismo», escribió en la *Exposición del Libro* de Job, obra que no carece de importancia para nuestro tema y a la que ya tendremos oportunidad de volver (1967: XL, 1).

11. Melquiades Andrés (1976: 330) resalta su importancia: «El concilio trazó una línea divisoria segura entre lo católico y lo protestante… Impulsó de modo decisivo los estudios bíblicos y positivos; todo lo referente al hombre, al pecado original y sus efectos en la naturaleza humana, a la libertad y a la gracia. También puso luz en la mayor parte de los temas de polémica con la herejía y en algunas doctrinas no bien perfiladas o apasionadamente disputadas en teología. ¿Quedó herida la naturaleza humana en lo sustancial por el pecado de origen, o sólo en lo accidental? ¿Cómo armonizar la gracia divina y el libre albedrío?». Es en este contexto postridentino que debe entenderse la obra de fray Luis.

> quando nascemos, juntamente con la sustancia de nuestra alma y cuerpo con que nascemos, nasce también en nosotros un spíritu y una infectión infernal que se estiende y derrama por todas las partes del hombre, y se enseñorea de todas, y las daña y destruye. Porque en el entendimiento es tinieblas, y en la memoria olvido, y en la voluntad culpa y desorden de las leyes de Dios, y en los appettitos fuego y desenfrenamiento, y en los sentidos engaño, y en las obras peccado y maldad, y en todo el cuerpo desatamiento y flaqueza y penalidad y, finalmente, muerte y corrupción (1997: 269).

Esta «infectión infernal» es la raíz de toda la *miseria hominis*. Para justificarla, fray Luis no requiere ir a buscar argumentos a Plinio o a cualquier otro autor pagano. La noción del pecado original la absorbe por completo. Él es el origen de todos los males. Esta perspectiva estrictamente cristiana es uno de los rasgos distintivos de la concepción luisiana de la *miseria/dignitas hominis*. Mientras otras, más eclécticas, mezclan sin problemas elementos clásicos con cristianos, la *Historia natural* con el *Génesis*, fray Luis suele atenerse a una visión religiosa.

No obstante, apenas ha pintado este sombrío cuadro de la condición humana cuando hace una precisión fundamental:

> Y si quiere saber alguno la causa porque nascemos ansí, para entenderlo hase de advertir, lo primero, que la substancia de la naturaleza del hombre, ella de sí y de su primer nascimiento es substancia imperfecta y, como si dixéssemos, començada a hazer, pero tal, que tiene libertad y voluntad para poder acabarse y figurarse del todo en la forma, o mala o buena, que más le pluguiere, porque de suyo no tiene ninguna y es capaz para todas, y maravillosamente fácil y como de cera para cada una de ellas (1997: 270).

En este párrafo, fray Luis pone primero bajo resguardo la noción del libre albedrío, pero después hace una puntualización cuyos términos resultan familiares para un lector de Pico de la Mirándola (2002: 50): «No te hemos dado una ubicación fija, ni un aspecto propio, ni peculio alguno, ¡oh Adán!, para que así puedas tener y poseer el lugar, el aspecto y los bienes que, según tu voluntad y pensamiento, tú mismo elijas». ¿No es el *Princeps Concordiae* el que resuena en aquellas líneas? El maestro León lo invocaba con frecuencia en sus lecciones latinas[12] y no sería extraño que lo tuviera en mente entonces.

Fray Luis se extiende luego en las consecuencias de aquella «infectión infernal» y, de la mano de San Pablo, en las diferencias entre el hombre viejo y el hombre nuevo, el sometido al mal y el redimido por Cristo, y resalta que, además de la gracia, nuestras obras tienen un papel que cumplir en esa salvación. El ser humano, hecho en principio a imagen y semejanza divinas, perdió ese privilegio por culpa del pecado, pero ha vuelto a nacer gracias a la muerte y resurrección de Cristo. Éste, sin embargo, es sólo como el principio de su nuevo nacimiento. Es necesario, además, el bautismo, que borra el pecado original, y después la consolidación de la gracia a través de una verdadera imitación de Cristo en hechos y obras.

12. Véase Maristany (1991).

Para fray Luis, la existencia humana debe ser una progresiva recuperación de la dignidad perdida hasta que, alcanzando la vida eterna, anule por completo su miseria derivada del pecado original:

> Y los que, quando nascimos en el baptizo, fuymos hechos semejantes a Christo en el ser de gracia antes que en el obrar, essos que, por ser ya justos, obramos como justos, essos mismos, haziéndonos semejantes a él en lo que toca al obrar, crescemos merecidamente en la semejança del ser. Y el mismo espíritu que despierta y atiza a las obras, con el merito dellas cresce y se esfuerça, y va subiendo y haziéndose señor de nosotros, y dándonos más salud y más vida, y no para hasta que en el tiempo último nos la dé perfecta y gloriosa, aviéndonos levantado del polvo (1997: 301).

El camino que va de Adán a Cristo, del hombre viejo al hombre nuevo, es el mismo que va de la *miseria* a la *dignitas hominis*.

En fray Luis, pues, el compuesto *miseria/dignitas hominis* está comprendido dentro de un marco rigurosamente cristiano y, en el caso de la *dignitas*, específicamente cristocéntrico. Firmemente anclado en las Escrituras (en San Pablo en particular), heredero de los Padres (en especial de San Agustín, naturalmente), cercano a la mística especulativa de la Edad Media (San Bernardo) y beneficiario de la *philosophia christi* erasmiana y las corrientes más religiosas del humanismo, fray Luis adopta una visión estrictamente cristiana a la hora de preguntarse en qué consisten la miseria y la grandeza humanas, y no recurre a los autores clásicos cuando tiene que responder a estas interrogantes vitales.

Que su concepción de la *miseria hominis* es básicamente cristiana, basada en la noción del pecado original y en cierta forma hasta opuesta a las ideas clásicas, queda perfectamente claro en la dedicatoria del Libro II:

> En ninguna cosa se conosce más claramente la miseria humana, muy illustre señor, que en la facilidad con que peccan los hombres y en la muchedumbre de los que peccan, apetesciendo todos el bien naturalmente, y siendo los males del peccado tantos y tan manifiestos. Y si los que antiguamente philosopharon, argumentando por los effectos descubiertos las causas occultas de ellos, hincaran los ojos en esta consideración, ella misma les descubriera que en nuestra naturaleza avía alguna enfermedad y daño encubierto, y entendieran por ella que no estava pura y como salió de las manos del que la hizo, sino dañada y corrompida, o por desastre o por voluntad. Porque si miraran en ello, ¿cómo pudieran creer que la naturaleza, madre diligente y proveedora de todo lo que toca al bien de lo que produze, avía de formar al hombre, por una parte, tan mal inclinado, y por otra, tan flaco y desarmado para resistir y vencer a su perversa inclinación?; o ¿cómo les pareciera que se compadescía, o que era possible, que la naturaleza, que guía, como vemos, los animales brutos y las plantas, y hasta las cosas más viles, tan derecha y efficazmente a sus fines, que los alcançan todas o casi todas, criasse a la más principal de sus obras tan inclinada al peccado, que por la mayor parte, no alcançando su fin, viniesse a estrema miseria? (1997: 311-312).

Fray Luis se niega a admitir el lugar común de una naturaleza madrastra que, generosa con el resto de los seres, no lo fuera con el hombre. Censura así, de paso, a todos los autores paganos que lo afirmaron (con Plinio a la cabeza), e indirectamente a quienes lo han repetido de manera irreflexiva. La *miseria hominis*, patente en su inclinación a hacer el mal, no puede explicarse sino por una razón anterior y más profunda, una corrupción original inherente a su naturaleza. La conciencia del pecado en fray Luis es demasiado aguda como para

permitirle una visión exclusivamente optimista de la condición humana. Es inimaginable, en él, un optimismo antropológico como el que a principios de siglo podemos apreciar en un Pérez de Oliva. Su idea del hombre parte de lo que considera la realidad innegable de su naturaleza corrupta. De no mediar Cristo, lo consideraría sin duda la más abyecta de las criaturas. Sus atributos naturales (entendimiento, memoria y voluntad), aquellos que para otros eran un argumento en pro de su grandeza, para él han sido oscurecidos por el pecado. El hombre solo no puede nada: «Y nuestra enfermedad no es una enfermedad, sino una summa sin número de todo lo que es doloroso y enfermo» (1997: 625).

Quien quisiera ahondar en la *miseria hominis* luisiana debería naturalmente dirigir su atención a la *Exposición del* Libro de Job, la obra de toda la vida de fray Luis. En ella podría verse una especie de cifra de su propia vida. Como el héroe bíblico, él también se vio sometido a duras pruebas y no es raro encontrar en su texto comentarios que parecen casi inspirados en su experiencia personal. Por la naturaleza misma de la obra, no hay en ella mayores referencias a la *dignitas hominis* (ni, significativamente, a Cristo). De lo que aquí se trataba principalmente era de mostrarle al hombre su insignificancia y, siguiendo una larga tradición penitencial, alejarlo de la soberbia y llamarlo a la humildad[13].

«Jesús», el último capítulo de *De los nombres de Cristo*, corona de la magna obra cristológica y cristocéntrica de fray Luis, acaba de confirmar lo que hemos venido señalando hasta ahora. En tanto «Jesús», es decir, «salvación» del hombre, y restaurador de su grandeza perdida, Cristo es la fuente de toda *dignitas hominis*. A fray Luis le importa reseltar que él no es sólo el medio de la salvación, sino la salud en sí, y, a partir de una cita de San Macario[14], retoma la idea de Cristo como perfecto microcosmos universal enlazándola con el precepto paulino: «Vestíos de nuestro Señor Jesucristo» (*Romanos*, 13, 14). Sólo cuando Cristo sea en verdad todo en el hombre, cuando éste, desnudándose de sí, se haya vestido por completo de él, recuperará su plena dignidad. En un arrebato de anhelo casi místico, fray Luis hace decir a Marcelo: «Yo, Señor, me desecho, me despojo de mí, me huyo y me desamo, para que, no aviendo en mí cosa mía, seas tú solo en mí todas las cosas: mi ser, mi bivir, mi *salud*, mi *Iesús*» (1997: 644).

Como los libros anteriores, el tercero y último también concluye con la traducción de un salmo (en este caso, el CII). Leído a partir de lo que hemos dicho, en sus versos podemos encontrar resumida la noción luisiana de la *miseria/dignitas hominis*:

> Conoces a la fin que es polvo y tierra
> el hombre, y torpe lodo;
> contemplas la miseria que en sí encierra,

13. «Mas dice, *y volverá a el hombre su justicia*… O digamos que quiere decir que, venido el hombre a aqueste conocimiento, andará ya como debe, y hará y sentirá y obrará y dirá aquello que pide la condición y naturaleza del hombre; esto es, que sentirá vilmente de sí y altísimamente de Dios; y esto lo llama bien *justicia del hombre*, como si dijese justicia propria suya; digo que le dice y le conviene más propriamente, porque al hombre que por tantas maneras y razones es miserable, ninguna cosa le cuadra menos que la altivez y soberbia, ni le arma mejor que la modestia y que la humildad» (1967: XXXIII, 26).

14. «Como Christo vee que tú le buscas y que tienes en él toda tu esperança siempre puesta, acude luego él y te da charidad verdadera, esto es, dásete a sí, que, puesto en ti, se te haze todas las cosas: parayso, árbol de vida, preciosa perla, corona, edificador, agricultor, compassivo, libre de toda passión, hombre, Dios, vino, agua vital, oveja, esposo, guerrero y armas de guerra, y, finalmente, Christo, que es todas las cosas en todos» (1997: 642). La doctrina atribuida a Macario de Egipto era un descubrimiento reciente en época de fray Luis, véase Nieto Ibáñez (2001: 174-208).

y le compone todo.
Es heno su bivir, es flor temprana
que sale y se marchita;
un flaco soplo, una occasión liviana,
la vida y el ser le quita.
La gracia del Señor es la que dura,
y firme persevera
(1997: 658)

Frente a la proverbial miseria humana, enraizada en el pecado, sólo hay un remedio, que no sólo cura al hombre de ella, sino que lo eleva a la mayor dignidad transformándolo en verdadero hijo de Dios: la gracia. Y, como sabemos bien, para fray Luis, esa gracia, «alma del alma», es Cristo.

Bibliografía

AA.VV., (2003): «Miseria y dignidad del hombre en el Renacimiento», *Ínsula*, 674, Madrid.

AA.VV., (2006): *La dignità e la miseria dell'uomo nel pensiero europeo. Atti del Convegno internazionale di Madrid 20-22 maggio 2004*. Roma: Salerno Editrice.

AA.VV., (1995): *La dignité de l'homme. Actes du Colloque tenu à la Sorbonne-Paris IV en novembre 1992*. Edités par Pierre Magnard, Paris: Champion.

Abellán, J. L. (1979): *Historia crítica del pensamiento español*. 5 vols., Madrid: Espasa-Calpe, vol. II.

Álvarez Turienzo, S. (1996): «Fray Luis de León en el laberinto de los idearios», en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), Salamanca: Junta de Castilla y León/Ediciones Universidad de Salamanca/Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 43-62.

Andrés, M. (1976): *La teología española en el siglo XVI*. 2 vols., Madrid: Editorial Católica, vol. II.

Asensio, E. (2005): «Fray Luis de León y la Biblia», en *De fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Bataillon, M. (1950): *Erasmo y España*. México: Fondo de Cultura Económica.

Biffi, G. (1994): *Approcio al cristocentrismo*. Milano: Jaca Book.

Di Napoli, G. (1973): «"Contemptus mundi" e "dignitas hominis" nel Rinascimento». *Studi sul Rinascimento*. Napoli: Giannini Editori, pp. 31-84.

Egido, A. (2001): *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Folgado Florez, S. (1992): «Sistemática teológica en fray Luis de León desde los 'Nombres de Cristo' », en *Fray Luis de León. IV centenario (1591-1991). Congreso Interdisciplinar. Madrid, 16-19 de octubre 1991. Actas*. Teófilo Viñas Román (coord.), Madrid: Ediciones Escurialenses, pp. 209-231.

García García, G. (1967): *Fray Luis de León, teólogo del misterio de Cristo*. León: Imprenta Católica.

Garin, E. y Sozzi, L. (1972): *La «dignitas hominis» e la letteratura patristica/ La «dignitas hominis» dans la littérature française de la Renaissance*, a cura di D. Cecchetti, Torino: G. Giappichelli.

Green, O. H. (1969): *España y la tradición occidental*. 4 vols., Madrid: Gredos, vol. II.

Guy, A. (1996): «El eclecticismo de fray Luis de León», en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), Salamanca: Junta de Castilla y León/Ediciones Universidad de Salamanca/Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 273-286.

Hervas, J. L. (1996): *Entrañados en Cristo. La mística teológica de fray Luis de León*. Pamplona: Ediciones Eunate/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Javelet, R. (1987): «La dignité de l'homme dans la pensée du XIIe siècle», en *De dignitate hominis. Mélanges offerts à Carlos-Josaphat Pinto de Oliveira a l'ocassion de son 65e anniversaire*, Edités par Adrian Holderegger, Ruedi Imbach et Raúl Suárez de Miguel, Freiburg/Freiburg-Wien: Universitätsverlag/Verlag Herder, pp. 39-87.

Kristeller, P. O. (1979): *Renaissance thought and its sources*. New York: Columbia University Press.

León, L. de (1997): *De los nombres de Cristo*. Edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra.

— (1967): *Obras completas castellanas de fray Luis de León*. 2 vols., introducciones y notas del padre Félix García, Madrid: Editorial Católica, vol. II.

Maristany, J. (1991): «Sobre la dignidad del hombre. Breve noticia del documento de fray Luis», *Ínsula*, 539, Madrid, p. 18.

Martinet, J. L. (2000a): «Una storia semantica della "*dignitas hominis*"», en *Immagini dell'uomo e transformazioni della storia nel Rinascimento. Per una interpretazione del moderno.* A cura di Achille Olivieri, Milano: Unicopli, pp. 55-71.

— (2000b): «La questione "teorica" della *dignitas hominis*», en *Immagini dell'uomo e transformazioni della storia nel Rinascimento. Per una interpretazione del moderno*. A cura di Achille Olivieri, Milano: Unicopli, pp. 73-100.

Nieto Ibáñez, J. M. (2001): *Espiritualidad y patrística en De los nombres de Cristo de fray Luis de León*. Madrid: Ediciones Escurialenses/Universidad de León.

Pico de la Mirándola, G. (2002): *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Traducción, introducción, edición y notas de Pedro J. Quetglas, Barcelona: PPU.

Repges, W. (1965): «Para la historia de los nombres de Cristo: de la patrística a fray Luis de León», *Thesaurus*, XX, pp. 325-346.

Rico, Fco. (2005): *El pequeño mundo del hombre*. Barcelona: Destino.

— (2002): «"Laudes litterarum". Humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento», en *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Destino, pp. 163-194.

Sozzi, L. (1997): *"Un désir ardent". Etudes sur la dignité de l'homme à la Renasissance*, Torino: Il Segnalibro.

Trinkaus, C. (1973): «Renaissance idea of the dignity of man», en *Dictionary of the History of Ideas*. 4 vols., Philip P. Wiener, editor in chief, New York: Charles Scribner's Sons, vol. IV, pp. 136-147.

Isotopía salmantina en *La Pícara Justina* de Francisco López de Úbeda

Luc Torres
Lumière Lyon 2

El referente salmantino en *La Pícara Justina* de Francisco López de Úbeda se manifiesta de diversas maneras. En primer lugar, se trasluce en las instancias narrativas, narrador y personajes. En efecto, la madre de Justina, esta última y la vieja morisca de la que acaba heredando ésta, haciéndose pasar por su hija, aparecen como remedos de la famosa heroína salmantina de Fernando de Rojas[1].

En segundo lugar, desde el punto de vista de la función referencial, el libro contiene cuatro citas que aluden directamente a la ciudad del Tormes como lugar de redacción del texto[2].

Pero es, sobre todo, en el relato del episodio de La Bigornia, donde el autor utiliza y reelabora tres *leitmotivs* festivos que remiten directamente al mundo estudiantil salmantino de la época (Lunes de aguas, bigornias, obispillo)[3].

1. *La Celestina* forma parte de los libros de la biblioteca del mesón de Justina (1977: I, 81). La madre de Justina es comparada a Celestina, dice Perlícaro que «en el cuerpo fue ballena y en el alma Celestina» (*Ibid*. I, 142), su propia hija la llama «otra Celestina a lo mechánico» (*Ibid*. I, 208). Justina dice de sí misma que hizo cosas «que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de Celestina» (*Ibid*. I, 235), una escolia «Fíngese médico Bertol por orden de Celestina» llega a confundir a las dos protagonistas (*Ibid*. II: 567). Por otra parte, de la vieja morisca dice Justina que es «bisabuela de Celestina» (*Ibid*. II: 652). Para más detalles, véase sobre todo, Bermúdez (2001).
2. Véanse respectivamente 1977, I: 314-315; II: 386; II: 444; II: 456.
3. García Mercadal (1954: 165) y Cortés (1989: 155-156) intuyeron que detrás de los miembros de La Bigornia se escondían estudiantes salmantinos crápulas y de mal vivir. Pero, no advierten en el episodio las claras alusiones a los *leitmotivs* festivos salmantinos del Lunes de Aguas y del Obispillo. Rodríguez-San Pedro Bezares (2002: 93-94) cita los motes de los compañeros de Pero Grullo («el Mameluco», «el Alacrán» «el Pulpo» o «el Draque»), sin referirlos directamente a *La Pícara Justina*.

Empezaré por recordar las diferentes peripecias del episodio. Tras la muerte de sus padres, la protagonista decide ir a darse un verde en la Romerilla de Arenillas del Campo: «con el achaque de hacer algo por ellos, porque se me deparase quien hiciese algo por mí» (1977, I: 251).

Sale de noche en un carro conducido por su primo, y tras encontrarse con un escudero enfadoso, topa con una cuadrilla de siete estudiantes que «se intitulan la Bigornia» dirigida por un obispo burlesco: don Pero Grullo, acompañado de una comparsa llamada la Boneta: «porque venía toda vestida de bonetes viejos», mientras los cinco miembros restantes «venían disfrazados de canónigos y arcedianos a los picaral» (*Ibid*. I: p. 286).

Aprovechando uno de los pocos momentos en que Justina huelga sin bailar, los integrantes de la camarada la raptan, dando a entender a los circunstantes que se trata de la Boneta, al cantar a voz en grito la vuelta de la canción que esta última solía recitar: «Yo soy palma de danzantes / Y hoy me llevan los estudiantes»[…] Yo soy palma de danzantes / Y, ay, ay, que me llevan los estudiantes» (*Ibid*. I: 287-290).

Más adelante Justina, consigue engañar al obispote que quiere ultrajarla prometiendo entregársele si organiza un banquete: «siquiera porque vean que me duele el degollar un pollo que ha tantos años que crió para su mesa episcopal»(*Ibid*. I, 303).

Durante la cena emborracha a los tunantes echando sal en el vino, con lo cual consigue tomar las riendas de su carro y llevárselos a Mansilla, donde al llegar los desnuda, insulta y azota, robándoles sus enseres y dejando en entredicho su virilidad: «Muy capada quedó la Bigornia, y tan capada cuan descapada» (*Ibid*. I, 332).

Este episodio ha sido estudiado de manera original por François Delpech. He aquí resumidas las conclusiones a que llega el hispanista francés:

- El episodio utiliza recreándolos, motivos festivos y antropológicos europeos, pe.:
- las gavillas de estudiantes delincuentes que circularon en toda la Edad Media y más allá por el territorio europeo (Delpech, 1991: 83-85).
- la fiesta del obispillo, donde san Nicolás aparece subido en una mula blanca, con sus acólitos cubiertos de bonetes y repartiendo regalos y objetos así como los de La Bigornia reparten cédulas burlescas a su alrededor (Delpech, 1991: 91-93).
- la *Bigorne*, dragón devorador de maridos burlados que aparece, con su alter ego *Chiche Face*, devoradora de mujeres sumisas, en textos franceses de los siglos XVII y XVIII (Delpech, 1991: 100-103).

La conclusión del erudito francés es que detrás de la rivalidad ancestral de la guerra de los sexos se esconde una doble transgresión: la de los mozos casaderos que quieren apoderarse indebidamente de Justina, aduciendo las leyes de la naturaleza y la de ésta que ejerce su violencia vengativa contra los hombres, en nombre de la ley moral. Transgresión física y represión social que no ilustran una victoria de la virtud sobre el vicio, sino más bien la ambivalencia ideológica y el polimorfismo de ciertas formas de cultura popular basadas en la reversibilidad constante del orden establecido, sea ese biológico, moral, político o ideológico (Delpech, 1991: 105-107)[4].

4. Véase también la interpretación que hace el hispanista alemán Ulrich Stadler (1972) del episodio como una parodia de la leyenda de santa Justina y san Cipriano.

Sin embargo, creo que queda la posibilidad de una tercera interpretación que relacionaría el episodio con algunos *leitmotivs* del folclore salmantino estudiantil de la época.

En primer lugar, quiero recordar la festividad del Lunes de Aguas en Salamanca. Según Elise Faure (2006: 17-20) y Yuste (2004: 18), a las prostitutas instaladas en la mancebía del Arrabal del puente desde 1497, les estaba prohibido practicar su oficio durante la Cuaresma, medida recogida en una pragmática de Felipe II del 5 de enero de 1571, que retoma los decretos de Sevilla sobre prostitución (pragmática del 7-5-1553).

Al acabarse el primer oficio de la Cuaresma, el padre de la mancebía, el Padre Lucas, llamado familiarmente Padre Putas, las llevaba en barcas hasta Tejares del otro lado del Tormes y luego al cabo de cuarenta días las iba a buscar el lunes de Quasimodo o Lunes de aguas, el cual según García Boiza (1924, 102-103): «las entregaba al maestraescuela y juez del estudio, que con gran acompañamiento de estudiantes iban río abajo en multitud de barcas a recibirlas».

Estas barcas estaban engalanadas y enramadas. Yuste (2004: 28) señala al respecto: «Que con ramos de árbol las adornaban y ramos –otros, remos– portaban sus ocupantes».

Cuando llegaban a Salamanca se las regalaba para desquite de su periodo de abstinencia, según Faure (2006: 25), costumbre que ha quedado hoy día con el ritual de la acampada donde se come el hornazo (gran empanada de pan rellena de lomo, chorizo y huevos y regada con buen caldo de la tierra), pero que podría tener raíces aún más antiguas, según Yuste (2004: 95 y ss.).

Ahora bien, en *La Pícara Justina* nos dice la heroína (1977: I, 286-287):

> Venían en el propio carro de mis primos, porque, con engaño, le habían cogido, y como le enramaron a él y a la mula, no le conocí, porque entonces no me entendía con carricoches rameros.

Es interesante comprobar, además, cómo la metáfora fluvial o marina aparece y se desarrolla más adelante en el pasaje, cuando Justina descansando tras sus bailes y corrillos se compara su cuerpo «navichuelo, recogiendo los remos de las castañetas y las velas de mis ganas» y después nos dice que está «encallada en el arena de Arenillas» (*Ibid*. I, p. 289). Finalmente, puntualiza que los de la Bigornia: la «llevaron por mar en carreta» (*Ibid*. I, p. 297).

Creo que el pasaje se puede leer como una representación literaria del *leitmotiv* festivo del Lunes de Aguas si nos fijamos en los paralelismos siguientes:

- El carro enramado donde va presa Justina simboliza la barca donde van el Padre Putas y las prostitutas de vuelta a Salamanca tras la cuaresma.

- Sale de una llanada cerca de un bosque, llega a la romería del Cristo de Arenillas y vuelve con Justina por el mismo camino: «pararon en una llanada que estaba poco más delante de un bosque que les servía de trinchea y emboscada» (*Ibid*. I, 297-298). Dicho recorrido remeda simbólicamente la tradicional travesía desde Salamanca hasta Tejares con vuelta a los cuarenta días.

- La llegada de noche: «después que la noche puso el papahígo para que, o durmiese o fuese de ronda» (*Ibid*. I, 297) es una invitación al estupro, como hicieran los estudiantes con las meretrices, dado que: «Riñen las gorronas / con sus galanes / y al pasar de las

aguas / hacen las paces», según un *Entremés de la Gorronas* de principios del siglo XVII citado por Cortés (1989: 129) y Yuste (2004: 44).

- La comilona con alimentos carnavalescos (pollo, pato, palomino) mojados con vino de San Martín que organiza Pero Grullo a instancias de Justina para celebrar la pérdida de su virginidad (1977: 312), es un reflejo hiperbólico del agasajo y de la bacanal, con que se celebró la fiesta hasta el siglo XIX, según Yuste (2004: 36-37) y Cortés (1989: 130) que citan una epístola de Meléndez Valdés: «A la gran borrachera / del Lunes de Aguas? / primer fiesta de Baco / de nuestra Salamanca».

Sin embargo, este leitmotiv festivo, el más antiguo y arraigado de Salamanca, no agota la isotopía helmántica reflejada en el episodio de La Bigornia.

Según Rodríguez-San Pedro Bezares (2002: 91-96) y Cortés (1989: 97-109) la delincuencia era lugar común entre los estudiantes salmantinos, así como el vagabundeo, como refiere el propio Cervantes en *El Persiles* (1992, III: 10, 347) narrando el caso de unos estudiantes salmantinos huidos de la justicia que se hacen pasar por cautivos.

García Mercadal apunta la costumbre que tenían los estudiantes salmantinos más pobres, o capigorrones, de salir entre san Juan y san Lucas, tras terminar el curso universitario: «acabados los estudios, volvían a sus casas en grupos que se llamaban *bigornias* y más adelante *tunas*» (1954: 108). Vagabundeaban durante el verano por los campos de Castilla la Vieja, tocando la guitarra, la flauta o la pandereta, pidiendo dinero los llamados *postulantes*: «Unos tocaban la guitarra, otros la flauta, otros la pandereta, y otros, en fin, eran los pedigüeños o postulantes, cargo que se confiaba a los más desenvueltos y decididos» (*Ibid*.).

Los estudiantes: «abandonaban la ciudad a los alegres acordes de un pasacalle, «luciendo sus manteos, en los que, a su vez se lucían en cada cuarta de paño 777 sietes» (*Ibid*.).

Al llegar a la plaza del pueblo, arremolinaban a la gente a su alrededor y procuraban decir cosas graciosas iniciando cantares improvisados (*Ibid*. 109):

> «a uno que tuviera cara de estúpido apellidaban Séneca; a una dueña amojamada, flor primaveral; a la más fea, Venus, y a la más rechoncha, sílfide, y a la más cetrina, copo de nieve. Todos celebraban su vivacidad y travesura, y a más de una buena moza se le marchaba el alma, cuando no el cuerpo, tras de la alegre estudiantina».

Esta costumbre se refleja en la actuación y caracterización de los miembros de la Bigornia:

- Son músicos y bailongos: «que venían en ala, como bandada de grullas, danzando y cantando a las mil maravillas» (1977, I: 286); «pero cuando bajaban del carro, lo primero que hacían era bajarse y bailar un poco de zurribanda, con corcovos» (*Ibid*. I: 287).

- Viven a costa del vecindario: «Unos traían pollos; otros palominos; otros, patos; otros, pan; otros platos. Que como era boda de pícara y pícaro y hecha por mano de pícaros, casi todo cuanto despescaron empezaba por P.» (*Ibid*. I: 317).

- A la Boneta Justina la llama *picarona piltrafa*: «venía toda vestida de bonetes viejos, que parecía pelota de cuarterones» (*Ibid*. I: 286). Más lejos añade que llevaba 'manteo roto' (*Ibid*.: I: 287).

- Las cédulas que distribuyen los de la Bigornia llevan también, como las gracias de los capigorrones, alusiones escabrosas y traviesas: «¡Oh, qué lindas niñas / Si pagan primicias!» […] «Bien estudiado habemos/ Si a nuestro obispo aplacemos» […] «Doctor, ea, ganad las borlas, / que aquí están las sciencias todas» […] «Si me llevades, llevedes, / Como no me matades» (*Ibid.* : I: 288, 289).

- La buena moza a quien «se le marchaba el alma, cuando no el cuerpo, tras la alegre estudiantina» según García Mercadal (1954: 109), es prima hermana de Justina que sólo gracias a su ingenio y buenas mañas consigue salvaguardar su virginidad.

Por otra parte, quiero recordar el campo semántico de lo militar asociado a los de la Bigornia: a ésta se la llama *camarada* y Pero Grullo es su *capitán* (1977: 286), son siete sus integrantes lo que remite al mundo del hampa y de los forajidos, según Covarrubias (s.v. *matasiete*), y tienen nombres muy negativamente connotados (1977: 286): Mameluco (soldado de élite del temido Gran Soldán), Alacrán (animal ponzoñoso), el Birlo, Pulpo (nombres que remiten a los ladrones y a sus habilidades), el Drake (famoso pirata inglés enemigo acérrimo de España).

Otro leitmotiv presente en el episodio es el rito paródico estudiantil, llamado fiesta del obispillo, el cual no es propiamente salmantino, ni tampoco genuinamente estudiantil, porque se practica en su vertiente puramente religiosa todavía, hoy día, en las iglesias catedrales de algunas ciudades de Castilla, como Burgos, según Valdivielso Arce (1998).

La fiesta estudiantina: «Era fiesta análoga a la *fête des fous* de los estudiantes franceses, consistente en una especie de orgía carnavalesca, realizada por los estudiantes disfrazados de clérigos, que recorrían la ciudad en carros, cantando y alborotando» según García Mercadal: (1954: 112).

Hay rastro de una regulación de esta peligrosa fiesta universitaria ya desde la Edad Media, en 1300 en la Universidad de Lérida (*Ibid.*) y sabemos que en 1641 en la Universidad de Sevilla se celebró a pesar de la prohibición de los Estatutos de 1621 (*Ibid.* 113)[5].

Por otra parte, también sabemos que durante los siglos XVII y XVIII, en las Universidades de Alcalá y Valladolid, el día de San Nicolás, día de la coronación del Obispillo por los estudiantes, podía ser pretexto a enfrentamientos armados entre las tropas del rector y las del vicario del obispo, como nos cuenta un pliego suelto de 1580 (*BNE* signatura: MSS/12951/15. Sede de Recoletos fondo antiguo), amén de provocar reyertas y problemas de delincuencia común, según Torremocha (1998: 160 y ss.).

No he hallado rasgo de la celebración estudiantil de esta fiesta en Salamanca ni en los *Estatutos* de los siglos XVI y XVII, ni en las principales *Historias de la Universidad de Salamanca* que he podido consultar[6], sin embargo, encontré en un sitio de Internet (perso.wanadoo.es/ortego/tierracharra/tradicionario/laguas.html) dedicado al folclore

5. Hay rastro de la celebración de esta fiesta en el Colegio Universidad de Santa Catalina en el Burgo de Osma, inaugurado en 1555. Según Torremocha (1998: 200) en sus *Constituciones* (art. 37), se dice: «permitimos su celebración, siempre que se haga de modo honesto, con modestia y gravedad por parte de los colegiales,[…] y así también lo prohibiríamos en el Colegio si se hace con desprecio de la autoridad episcopal».

6. Vicente de la Fuente (1855: 365, nota 3) hablando de la fiesta del obispillo, dice lo siguiente: «Fue prohibida por varias pragmáticas. En el archivo de la Universidad de Salamanca hay una prohibiendo que los estudiantes nombren obispillo».

salmantino llamado *Tierra Charra*, que desgraciadamente no da su fuente libresca, este pasaje que describe el desarrollo de esta festiva en el recinto de la Universidad:

> Fiestas como ésta y con muy semejante cariz hubo muchas en la historia de Salamanca, la fiesta del Obispillo en la que un estudiante vestido de mamarracho representaba la figura de un obispo, y era llevado entronizado, en procesión por las calles de Salamanca, escoltado por toda una cohorte de estudiantes vestidos de fraile completamente borrachos. Una muchedumbre estudiantil embriagada bailaba, cantaba y saltaba tras él al paso que marcaba la procesión burlesca, que ridiculizaba al clero y a la Iglesia. Llegados a uno de los recintos académicos (normalmente el Patio de Escuelas Menores), coronaban al mamarracho ebrio, y declamaban una ceremonia enteramente en latín, con un discurso lleno de obscenidades en dicha lengua, ante la enfervorizada masa de estudiantes. El vino y lo carnal corrían a raudales ese día, y los clérigos trataban de ocultarse en sus casas, en una juerga que duraba desde por la mañana hasta el día siguiente. Esta fiesta fue prohibida por indicación del Santo Oficio, que no admitía tanta permisividad.

En este pasaje se advierten muchas coincidencias con el episodio de La Bigornia, que me llevan a pensar que López de Úbeda pudo inspirarse de la fiesta estudiantil del Obispillo salmantino para escribir su relato:

- El «estudiante vestido de mamarracho» que «representa la figura de un obispo» se ve reflejado en Pero Grullo: «que venía en hábito de obispo de la Picaranzona» (1977, I: 286).

- El obispillo de la fiesta está «escoltado por toda una cohorte de estudiantes vestidos de fraile», mientras el texto de *La Pícara Justina* reza: «Los otros cinco venían disfrazados de canónigos y arcedianos» (*Ibid*.).

- La ceremonia burlesca de la entronización del obispillo: «Llegados a uno de los recintos académicos (normalmente el Patio de Escuelas Menores), coronaban al mamarracho ebrio y declamaban una ceremonia enteramente en latín, con un discurso lleno de obscenidades en dicha lengua, ante la enfervorizada masa de estudiantes», parece ser la fuente directa de la ceremonia grotesca durante la cual Pero Grullo: «Tomó un garrote en la mano en forma de sceptro, hizo de las capas un trono imperial, poniendo por respaldar dos desaforados cuernos. Parecía rey Mono puramente» (*Ibid*.: I, 310) así como el discurso escabroso que pronuncia seguidamente, con la salvedad de que el latín ha sido sustituido por las referencias mitológicas o medievales y los latinismos (v.g. *Charos*, *parola*) (*Ibid*.: I: 311-313).

- El poema «Diálogo entre la princesa del la musas y Justina a propósito de su robo, en octavas españolas y latinas» (1977, I: 295-296) al final del *Número El robo de Justina* hace alarde de un latín macarrónico propio de estudiantes.

- La omnipresencia del tema del vino en la fiesta salmantina del obispillo tiene su remedo en el emborrachamiento final de la Bigornia, palpable v.g. en las deturpaciones de don Pero Grullo: «por decirles daos mucha prisa, hermanos, decía:

> – Daos murria perra, hernandos […]
> – ¡Carren, Carren! Por decir callen, callen. Averigüe Vargas el vocabulario»
> (1977, I: 321).

Conclusión

A la luz de este corto análisis, quisiera reafirmar tres cosas, que no por evidentes dejan de ser verdad, y por tanto merecen ser recalcadas:

La función referencial es muy importante en el género picaresco:

En primer lugar, se confirma un dato importante de la hermenéutica picaresca. Sin volver a la polémica decimonónica acerca de saber si la picaresca es realista o no, creo que el episodio de La Bigornia con claro referente estudiantil salmantino demuestra que la España del Siglo de Oro no es la postal que algunos, a través de los medias y de cierta cultura de masas, han querido imponer: el robo manifiesto, la transgresión sexual, la violencia física ejercida por hombres y mujeres eran comunes. La violencia colectiva se ejercía a menudo lejos de todo control social a pesar del intervencionismo real, sensible sobre todo a partir del reinado de Felipe II, según Alejo Montes (1998: 40-41).

La visión literaria tradicional de Salamanca en el Siglo de oro está muy edulcorada.

La visión de Salamanca, como ciudad de estudiantes bribones y de damas fingidoras, vehiculada por Cervantes, Rojas Zorrilla o Alcalá Yáñez, queda muy edulcorada con respecto a las expediciones de La Bigornia. Había por lo visto dos tipos de estudiantes: los que vivían en pupilajes o eran camaristas, casi todos estudiantes pascuistas, que son los que aparecen en la literatura citada, y los más pobres y delincuentes, los capigorrones, que vivían de la brivia y durante las vacaciones aterrorizaban los campos de Castilla, con tal de no volver a las tareas del campo ayudando a sus padres, según García Mercadal (1954: 109).

Francisco López de Úbeda escribió *La Pícara Justina*.

Hubo un «francisco lopez», bachiller artista, estudiante de Medicina en la Universidad salmantina entre 1551 y 1555, según Santander (1984: 219). Por la edad unos veinte años (tras haber cursado los seis años de *trivium* y *quadrivium* de su bachillerato en Artes), podría ser el mismo que unos años más tarde, bajo el nombre de «francisco lopez de toledo» (AHN, Univ. 437 F y 438 F) cursó con éxito la licenciatura de Medicina en Alcalá (1580-1585), años durante los cuales escribió una primera versión del relato: «me he determinado a sacar a luz este juguete, que hice siendo estudiante en Alcalá, a ratos perdidos» (1977, I: p. 73), y el que ya en su vejez Cervantes describiera así: «Haldeando venía y trasudando / el autor de *La Pícara Justina*» (1984: 155-156).

Es posible, si no probable, que este autor fuera médico de doña Inés de Vargas y Carvajal[7], y que utilizó a Baltasar de Navarrete, probable autor de *La Pícara Justina*, según Rojo Vega (2004) como apoderado para publicar su libro como hiciera el médico Juan Méndez Nieto con Francisco de Torres (1989: 556).

Por otra parte, y finalmente, hubo un «Licenciado Ubeda medico» (sic) que fue médico de la villa de Villamayor de Santiago, perteneciente a la orden del mismo nombre, desde 1605 hasta 1616 (*AHN, Archivo Histórico de Toledo, OO.MM.* signatura 13777).

7. Véase en la dedicatoria a Don Rodrigo Calderón «prospere el cielo largos y felices días en compañía de *mi señora* doña Inés de Vargas y Carvajal» (1977: I, 70). Llama la atención el hecho de que el médico Francisco López de Úbeda viva en Madrid en la parroquia de San Justo y Pastor, cerca del Palacio de los Vargas en la actual plaza de la Paja, según Agulló y Cobos (1969: 66-67).

Bibliografía

De la Fuente, V. (1855): Adiciones a la *Historia general de la Iglesia escrita por Alzog publicada por la librería religiosa, por don Vicente de la Fuente*. Tomo II, Barcelona: imprenta de Pablo Riera.

García Boiza, A. (1924): *Medallones salmantinos*. Salamanca: Calatrava.

García Mercadal, J. (1954): *Estudiantes, sopistas y pícaros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.

Agulló y Cobos, M. (1969): *Documentos sobre médicos españoles de los siglos XVI al XVIII*. Salamanca: Ediciones del Seminario de Historia de la medicina española.

Stadler, U. (1972): «Parodisches in der Justina Dietzin Picara». *Arcadia*, VII, pp. 158-170.

López de Úbeda, Fco. (1977): *La Pícara Justina*. 1605, ed. Rey Hazas, 2 t., Madrid: Editora Nacional.

Santander, T. (1984): *Escolares médicos en Salamanca*. Salamanca: Europa Artes Gráficas.

Cervantes, M. de (1984): *Viaje al Parnaso, Poesías Completas, I*. 1614, Madrid: Castalia.

Cortés Vázquez, L. (1989): *La vida estudiantil en la Salamanca clásica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Méndez Nieto, J. (1989): *Discursos Medicinales*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Delpech, F. (1991): «Los de la Bigornia (Pícara Justina, II, 1, 1-2): notes de folklore festif», *Solidarités et sociabilités en Espagne (XVIè-XXème siècles)*. Besançon: Annales Littéraires de l'Université de Besançon.

Cervantes, M. de (1992): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. 1617, Madrid: Castalia.

Torremocha, M. (1998): *La vida estudiantil en el antiguo régimen*. Madrid: Alianza editorial.

Alejo Montes, J. (1998): *Felipe II y la Universidad de Salamanca 1575-1598*.Valladolid: Consejería de Educación y Cultura.

Valdivielso Arce, J. (1998): «La antigua fiesta del obispillo en Burgos», *Revista de Folklore*. Salamanca: Fundación Joaquín Díaz, 212, pp. 58-62.

Bermúdez, B. (2001): «*Celestina* como intertexto en La pícara Justina», *Celestinesca*. Athens: Ga, 25.1-2, pp. 107-132.

Rodríguez-San Pedro Bezares (2002): «Vida estudiantil cotidiana en la Salamanca de la edad moderna», *Miscelánea Alfonso IX*. Salamanca: Centro de Historia Universitaria Alfonso IX, pp. 69-96.

Yuste, J. L. (2004): *El «Lunes de aguas» (de fiesta y muy salmantina)*. Salamanca: Anthema.

Rojo Vega, A. (2004): «Propuesta de nuevo autor para "La pícara Justina": fray Baltasar de Navarrete O.P (1560-1640)». Madrid: Dicenda. *Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, pp. 201-228.

Faure, E. (2006): *Prostitution à Salamanque aux XVIIè et XVIII siècles*. Mémoire réalisé sous la direction de Nadine Béligand Master 1 d'histoire moderne et contemporaine Université Lyon 2 Année 2005-2006.

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el teatro áureo: *La ilustre fregona* y la evolución del tercer galán

Katerina Vaiopoulos
Università degli Studi di Firenze

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes constituyeron una fuente inagotable de material narrativo para el teatro del siglo XVII. Los comediógrafos de la época trasladaron las novelas cortas a la escena a través de complejos procesos de transposición y adaptación: dramatización, adecuación del estilo, transformaciones de tipo cuantitativo por aumento o reducción de la extensión del hipotexto y una serie de cambios temáticos que conciernen a la diégesis, la acción y los móviles de los personajes. En el caso de las *Novelas ejemplares*, raramente el fenómeno se limita a la sencilla adaptación de una novela a la escena; el enredo intertextual tiende a articularse mucho más: a veces las novelas cervantinas retoman mecanismos de comedias y asuntos, tipos y situaciones ya conocidas en el teatro; otras veces de una sola novela proceden varias comedias, o bien una comedia y sus refundiciones; finalmente, un tema de procedencia narrativa puede recontextualizarse en el teatro.

Por lo tanto, hay que intentar individuar el paradigma de una materia codificada e históricamente determinada y la desviación que cumple cuando se integra en un texto, o sea subrayar cuáles son las constantes y las variables de un texto que retoma otro. Los comediógrafos del siglo XVII reelaboraron sobre todo los textos en los que estructura, fábula, personajes y ambientación ya están ajustados a la comedia de enredo, como *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* y *La señora Cornelia*[1]; en estos casos, aunque cada reelaboración tiene peculiaridades, se pueden hallar

1. La transposición teatral no se lleva a cabo sólo en las novelas «más comediescas»: hay novelas de este tipo, como *Las dos doncellas*, *La española inglesa* y *El casamiento engañoso*, que no han suscitado interés entre los

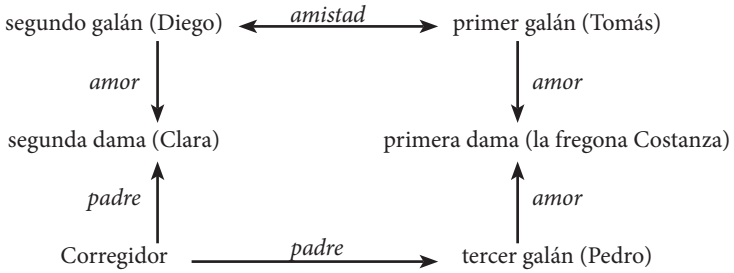
elementos constantes en el proceso de transposición. En primer lugar, se nota una tendencia a conservar la fábula, es decir, la alteración de un estado de calma con conflictos latentes, las peripecias y la resolución del conflicto, con una vuelta a la condición de paz inicial de la que se ha eliminado toda causa de conflicto; en segundo lugar, se observa la propensión a adaptar el sistema de los personajes al reparto de la comedia; además, en la adaptación de las aventuras y de los cambios de lugar, predomina la narración –mediante *relaciones*– sobre la puesta en escena. Otras constantes de las tranposiciones teatrales son la contracción del tiempo, con saltos cronológicos fuera de la escena o en los entreactos; la conservación de algunos recursos narrativos, como el comienzo en medias res, las agniciones y el final feliz, que también son típicos de las comedias; la eliminación o la conservación de las historias secundarias de acuerdo con su utilidad en la complicación de la historia principal y la recuperación de algunos detalles de la novela cuando la comedia se aleja de ésta[2].

---

comediógrafos españoles; por otra parte, se transponen novelas que parecen menos adaptables y requieren una transformación más articulada, como *El licenciado Vidriera* y *El celoso extremeño*. Las obras que voy a citar constituyen el corpus de comedias áureas que proceden de las novelas cortas cervantinas: de *La gitanilla*, Juan Pérez de Montalbán, *La gitanilla* (suelta, s.l.s.a.) y Antonio de Solís, *La gitanilla de Madrid* (en *Parte XXXVII de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Alegre-Domingo Palacio y Villegas, 1671); de *El amante liberal*, Tirso de Molina, *Palabras y plumas* (en *Primera parte de las comedias de Tirso de Molina*, Sevilla y Madrid, 1627); de *El licenciado Vidriera*, Agustín de Moreto, *El licenciado Vidriera* (en *Parte V de comedias de varios autores*, Madrid, Pablo del Val, 1653); de *La fuerza de la sangre*, Guillén de Castro, *La fuerza de la sangre* (en *Parte Segunda de las Comedias de Guillén de Castro*, Valencia, Miguel de Sorolla, 1625) y Alonso de Castillo Solórzano, *El agravio satisfecho* (en *Huerta de Valencia, prosas y versos en las Academias della*, Valencia, Miguel de Sorolla, 1629); de *El celoso extremeño*, la comedia *El celoso extremeño o Los celos de Carrizales*, con atribución a Antonio Coello (en *Parte XXVIII de Comedias de Varios Autores*, Huesca, Pedro Blusón-Pedro Escuer, 1634), a Lope de Vega (en *Parte XXVIII de Lope y otros*, Zaragoza, 1639) y a Juan Pérez de Montalbán (en *Parte XLII de Comedias de Diferentes Autores*, Zaragoza, Juan de Ibar,1650); de *La ilustre fregona*, Lope de Vega, *La ilustre fregona o el amante al uso* (en *Parte XXIV perfeta de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio*, Zaragoza, Pedro Verges, 1641), Diego de Figueroa y Córdoba, *La hija del mesonero o la ilustre fregona* (en *Pensil de Apolo. Doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Parte XIV*, Madrid, Domingo García y Morras-Domingo Palacio y Villegas,1661) y José de Cañizares, *La más ilustre fregona* (manuscrito fechado 1709); de *La señora Cornelia*, Tirso de Molina, *Quien da luego da dos veces* (suelta, s.l.s.a.).

2. Una premisa de carácter teórico: en las poéticas, en las censuras y en los aparatos paratextuales de la época áurea se encuentra muy a menudo la fórmula «novelas y comedias», pero esta fórmula no siempre establece un nexo motivado entre los dos géneros; de hecho, se utiliza de modo estereotipado, sobre todo cuando se quieren asociar comedias y novelas en una condena común, por ejemplo en las controversias de los moralistas contra un entretenimiento sin valor ético e incluso peligroso, que no respeta la norma clásica del *utile et dulcis*, o sea el *delectare* sí, pero unido al *prodesse*. Y, sin embargo, los mismos escritores perciben la afinidad entre los dos géneros: piénsese por ejemplo en la afirmación de Lope en *La desdicha por la honra*: «he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles». En la misma novela corta Lope dice: «Éste fue el fin de Felisardo [...]; así quedaron sus pensamientos burlados, y Silvia, criando aquella desdichada prenda suya, que si creciere, como en las comedias, tendrá vuestra merced la segunda parte»; y en *La más prudente venganza*: «Fenisa, finalmente, creyó a Laura, que parece principio de relación de comedia». Opinión confirmada en los tratados coevos de poética, cuyos autores acercan la novela a la comedia, al encontrarse sin consideraciones teóricas y modelos clásicos, e individúan cierta proximidad en situaciones, mecanismos del enredo, ambientaciones y personajes. Además, recordemos que durante la época áurea la distinción lectura/representación se hace más flexible, y sobre todo parece que se vuelve más débil la oposición entre la meditación que acompaña la lectura individual de un texto y el juicio colectivo, emocional e inmediato que el teatro implica. Si, por un lado, hay escritores que se dan cuenta de esta diferencia, por otro, no faltan noticias sobre la costumbre de leer libros de comedias en soledad y de leer prosa y poesía en voz alta públicamente, cómplice el analfabetismo.

Entre las novelas cortas cervantinas que se han translado a la escena, *La ilustre fregona* presenta uno de los recorridos más interesantes: la evolución del tercer galán en sus reelaboraciones teatrales, es decir, *La ilustre fregona y amante al uso* (IF) atribuida a Lope[3], *La hija del mesonero* (HM) de Figueroa y Córdoba y *La más ilustre fregona* (MIF) de Cañizares[4]. El personaje que nos ocupa es el hijo del corregidor, tercer galán en IF, galán promiscuo-suelto en HM, figurón en MIF. En la obra cervantina y en IF este personaje se introduce como pretendiente de la fregona y se mencionan sus serenatas sin éxito. Con su aparición queda completo el cuadro de las premisas del enredo sentimental y el sistema de los personajes se configura en las dos obras según el mismo modelo, con la excepción de la segunda dama (que se encuentra sólo en la comedia):



El amor del tercer galán, que parece contradecir las normas sociales, es objeto de la ironía de su criado y le corresponde un rechazo por parte de la fregona en nombre de la teoría del amor entre iguales; de hecho Costanza no puede creer que los sentimientos del galán sean más que una porfía y, de este modo, se introduce la idea de que un sentimiento pueda nacer y crecer sólo entre personas socialmente paritarias, que será uno de los pilares de la comedia. El papel del tercer galán se desarrolla en la segunda jornada, como obstáculo-rival en el enredo amoroso primario y como obstáculo-hermano en el secundario. Pedro realiza este papel enviando mensajes, cantando serenatas, riñendo y contribuyendo a la confusión que se crea a través de una serie de entradas y salidas muy rápidas de los personajes, veloces diálogos y recursos que retrasan el desenlace. La visita de su padre, el corregidor, al mesonero para tratar de los amores del hijo acaba siendo fundamental en la agnición de la fregona, aunque la solución del caso implica otra esposa para él, Juana, una dama «muda» que no ha formado parte de la intriga (es hermana de Diego en la comedia y de Tomás en la novela).

En HM se repite la presentación del hijo del corregidor, aquí Lope, en palabras de su criado; y se subraya su amor por la fregona, que en su corazón ha tomado el lugar de

3. No entro aquí en el problema de la atribución, sólo recordaré que se ha dudado de la paternidad del Fénix por el grado de «fidelidad» tan alto con el que la comedia reproduce la novela corta; la cuestión se complica aún más a causa de otras obras de Lope, *El mesón de la Corte* y *La noche toledana*. *El mesón de la Corte* se publicó en 1604 y el manuscrito se guarda en la Biblioteca de Palacio [Ms. II-464]; *La noche toledana* se publicó en *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega*, Barcelona, Cormellas, 1612 (luego Madrid, Serrano de Vargas – Martínez, 1613). Para estos problemas e, igualmente, para la relación entre Lope y Cervantes véase Jurado Santos (2000 y 2004: 200-201 y 202-204).
4. Cito de las ediciones mencionadas en la nota 1.

doña Leonor. Otra vez la teoría del amor entre iguales le sirve a Costanza de pretexto para rechazarle; incluso se utilizan casi las mismas palabras de IF:

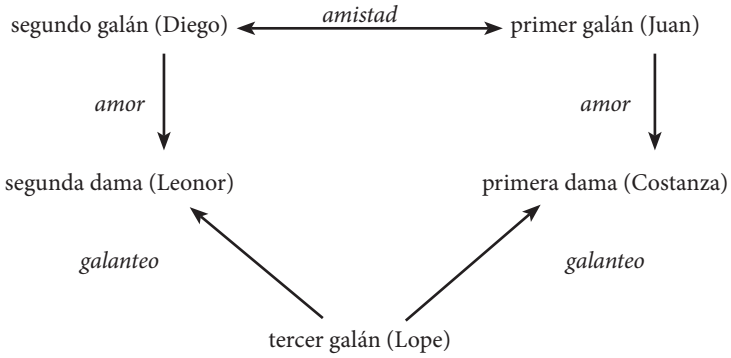
Para igualar nuestro amor
habemos de ser primero
hijo tú de un mesonero
y yo de un corregidor.

(*IF*, f. 93*r*)

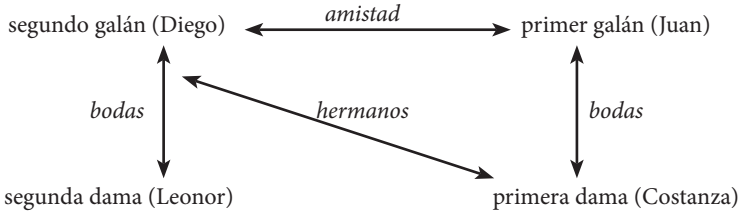
[…] reservo este favor
hasta que disponga amor
que seamos los dos primero
vos hijo de un mesonero
y yo de un corregidor.

(*HM*, f. 165*r*)

La diferencia sustancial entre IF y HM consiste en que la segunda dama no es hermana del tercer galán, sino su novia, y que esta pareja se ve puesta en peligro por la atracción de Lope por Costanza y de Leonor por Diego. Una vez expuestas la premisas de la intriga – las mismas de la novela cervantina y de IF– la comedia deja de seguir la huella de los textos «fuentes» y se articula en una serie de típicos mecanismos teatrales: el equívoco, la escucha furtiva, la mentira, los celos, el error de personas, el duelo, el diálogo rápido y las constantes entradas y salidas. Con respecto a IF, la comedia llega a un cénit de confusión más elevado por el hecho de que el nombre del tercer galán y el nombre fingido del primer galán coinciden. El resultado será el pasaje de una situación inicial de este tipo:



a una situación final que conserva dos casamientos y la agnición de la primera dama como hermana del segundo galán:



pero excluye al tercer galán de las bodas finales:

> FRISÓN Don Lope queda sin boda,
> porque quien todas las quiso
> es bien que las pierda todas.
> LOPE Confieso que lo merezco.
> (*HM*, f. 192*r*)

El escarmiento final del personaje de Lope, que él mismo aprueba, cambia la condición del personaje de tercer galán (que tiene su boda final, aunque suene «artificial») a galán suelto; de hecho, posee todos los rasgos que Serralta atribuye a esta figura: tiene función motriz, en defensa de la honra familiar como hermano de la segunda dama y en sus tentativas matrimoniales con la primera, es decir, obstaculiza la unión de las parejas oficiales; además, se expresa como los demás galanes pero actúa de modo inadecuado, y por eso acaba por admitir su derrota y el triunfo de los demás. En HM, el hijo del corregidor galantea a dos damas, sin solucionar su duda y siempre conservando su carácter doble; de aquí que se pueda definir galán promiscuo, galán falto de conducta amorosa lineal, según la teoría de César Oliva:

> El galán, arquetipo del teatro del Siglo de Oro que encierra todas cualidades de signo positivo dispone de otras de signo negativo, que enriquecen y complejizan un personaje reservado a la consideración heroica[5].

Su inferioridad, su «sacrificio» final con la exclusión del casamiento, y el hecho de que pueda suscitar risa e indulgencia con algunos de sus actos, le colocan además en una posición de potencial precursor del figurón, porque ya posee rasgos en los que pueden hacer hincapié la deformación o la hipertrofia.

Este último peldaño de la evolución del personaje se da en MIF, con la conversión del tercer galán en el figurón Policarpo.[6] La comedia de Cañizares a menudo se ha incluido entre las burlescas, de disparates, en chanza o de chistes, obras que se caracterizan por la omnipresencia de la comicidad, por una orientación puramente intertextual-paródica, por la falta de lógica y coherencia, salvo una estructura mínima que garantice la in-

5. Oliva (1998:180).

6. Para el figurón remito a la bibliografía final. He aquí una sintética descripción del figurón: tiene un nombre que remonta a figuras cómicas folklóricas o de obras precedentes; procede de la provincia, es decir su origen es periférico respecto al «centro-corte»; pertenece a categorías sociales «realísticas», los nobles nuevos enriquecidos o a la hidalguía con mayorazgo; por lo que concierne el aspecto psico-físico es ridículo, feo, glotón, ávido, mal vestido, extravagante; a menudo se le compara a una bestia, vive en las tinieblas del espíritu, no es capaz de usar un lenguaje metafórico y contradice en el comportamiento las normas del galateo; intenta entrar a formar parte del mundo cortesano, mediante un casamiento, pero sus intentos fracasan y el público se ríe de su escarmiento, seguro de la exclusión de lo distinto y confortado por la identificación con el código al que el figurón no ha sabido adecuarse. Es un tipo totalmente ridículo, con defectos morales y sociales fijos, que no evoluciona, pero no es un personaje de segundo plano, puesto que es protagonista del enredo y desempeña un papel funcional determinante en la costrucción de la intriga. Sobre Policarpo véase Fernández Fernández (2003: 142-146).

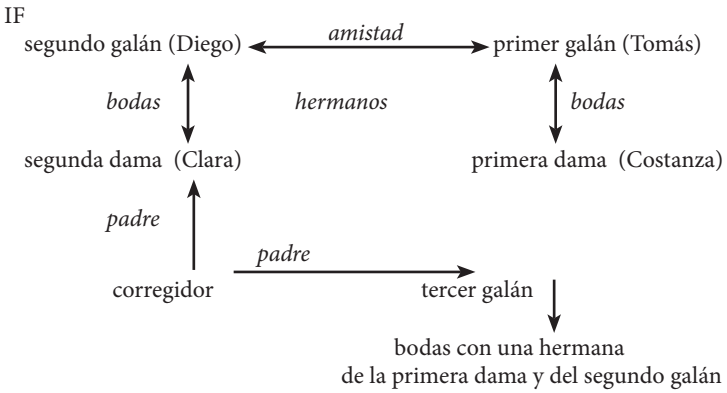
triga y por una serie de mecanismos escénicos y lingüísticos cómicos. Fréderic Serralta[7] mantiene que la crítica suele confundir este tipo de comedias con las de figurón y señala entre tales «errores» *La más ilustre fregona* de José de Cañizares; el estudioso también ofrece unos parámetros para diferenciarlas:

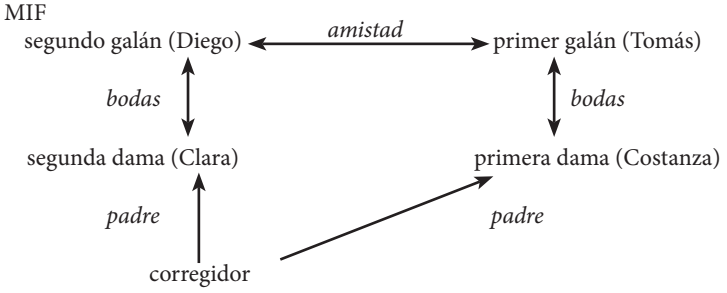
> La comedia de figurón carece generalmente de base paródica, y en realidad no la necesita ya que, si bien el personaje central viene a actuar de forma muchas veces disparatada, lo hace estrictamente metido en el marco y las estructuras de la comedia cortesana tradicional. Al contrario en la burlesca desaparecen […], a todos los niveles, las estructuras de la comedia «seria». Por otra parte el personaje del figurón no deja de tener raíces en la realidad social de su tiempo, mientras que los personajes burlescos carecen […] de verdareras raíces sociales; su valor como reflejo o como sátira de la sociedad contemporánea nos parece muy discutible. En realidad sólo son a un tiempo vehículos y motores de la risa: el predominio absoluto de la risa bajo todas sus formas es […] la más importante de las características que definen al género burlesco en el teatro del XVII[8].

Creemos que MIF se puede colocar en el cruce entre los dos géneros: no desestructura la construcción de la «comedia seria», pero al mismo tiempo actúa en una base que parodiar, o sea la fuente novelística y, sobre todo, el texto del que se presenta inicialmente como refundición, *La ilustre fregona y amante al uso*, de la que reproduce pasajes enteros. Es decir que la reescritura del comienzo de IF es la clave para remitir a la obra anterior, con la finalidad de conservar las premisas del enredo «serio» y luego seguir otro camino a través de la elaboración paródica. Por eso nos parece posible afirmar que MIF se mueve entre la comedia de figurón y la comedia burlesca, viviendo en función del hipotexto que parodia como fenómeno hipertextual. El espectador/lector llega a ser fundamental en el reconocimento de las situaciones ya planteadas en la «fuente seria» y en la superposición del texto paródico con una serie de rupturas lógicas y expresivas.

Cañizares interviene en el hipotexto a través de la distorsión y de la desvalorización; la comicidad y la subversión de los valores afectan a toda la comedia, se apoderan de acciones y lenguajes[9]; las primeras víctimas son los personajes, pero el comediográfo conserva su red de relaciones para que siga funcionando el mecanismo. Sin embargo, en el desenlace, los nexos entre los personajes resultan alterados, ya que Cañizares sustituye la agnición de la fregona como hermana de Diego con el intercambio de niños y excluye al figurón del grupo de los que van a casarse:

7. Serralta (1982).
8. Serralta (1982: 103).
9. Por ejemplo, el mesonero comenta ambiguamente las capacidades de su mujer difunta (*MIF*, f. 9*r*) y no cuida a Constanza porque no es su hija (*MIF*, f. 45*r*); la segunda dama se expresa de modo demasiado oscuro; los criados se burlan de los amores de sus amos de esta forma: "Tomás Amoroso dueño mío, / ¿cómo estás? ¿cómo te sientes? / ¿te has recobrado dejando / el caballo? Constanza No parece / sino es que con dos puñales / me penetran ambas sienes / del accidente penoso / que en el corazón me hiere. / ¡Ay de mí! Inés Jaqueca es esa. / (¡Que en sabiendo que la quiere, / no haya mujer que a su amante / no le crucifique a dengues!) / Tomás […] ¿Pepín? Pepín ¿Señor? Tomás Entra y mira / si en esa quinta de enfrente / hay dónde descansar pueda / mi esposa. Pepín ¡Tremendo dengue! / Por Dios, que un enamorado / a cuantos manejas muele. (*MIF*, f. 46*v*)".





El personaje de don Policarpo de Lara, hermano de la segunda dama y pretendiente de la fregona, se presenta a través de los comentarios de otros personajes, que le tachan de *extravagante*, *ridículo*, *impertinente*, *necio malicioso*, víctima de una *extraña necedad* (*MIF*, f. 2*r*), con tal talle / *que a todos provoca a risa* (*MIF*, f. 5*r*), y cuando aparece en escena los demás critican su aspecto: *presumiendo de fantasma, ridiculísima traza, visión* (*MIF*, f. 6*v*). El lenguaje de Policarpo es bajo y literal, a veces vulgar, desde las primeras palabras que dirige a su hermana por celos (*MIF*, ff. 6*v*-7*r*), y sobre todo cuando galantea a Constanza (la llama *ingratazo dueño* y reacciona con asombro a su rechazo de entregarse antes del casamiento, *MIF*, f. 11*r*-*v*). En todas las escenas que protagoniza su comportamiento es ridículo y nunca ajustado a las normas que los galanes siguen: se esconde en la caballeriza, aparece por la mañana hambriento, perezoso y medio dormido, completamente relajado a pesar de que el honor de su hermana –de la que tiene celos– corra un peligro[10], no respeta a su padre, intenta robar a la amada, se cae de una

10. Corregidor No hay vida / como la suya; un cuidado / que tanto nos martiriza / no le hiciera levantar / media hora antes que otros días; / parece cosa imposible, / según proceden distintas / nuestras costumbres, que tenga / mi sangre este necio. / […] / *Sale don Policarpo tomando el chocolate, y Soplamoco* / Policarpo ¿Con aquesta chilindrina / te vienes, bestia, no habiendo / tomado más que dos libras / de adobado y una fuente / de torreznos y salchichas? (*MIF*, f. 26*r*).

escalera[11], expresa su dolor de modo inadecuado, enloquece y comenta impropiamente su verdadero origen y su desdicha. Veamos en detalle algunas de estas escenas, por ejemplo la descripción del galanteo:

> […] este necio, empeñado
> en galantearla atrevido,
> un tesoro la ha ofrecido
> y mil músicas la ha dado.
> Síguela en saliendo a misa
> y la pasea la calle
> a caballo, con tal talle
> que a todos provoca a risa.
> (*MIF*, f. 5*r*)

la primera aparición en escena de Policarpo:

> Diego […] el que viene
> presumiendo de fantasma,
> delante, es don Policarpo
> […]
> Tomás Buen gusto tiene Constanza
> en no admitirle, que él tiene
> ridiculísima traza.
> Pepín No he visto mayor visión.
> (*MIF*, f. 6*v*)

las palabras que dirige a la hermana y al segundo galán:

> Tápese bien esa cara,
> señora, ¿no ve que hay gente?
> ¿es aparador o es dama? […]
> La mujer y la patata,
> la encubierta es la mejor.
> […] Sin quiebro,
> que en la calle no se danza,
> ¿usted no sabe que es,
> como quien no dice nada,
> hija de un corregidor,
> que será marqués mañana? […]
> Don Diego, idos a comer,
> si tenéis qué, a vuestra casa,
> que para hacer compañía,
> aunque fuese de corazas,
> a mi hermana, yo me sobro.[…]
> (*MIF*, ff. 6*v*-7*v*)

11. Policarpo En nombre de amor avanzo; / una, dos, tres… / *A la ventana* / Inés ¡Agua va! / Policarpo ¡San Anselmo! / Soplamoco ¡San Hilario! / Policarpo No es sino ceniza puerca./ Soplamoco ¡Ay, señor, que me han cegado! / Policarpo Éste es el memento homo / antes del miércoles santo. / Soplamoco ¿De qué eres mortal te acuerda? / […] / *A la ventana* / Mesonero Pues no hay forma / de salir con saca-trapos / el taco, que es de papel, / así saldrá. / *Cae* / Policarpo ¡Verbum caro, / qué me han muerto! / (*MIF*, ff. 38*r*-*v*)

sus parlamentos a la amada:

POLICARPO […] por mí y por ella
siento, gimo y rabio ya,
pero ella, Inés, aún se está
en su trece de doncella. […]
CONSTANZA Inés, ¿quién contigo está?
POLICARPO Todo yo, ingratazo dueño.
[…] Esta vez
acoto, que te he de hablar
en mi amor, y ha de quedar
mi explicación, pez con pez.
(*MIF*, ff. 11*r-v*)

En un lenguaje áspero, impensable para un galán, Policarpo estalla en una declaración que contradice todas las normas del galanteo, hasta la propuesta sexual prematrimonial, que Constanza rechaza, y Policarpo comenta de este modo:

¿O noramala o marido?
¡Fuerte caso!
(*MIF*, f. 12*v*)

La llaneza verbal de Policarpo adquiere cada vez más relieve mediante la comparación entre su forma de expresarse y la áulica del primer galán; de este modo se oponen el criado que habla como un perfecto galán (de hecho el público sabe que no es un criado) y el noble que no es capaz de expresarse de acuerdo con el papel que tendría que desempeñar. Poco después Constanza evidencia el contraste entre los dos personajes, confirmado por la vuelta en escena de Policarpo:

CONSTANZA Con garbo y entendimiento
ha hablado el mozo de mulas, […]
si fuera… mas, ¿qué me paro?
Salir del lance primero
es forzoso, en que me ponen
los necísimos extremos
de don Policarpo. Éste es…
Entra por una puerta y sale por otra
…el patio. […]
¿Don Policarpo?
Saca la cabeza don Policarpo, Soplamoco
Mi dueño,
constancísima Constanza,
¿te parece que ya puedo
desencaballerizarme?
(*MIF*, ff. 16*v*-7*r*)

Cuando el corregidor se enfada con su hijo, el «sermón» de IF y HM se convierte en un dueto cómico:

CORREGIDOR ¿Es posible…
POLICARPO ¿Ya predicas?
CORREGIDOR …que un hombre…
POLICARPO ¿Va de sermón?
CORREGIDOR …de tu sangre…
POLICARPO ¿Hay cedulillas?
CORREGIDOR …a un mesón…
POLICARPO ¡Andallo, Pavas!
CORREGIDOR …entre…
POLICARPO ¡No me hagas harina
los sesos! ¿No digo yo
que es todo una retahila
de embustes?
(*MIF*, f. 29*v*-30*r*)

Finalmente, al revelar las verdaderas identidades de los protagonistas, se cumple lo hipotetizado por la fregona en IF y en HM, o sea se descubre que Costanza es hija del corregidor y que Policarpo es hijo del mesonero:

CORREGIDOR No sabrán, que si las señas
convienen entre sí todas,
Constanza es mi hija, huésped,
y el tuyo…
POLICARPO Hacia mí se enrostra.
CORREGIDOR Es Policarpo.
POLICARPO ¡Arre alla!
¿Yo hijo de la picarona
trueca chiquillos? […]
¡Con que yo quedo
a que me hagan la mamola
sin señoría, sin don,
sin mayorazgo y sin novia!
(*MIF*, ff. 63*v*-64*r*)

Policarpo posee el aspecto psico-físico del figurón (ridículo, feo, glotón, tacaño, extravagante, a menudo comparado con una bestia, necio, incapaz de usar el lenguaje figurado, falto de urbanidad y de educación), pero el descubrimiento final le proporciona un perfil social distinto del figurón, puesto que se descubre que no es hidalgo. Sin embargo en la comedia aparece otra figura rica[12], extravagante y de origen periférico, o sea el papel «al cuadrado» desempeñado por el gracioso en su disfraz de noble, don Sancho de Bracamonte, caballero brasileño dominado por una hechicería. Se podría definir un pseudo-figurón, que remonta al amante al uso del texto atribuido a Lope[13]: aquí también

12. Subrayar las cantidades de dinero es un rasgo del figurón; tres veces en la comedia se menciona la hacienda de don Sancho: *tiene millón y medio / de hacienda* (*MIF*, f. 14*r*), *dos millones de hacienda* (*MIF*, f. 14*r*), *un potosí de hacienda* (*MIF*, f. 34*r*).
13. Otro gracioso que adopta un disfraz parecido se encuentra en la comedia *Quien no se aventura... no ha ventura*, atribuida a Guillén de Castro; véase Faliu-Lacourt (1994: 73-75).

se trata del papel «al cuadrado» desempeñado por el gracioso, un caballero medio loco, connotado por la extravagancia de su modo de vestir y de actuar. Aparece en el tablado vestido *ridículamente* (*IF*, f. 94*r*) y describe las modas y los lugares comunes, ironizando sobre las costumbres de su tiempo y también sobre los mecanismos de las comedias de enredo[14]. Al mismo personaje parece hacer un guiño Figueroa y Córdoba en un pasaje de su comedia[15]. Y probablemente no se puede excluir de las «fuentes» del personaje uno de los galanes de *La noche toledana* de Lope, don Beltrán, «caballero dicharachero [que] funciona como gracioso no sólo por sus gracejos sino por el carácter antiheroico de su comportamiento que se pone en evidencia sobre todo en el episodio del salto del balcón. [Y que también] es galán suelto que en las habituales componendas matrimoniales del último acto gasta al público la broma de 'dar la mano' a otro hombre»[16].

Para concluir, nos parece que el recorrido de este personaje corresponde perfectamente al individuado por Serralta en su ensayo *El tipo del «galán suelto»: del enredo al figurón*. En este estudio Serralta añade a la teoría del origen sociológico del figurón, la de sus raíces textuales y teatrales en la figura del galán suelto, una variante del galán que es espía de la búsqueda de soluciones nuevas con respeto a las ofrecidas por la doble pareja. Como demuestran otros ensayos que toman la idea de Serralta como punto de partida[17], este fenómeno procede de necesidades internas al texto teatral y se desarrolla con el auge del figurón y sus implicaciones sociológicas. Al mismo tiempo, se observa una tendencia a la difusión y a la generalización del agente cómico, que afecta no sólo a las primeras comedias de Lope o a las obras de comienzos del siglo XVII, sino que es un fenómeno que parece avanzar en la segunda mitad del siglo, a medida que las convenciones del género se modifican y con ellas el sentido del decoro: se produce una progresiva degradación de los personajes nobles, aparecen cada vez más a menudo galanes ingeniosos y tracistas que burlan a los demás, y galanes risibles y víctimas de burlas, a veces con disfraces ridículos, despreocupados por el honor, extravagantes[18]. Contemporáneamente la figura del donaire evoluciona, hacia un personaje que parece caracterizado por el polimorfismo y la dimensión desmitificadora[19]. No son todos figurones, pero sí personajes que traspasan

14. «¿No sabes qué al uso soy? / ¿Y es al uso murmurar, / y es al uso no pagar, / y publicar lo que doy? / Es muy al uso el mentir, / es lo el tratar destreza, / es lo el publicar riqueza, / y de noche es uso huir. / Uso es decir que soy rayo / y es uso, entre damas bellas, / mostrar que muero por ellas, / y ellas fingir un desmayo./ Es al uso si me aman, / mirándolas, suspenderme, / y es al uso entretenerme, / Lope, donde no me llaman.» (*IF*, f. 95*r*). «No es al uso en ningún modo / el dar los enamorados, / ni es al uso en los cuidados / el publicarlos del todo. / No es al uso el ser amigo, / ni el decir siempre verdad, / ni el guardar fidelidad, / ni el mentir sin dar testigos. / No es al uso, reina mía, / en amor guardar secreto, / ni uso premiar al discreto, / ni a la cuerda valentía. / No es al uso el hablar poco, / ni el decir fulana es bella, / ni amar a mujer doncella, / ya no es al uso tampoco.» (*IF*, f. 95*v*)
15. «Cierto que sois muy mañoso, / pues habéis estado apenas, / en Toledo, cuatro días, / y ya tenéis por la cuenta / dos damas, y tan vecinas / que las divide una puerta. / No buscaréis la segunda / para engañar la primera, / siquiera un poco más lejos. / Vos tenéis poca experiencia / aunque sois amante al uso.» (*HM*, f. 170*v*).
16. Fernández Fernández (2003: 56).
17. Pastor Comín (1999) y Trambaioli (2008).
18. Arellano (1994). En *La más ilustre fregona*, la comicidad y la subversión de los valores no afectan sólo al figurón Policarpo, sino a toda la comedia. Ya hemos dicho que el mesonero comenta ambiguamente la capacidad de su difunta mujer para atraer a los clientes de la posada, y que se despreocupa del honor de Constanza. Las damas también son risibles: doña Clara por su lenguaje culterano y Constanza por su «enfermedad» durante la huida del mesón. Son personajes que Olga Fernández define «reversibles», es decir, que desempeñan funciones «serias», pero a veces sorprenden actuando con desenfado y hasta con desprecio del decoro; véase Fernández Fernández (2003: 227-251).
19. Faliu-Lacourt (1994: 75).

«la frontera que le marca el decoro de su clase»[20] y «precisamente la reorganización de los personajes dramáticos, el deslizamiento y ruptura de barreras comicidad/seriedad que ello obliga, es el gran logro de la comedia de figurón»[21].

Nos parece que las «mutaciones» del hijo del corregidor de la novela cervantina en sus adapataciones teatrales muestra de modo claro la evolución del tercer galán al figurón, pasando por la figura del caballero promiscuo y suelto, y que el recorrido de este personaje confirma la búsqueda de soluciones dramáticas nuevas a lo largo del siglo XVII; su desarrollo es una prueba más de los intentos de renovación de la fórmula teatral fijada por Lope en su época. Finalmente no hay que olvidar las exigencias de la representación; por ejemplo, cabría investigar en los repartos de las puestas en escenas para descubrir quién desempeñaba el papel del «galán ridículo», ya que, en la jerarquía de la compañías, no se suele pasar de gracioso a galán ni viceversa; y ver si hay actores que se especializan en este papel hacia la mitad del siglo.

Bibliografía

Arellano, I. (1994): «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, pp. 103-128.

Fernández Fernández, O. (2003): *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, (en CD-ROM o en http://www.ucm.es/BUCM/ tesis/19972000/H/3/H3057501.pdf).

Di Pinto, E. (2007): «Galería de retratos: figura, figurilla y figurón», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15-17 de julio de 2005*. Ed. Rafael González Cañal y Germán Vega García-Luengos, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 99-110.

Faliu-Lacourt, C. (1994): «De un gracioso proteico arlequinado: el Ramiro de Quien no se aventura... no ha ventura», *Criticón*, 60, pp. 69-75.

Garcés Molina, E. (2007): «Del figurón del siglo XVII al figurón del siglo XVIII en una refundición» en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Smglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15-17 de julio de 2005*. Ed. Rafael González Cañal y Germán Vega García-Luengos, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 167-179.

García Lorenzo, L. (editor) (2007): *El Figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Editorial Fundamentos.

García Ruiz, V. (1993): «Cervantes, Lazarillo y Lope: entorno al origen literario del 'figurón'», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso*

20. Fernández Fernández (2003: 94).

21. Fernández Fernández (2003: 96). La estudiosa –Fernández Fernández (2003: 94-97)– hace referencia a Hermenegildo (1989) y comparte su idea acerca de la crisis de los esquemas de la comedia nacional en el último tercio del siglo XVII, crisis que determina cambios en los papeles y las funciones dramáticas; además ambos estudiosos subrayan el contagio cómico que la figura del donaire provoca sobre otros personajes en la comedia de figurón, «y que la lleva a escurrirse hacia la farsa». En cambio Fernández no acepta la interpretación de Hermenegildo del porqué de estas mutaciones, es decir, no ve en la base de estos cambios el espíritu carnavalesco lúdico y catártico.

Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Ediciones de la Universidad de Salamanca, vol. I, pp. 425-434.

García Ruiz, V. (2003): «Figurón», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Directores Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid: Castalia, pp. 146-148.

Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.

Hermenegildo, A. (1989): «El gracioso y la mutación del rol dramático: Un bobo hace ciento de Antonio de Solís», en *El teatro español a fines de siglo XVII (Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/11)*. Amsterdam: Ed. Rodopi, tomo II, pp. 503-526.

Hernánez, A. (1994): «La risa grotesca: la comedia de figurón», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*. Eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel: Reichenberger, pp. 191-200.

Jurado Santos, A. (2000): «Lope, Cervantes y La ilustre fregona», en «*Otro Lope no ha de haber» Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. Firenze, 10-13 febbraio 1999*. Ed. Maria Grazia Profeti, Firenze: Alinea, vol. III, pp. 63-84

Jurado Santos, A. (2005): *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (Siglo XVII). Para una bibliografía*. Kassel: Reichenberger.

Lanot, J.-R., y Vitse, M. (1976): «Eléments pour une théorie du figuron», en *Caravelle*, 27, pp. 189-213.

Lanot, J.-R. (1981): «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. París: CNRS, pp. 131-151.

Oliva, C. (1998): «Del galán fiel al galán promiscuo de la comedia española», en *El escritor y la escena VI, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 179-193.

Pastor Comín, J. J. (1999): «La comedia de 'enredo: Abrir el ojo de Francisco de Rojas y El amor al uso de Antonio de Solís. Análisis comparativo», en *EPOS*, XV, pp. 149-174.

Profeti, M. G. (1983): Introdución a A. Moreto, *El lindo don Diego*. Madrid: Taurus

Profeti, Maria Grazia (1984): Introdución a F. Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*. Madrid: Taurus

Profeti, M. G. (1998): *L'età d'oro della letteratura spagnola: il Seicento*. Firenze: La Nuova Italia, pp. 41-43.

Serralta, F. (1988): «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. París: CNRS, pp. 99-125.

Serralta, F. (1988): «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón». *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, pp. 83-93.

Serralta, F. (2001): «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*. Eds. I. Pardo Molina y A. Serrano, Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, pp. 85-93.

Serralta, F. (2003): «Sobre el 'pre-figurón' en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa, Los hidalgos del aldea y El ausente en su lugar*)», *Criticón*, 87-89, pp. 827-836.

Trambaioli, M. (2008): «El galán suelto y el figurón en *Los Ponces de Barcelona*, de Lope de Vega», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo LVI, núm. 2, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios El Colegio de México, pp. 489-504.

Relaciones festivas en la *Historia de los indios de la Nueva España*, de Motolinía

José Luis Villar Piñeiro
I.E.S. de Fene

Esta comunicación quiere ser un acercamiento a la plasmación textual de las fiestas de la América colonial en diferentes crónicas de Indias escritas por autores religiosos durante los siglos XVI y XVII. Deseo detenerme de forma particular en el caso concreto de Fray Toribio de Benavente «Motolinía» y su obra *Historia de los indios de la Nueva España*. No pretendo hacer un análisis de la celebración en sí –histórico, sociológico o antropológico, enfoques dominantes en la bibliografía–, sino del texto que da cuenta de la misma, esto es, me interesarán aspectos como la narración de esas fiestas, su ensamblaje dentro de las obras en que estos relatos se inscriben, sus diferencias formales en función del interlocutor o su consideración estética.

Debemos partir de la evidencia de que las fiestas –religiosas o civiles– fueron en América importantes y frecuentes y que, teniendo los mismos elementos constitutivos que en España, añadieron aquellos otros propios de la diversidad cultural y racial de la colonia. La relevancia que tuvieron los rituales y festejos indígenas anteriores a la conquista –con rasgos, como luego veremos, similares a los occidentales y otros distintivos– provocó, en opinión de Víctor Mínguez (2004, 360), el éxito de la fiesta occidental en el período colonizador. Además, su componente «sensual», estético o «visible» resultaba primordial para su triunfo entre los indígenas, «gente tan rendida a los sentidos», según observaba el dominico Dávila Padilla (1596, 797).

Las características de la fiesta colonial son bien conocidas Sintetizando, podríamos decir que se trata de acontecimientos frecuentes que persiguen la exaltación de los valores cristianos e imperiales y la realización de pedagogía evangelizadora y cuya narración interesó a todo tipo de cronistas: españoles religiosos y civiles y también mestizos. Eran pro-

movidas y organizadas por autoridades españolas y participaban en ellas todas las razas en amalgama, incluyendo la presencia de élites indígenas representando el papel de sus antepasados prehispánicos. Se desarrollaban básicamente en la ciudad, cuyos habitantes eran obligados a limpiar y engalanar calles y edificios, y se concebía el centro de la urbe como escenario teatral. Los motivos del evento eran, como en España, religiosos y civiles (fechas importantes del calendario cristiano y sucesos destacados en la vida de reyes y autoridades políticas), pero se añadía la temática propia: mundo prehispánico y episodios de la conquista. Era visible un sincretismo cultural pagano, cristiano e indígena. Los elementos formales incluían procesiones, mascaradas, mojigangas, toros y cañas, teatro, certámenes poéticos, carros móviles, arquitecturas efímeras con elementos alegóricos, etc. Y tenían una importancia primordial la música, la danza y un gran aparato lumínico-sonoro: cohetes, luminarias y quema de castillos. En suma, una verdadera amalgama artística[1].

La síntesis anterior, en buena medida, es aplicable a la mayoría de las fiestas, religiosas o profanas. Habría que añadir que las fiestas específicamente religiosas fueron llevadas a cabo primero por los franciscanos y luego por los jesuitas. Los primeros las utilizaban para catequizar a los indígenas, pero predominaba el aspecto lúdico, lo que derivó en músicas y danzas obscenas o poco respetuosas con la religión, así como en la presencia subrepticia de rituales prehispánicos, un sincretismo –denunciado por el jesuita José Acosta, como luego veremos– que llevó a la desaparición del teatro evangelizador. Por su parte, la fiesta jesuítica, y en especial las representaciones escénicas, era una forma de adquisición de prestigio social, con elementos de carácter culto y moralizante y más dirigido a la élite española o criolla que al mundo indígena[2].

Veamos ahora cómo se plasma o cómo aparece recogido textualmente todo ese fenómeno social descrito con anterioridad. La importancia de los objetivos de propaganda política o religiosa que persigue la fiesta hace que, aunque en el momento pueda alcanzarse lo que se pretende, sea necesario su registro escrito para lograr su permanencia en el tiempo y la labor de educación política y evangelización se mantenga. En principio, los textos noticiosos pueden aparecer dentro de obras mayores de tipo histórico o cronístico -conocidas habitualmente como «crónicas de Indias»– o como noticias exentas rotuladas como «relación», «carta», «memorial», «noticia» o «descripción». En el primer caso se conciben como un elemento más de la obra de la que forman parte, dándole a esta, como se verá, un carácter misceláneo. En el segundo caso se pensaron como textos independientes. Al margen de que estas noticias se hayan editado o no en su momento –dato irrelevante para nuestros propósitos-, puede decirse que durante el siglo XVI lo que predomina son las cartas, que responden a un contexto inmediato muy determinado, y sólo en el XVII se desarrolla el género de la relación, de mayor ambición y menor inmediatez y contagiada estilísticamente de la estética barroca[3].

1. Pueden consultarse, para ampliar y profundizar los rasgos apuntados arriba, entre otros, los trabajos de Ares (1992), Garavaglia y Marchena (2005), Zugasti (2004), Osorio (2004), Rose (2004), Salazar (2004) y Mínguez (2004).
2. Se dan más detalles de las fiestas religiosas en Aracil (1999 y 2008), Mariscal (1999) y Viveros (2008).
3. Aunque no haya un catálogo que sea capaz de dar cuenta de toda la riqueza de textos noticiosos festivos existentes, su número debe de ser importante a tenor de las informaciones contenidas en trabajos que,

En esta comunicación, sin embargo, nuestro interés se centra en los textos insertos en las crónicas. Vamos a considerar solo algunos ejemplos extraídos de un corpus de obras escritas por religiosos evangelizadores que abarca los siglos XVI y XVII. Hay que subrayar, como advertíamos arriba, el carácter misceláneo de estas crónicas, que, aparte de su objetivo fundamental de contar grandes procesos históricos prehispánicos o de conquista y colonización, así como de describir minuciosamente las civilizaciones precolombinas y su medio físico, incluyen hechos y detalles más menudos y cotidianos, como las celebraciones festivas mestizas o los casos y sucesos maravillosos, todos ellos relacionados con la tarea evangelizadora. Buen ejemplo de ello es la obra de Motolinía, de la que luego nos ocuparemos, cuyas versiones «reflejan etapas en una lenta y larga reelaboración del mismo conjunto de apuntes, ora abreviados ora ampliados con retoques de erudición humanística que pronto se implantó en Nueva España», según explica Nancy Joe Dyer (1992, 417).

Los ejemplos de noticias festivas que ahora señalo tienen diferente importancia y extensión, aunque todas responden al deseo de los frailes de registrar algo fundamental para ellos[4]. Encontramos, por una parte, alusiones breves acerca de acontecimientos festivos en las crónicas de los jesuitas José Acosta, y Juan de Tovar y del dominico Diego Durán[5], todas ellas de finales del siglo XVI. En el primer caso se trata de opiniones del autor sobre los límites de la fiesta, reconociendo la necesidad de alguna recreación y con la advertencia ya mencionada sobre el sincretismo. Los dos últimos describen con algún detalle fiestas, pero pertenecientes al mundo indígena, no al cristiano. Tovar nos describe «entradas» y «coronaciones» que incluyen algo tan familiar para nosotros como los fuegos de artificio, bailes y representaciones teatrales y parateatrales con un sorprendente parecido a los entremeses barrocos. Durán, por su parte, comenta exequias que duraron muchos días y alude también a una fiesta del Corpus con participación indígena. No están insertas como capítulos independientes o dotados de una estructura autónoma, sino como frases cortas o fragmentos de poca extensión.

Un segundo tipo de textos noticiosos presenta ya una entidad mayor, puesto que no se trata de alusiones o noticias sueltas, sino de verdaderas *relaciones* que se prolongan durante páginas y capítulos enteros. Son obra de los franciscanos Motolinía, de mediados del XVI, y Mendieta, de finales de este siglo; los dominicos Las Casas, de mediados del XVI, y Dávila Padilla, de finales; y del jesuita Francisco de Florencia, que he seleccionado como un ejemplo ya plenamente barroco de finales del XVII. Dejamos para más adelante los textos de Las Casas y Motolinía, que centrarán la segunda parte de esta comunicación, y consideramos brevemente los demás, que nos aportan muchas

abordando el fenómeno festivo desde diferentes ángulos, incluyen los datos conocidos de esas *relaciones*. Al respecto pueden verse los estudios de Medina (1898-1907), Ramos (1992) y Ettinghausen (1994). También dan noticia de *relaciones* los trabajos citados en las notas 1 y 2.

4. Hay otras muchas obras en que pueden rastrearse noticias más o menos extensas sobre celebraciones, incluyendo representaciones teatrales. Pueden consultarse el artículo de Toriz (2005) y el libro que ella cita, de Aracil (1999).

5. José de Acosta (2002: 361-362 y 417), Juan de Tovar (2000: 93, 112, 114-115 y 181-182) y Diego Durán (1867: 7, 124 y 153 y ss.).

similitudes y algún que otro rasgo distintivo[6]. Lo primero que debe destacarse es que son *relaciones* integradas dentro de la crónica correspondiente como un capítulo más, o varios, de la misma. Se insertan naturalmente en ella porque se trata de crónicas eclesiásticas (subgrupo de las crónicas de Indias que aborda la historia de la tarea evangelizadora). Cuentan diferentes eventos religiosos (llegada de reliquias, celebración de Pascuas y Semana Santa, etc.). Detallan con pormenor procesiones, adorno de calles, aparatos efímeros y otros elementos, como justas poéticas o representaciones. Y se estructuran cronológicamente, aunque el espacio sea muy importante a la hora de describir de forma ordenada los objetos. Si bien encontramos en ellas la adjetivación y metaforización típicas vinculadas con el asombro y con el dominio del sentido de la vista, en otros aspectos formales difieren: la de Mendieta es más subjetiva y emotiva; las de Florencia y Dávila son más reflexivas y eruditas, y en el primero se nota cierto barroquismo sintáctico.

Una vez comentado lo esencial acerca de las fiestas y su plasmación en diversos textos seleccionados, cumple abordar ahora el núcleo de nuestra exposición; esto es, el análisis de uno de los ejemplos más completos e interesantes de *relaciones* festivas incluidas en obras cronísticas religiosas: las diferentes fiestas y celebraciones que Fray Toribio de Benavente cuenta en su *Historia de los indios de la Nueva España*[7]. Empecemos por decir que son varias las celebraciones que el autor incluye en su libro y que la mayoría de ellas ya habían sido descritas con anterioridad en cartas a distintos corresponsales. Concretando, tenemos los siguientes textos: ofrenda del día de Pascua de 1536; fiestas del Corpus y de San Juan Bautista de 1538, basado el texto en un informe remitido anteriormente a Las Casas y que este incluyó en su *Apologética historia sumaria*[8]; Resurrección y Anunciación de 1539; y celebración de las paces entre el emperador y el rey de Francia en el Corpus de 1539, textos, estos dos últimos, que reproducen sendas cartas enviadas por Motolinía a su Provincial, Fray Antonio de Ciudad Rodrigo[9]. En todos ellos, excepto el primero, cobran mucho protagonismo, como se verá, las representaciones teatrales.

Voy a detenerme en el comentario breve de dos aspectos de estos textos que requerirían mayor espacio: el primero es una comparación de las variantes textuales más significativas de la *relación* de las fiestas del Corpus y San Juan Bautista que presentan las dos versiones que consideramos (la que aparece en la *Historia* y la que reproduce Las Casas), y el segundo es un análisis de algunos procedimientos compositivos y formales de esa *relación* y las otras.

La existencia de dos textos relativamente distintos en torno al mismo acontecimiento revela que el autor reflexionó sobre la forma, lo que lo llevó a suprimir o añadir palabras, frases e incluso párrafos enteros. Los motivos de esos cambios pueden ser va-

6. Jerónimo de Mendieta (1870: 315-320), Agustín Dávila Padilla (1596: 694-703 y 797) y Francisco de Florencia (1694: 331-349).

7. Manejo principalmente la edición de Georges Baudot (1991: I, 14: 186-188 y I, 15: 192-215). Las citas textuales de la parte final de la comunicación, con su indicación de página, están extraídas de ella. Para el capítulo XV también he utilizado el texto, no exactamente coincidente con el anterior, digitalizado en la Biblioteca Virtual Cervantes, pp.79-99.

8. Bartolomé de las Casas (1992: 597-601).

9. Para una explicación algo más detallada de este proceso intertextual, véase el estudio introductorio de Georges Baudot a la edición citada en la nota anterior, pp. 42 y ss, y notas al pie de las páginas 195-199.

riados (desde la censura o autocensura hasta el tipo de destinatario y sin descartar consideraciones de estilo) y permiten un acercamiento a estas obras como textos literarios y no solo, según sucede con frecuencia, como documentos que proporcionan información histórica, sociológica o antropológica. En su *Apologética historia sumaria* Las Casas introduce la *relación* de Motolinía con el siguiente párrafo, que no permite deducir con total certeza sin el franciscano envió el texto al dominico o si este simplemente lo tomó de antiguas versiones que él conocía de la *Historia de los indios*:

> Quiero aquí referir lo que *me dio por scripto* un religioso de los honrados y señalados de Sant Francisco, que a la sazón era guardián del monasterio de Sant Francisco questá en la ciudad de Tascala, en aquella Nueva España; y pongo a la letra, sin añadir ni quitar cosa alguna más ni menos de *lo que él tenía escrito en un libro*, que del aprovechamiento de aquellas gentes en nuestra religión cristiana por menudo había colegido (cursiva nuestra) (597).

En cualquier caso, parece claro que, dentro de ese proceso de composición cronística miscelánea al que ya se ha aludido, Motolinía escribió una primera versión de su *relación* que incluyó en los apuntes previos a su obra y de la que, según la cita anterior, parece que dio copia a Las Casas, y que posteriormente, cuando escribió la versión de la *Historia* para mandar a España, retocó. ¿Qué modificaciones introdujo y por qué lo hizo? A la primera parte de la pregunta se contesta diciendo que la mayor parte de las modificaciones son por supresión, aunque haya también variantes estilísticas y algunas adiciones. Se percibe también un mayor afán por concretar y divulgar de forma sencilla lo que se dice. Hagamos un breve repaso:

a) La versión de la *Historia* suprime sistemáticamente las numerosas frases latinas que aparecen en Las Casas (597, 598, 600) o las traduce (599); omite casi todas las referencias eruditas al mundo cultural cristiano: Salomón (597), Adán y Eva, las tentaciones del Señor, San Jerónimo y San Francisco (599) y David y el arca del Testamento (599-600); y las comparaciones de las actitudes indígenas con elementos cristianos: los sartales de rosas con estolas de diácono, la adoración de los indios al Santísimo con lo realizado por los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, la fiesta de David con la de Cristo al permitir que lo adorasen tantos nuevos cristianos de América (597-598), etc. También desaparece ese tono reivindicativo del éxito evangelizador.

b) Entre ambas versiones hay diferencias estilísticas de menor cuantía, aunque siempre con un sesgo más popular para el texto de la *Historia*: «ataviados» / »aderezados»; «desdeñada y desdichada» / «tenida por bestial»; «imagines» /»imágenes», entre otras (597, ejemplos de Las Casas en primer lugar). Además, la segunda versión evita reiteraciones para aligerar el texto.

c) El texto de la *Historia* es más concreto y didáctico. Recurre a menudo al símil, como la división en tres partes de las calles, que se asemeja a las tres naves de una iglesia (193), y echa mano de la comparación de elementos indígenas con otros propios de España (193, 195).

d) Por último, en la *Historia* se añade una reivindicación de los merecimientos de los indios que ayudaron a Cortés.

Está claro, en conclusión, que en el texto de la *Historia* hay una reducción drástica de la reflexión religiosa y de la erudición en el mismo sentido. Si entendemos que la primera versión va dirigida a Las Casas o está más pensada para un auditorio eclesiástico y la segunda se envía a España al conde de Benavente y, por tanto, a las autoridades políticas, todos estos cambios son bastante lógicos. Pero es posible también que haya algo de autocensura por tratar materias sensibles y estar en su apogeo las luchas de las órdenes religiosas a propósito de los métodos evangelizadores[10]. Mi impresión es que el autor, en su segunda versión, aligera, concreta y populariza la forma de tratar el acontecimiento pensando en un lector no religioso y residente en España.

La última parte de nuestra contribución consistirá en un breve estudio de las *relaciones* que Motolinía inserta en los capítulos XIV y XV de la primera parte de su *Historia*. Veremos cómo los textos aquí contenidos cumplen la mayoría –por no decir todas– de las características de la «poética» del género, tal como han venido siendo establecidas en los trabajos realizados desde hace ya algunos años[11].

Se trata, como hemos visto, de varias relaciones que el autor inserta en su *Historia de los indios*, formando parte de dos capítulos, pero todas ellas podrían aparecer como textos independientes y, de hecho, según se explicó más arriba, circularon manuscritas en forma de cartas o informes dirigidos, al menos, a dos corresponsales. Con todo, se integran perfectamente en la crónica superior, ya que esta versa, en su mayor parte, sobre el trabajo evangelizador, sus progresos y dificultades. Motolinía las coloca al final de la primera parte de su obra porque así podía demostrar mejor la superioridad moral de las ceremonias cristianas, descritas al final, sobre las indígenas, explicadas, con mucho énfasis en los sacrificios humanos, a lo largo de la primera parte.

Según lo anterior, el objetivo de estas *relaciones* es ser un elemento más de la obra que contribuya a divulgar la tarea evangelizadora. Pero además, vistos los textos en sí mismos –de forma independiente-, puede observarse el carácter noticioso o informativo inherente a estos documentos y la necesidad de fijar lo efímero:

> Allegado este santo día de *Corpus Christi* del año 1538, hicieron aquí los tlaxcaltecas una tan solemne fiesta, que merece ser memorada, porque creo que si en ella se hallaran el Papa y Emperador con sus cortes, holgaran mucho de verla (192).

10. Nancy Joe Dyer (1992: 418) sostiene que la falta de erudición de la *Historia* puede deberse a «alguna presión inquisitorial antierasmista».

11. Para iniciarse en el conocimiento de lo esencial en torno a las características y bibliografía de las *relaciones de sucesos*, véase Pena Sueiro (2001). En ese texto, la autora, además de sintetizar las características generales de las relaciones, hace un balance del trabajo de catalogación, edición y estudio que se viene desarrollando desde, sobre todo, la década de los noventa, algunos de cuyos exponentes son el volumen *La fiesta. Actas del II Seminario de «Relaciones de sucesos»* (A Coruña, 13-15 de julio de 1998), Ferrol, Sociedad de cultura Valle-Inclán, 1999, precedido por el *I Coloquio Internacional sobre Relaciones de sucesos* (1996), la creación de la Sociedad Internacional para el *Estudio de las Relaciones de sucesos* (S.I.E.R.S.), así como el proyecto de la Universidade da Coruña para la *Catalogación informatizada de Relaciones de sucesos en las bibliotecas de Galicia y Portugal*, junto con la elaboración de una biblioteca digital, dirigido por la profesora Sagrario López Poza. Por otra parte, un buen modelo o esquema para el estudio literario de las *relaciones*, que hemos tenido en cuenta en esta última parte de la comunicación, se debe a Giuseppina Ledda (1996).

Hay otros objetivos para la escritura de los textos, entre ellos, reivindicar la habilidad e inteligencia de los indios, considerados por muchos entonces como gente bárbara y carente de inteligencia e incluso alma: «Porque se vea la habilidad de estas gentes, diré aquí lo que hicieron y representaron luego adelante el día de San Juan Bautista» (195), y, como es habitual, rendir un homenaje al destinatario inicial de la *Historia*, en este caso Antonio Pimentel (204, 206), que aparece como personaje en la representación teatral de la última *relación*.

A favor de la consideración de estos relatos como textos independientes juega también su estructura general. Aunque no todos los acontecimientos estén tratados de forma análoga y la selección sea a veces bastante descompensada, sí existen unas marcas claras de inicio y finalización que suelen contener referencias temporales, entre ellas la disculpa tan utilizada de que hay que terminar algo porque es muy tarde, y tópicos como la falsa modestia o la imposibilidad de poder contar adecuadamente la grandeza de lo que se ve. Veamos algún ejemplo:

> En esta casa de Tlaxcallan en el año de mil e quinientos y treinta y seis vi un ofrecimiento que en ninguna otra parte de la Nueva España e visto ni creo que le hay. El cual para escribir y notar era menester otra mejor habilidad que la mía. (186)
>
> Puesta la mesa asentáronse a comer que ya era hora. (196)
>
> Pasando adelante el Santísimo Sacramento, había otro auto, y era del sacrificio de Abraham, el cual por ser corto y ser ya tarde, no se dice más de que fue muy bien representado. Y con esto volvió la procesión a la iglesia. (215)
>
> No sé con qué mejores Pascuas dar a vuestra caridad, que con contarle y escribirle las buenas Pascuas que Dios ha dado a estos sus hijos los tlaxcaltecas, y a nosotros con ellos, aunque no sé por donde lo comience. (197)

Estas citas textuales nos permiten comprobar además que, como es habitual en las *relaciones*, el autor dota a sus textos de una estructura temporal, aunque sea un esqueleto muy elemental, y luego llena ese esquema con la enumeración y descripción de los elementos de la fiesta.

Si nos detenemos ahora en la composición de cada uno de los textos, obtendremos información adicional de interés. Por ejemplo, al considerar las dos últimas relaciones, vemos que su fuente, en ambas, es una carta, dirigida a Antonio de Ciudad Rodrigo, pero la utilización de ese documento previo, que responde a la técnica compositiva de la época y es muy frecuente en las crónicas de Indias, es diferente en los dos textos: en el primero, que trata de la Resurrección y Anunciación de 1539, ocupa solo la primera parte de la *relación*. Hay una introducción donde Motolinía se refiere a sí mismo en tercera persona, como un «fraile morador de Tlaxcallan» (196) y luego viene la carta, que contiene un párrafo inicial y a continuación la correspondiente narración de los actos. Terminada la misiva, detalle indicado por el autor con la frase «y con esto este fraile acabó su carta» (199), Motolinía continúa con la *relación*, indicando que ahora viene lo mejor: la descripción de una pieza teatral representada por los indios en su propia lengua.

En el segundo texto –última de las *relaciones* consideradas, la que da cuenta de la celebración de las paces entre los reyes de España y Francia–, en cambio, la carta ocupa todo el texto, es decir, es la única fuente utilizada y el autor no añade información nueva.

Eso sí, recurre a una introducción, como en el caso anterior: «Otra carta del mismo fraile a su prelado, escribiéndole las fiestas que se hicieron en Tlaxcallan…» (202). Habida cuenta de las costumbres de la época a la hora de confeccionar crónicas usando textos ajenos, en ocasiones, sin cita ni separación, ha de reconocérsele a Fray Toribio un rigor inusual al redactar su obra.

Hay que añadir que la carta aludida no es la única que aparece en la última *relación*, pues a lo largo del texto que sintetiza la obra *La conquista de Jerusalén*[12] –representación teatral que ocupa la mayor parte de la narración– se reproducen una serie de misivas cruzadas entre el capitán cristiano, el Emperador, el Papa y el Soldán o caudillo turco. En este caso, naturalmente, se trata de cartas de ficción, usadas, por tanto, como un recurso literario.

En fin, en este último texto, el más largo de todos, cabe observar una cierta complejidad compositiva, toda vez que, a cuenta del manejo de la carta –tipo de texto muy frecuente en la comunicación de noticias durante el siglo XVI y recurso literario estructurante de importantes obras literarias del momento– el autor controla varios niveles estructurales y mezcla –aunque sin ser confundidos nunca– la realidad de sus comunicaciones con sus superiores con la ficción de los intercambios epistolares de los protagonistas de la obra teatral. Maneja, en definitiva, como si estuvieran en el mismo plano, el nivel pragmático de la enunciación y el nivel textual o del enunciado. Con ello, asimismo, logra dar la impresión de que lo que nos está contando es, en realidad, la visión de varias voces.

Un asunto que se trata con frecuencia cuando se analizan *relaciones de sucesos* es la mayor o menor implicación del autor o portavoz del acontecimiento en lo contado, su participación afectiva o su impasibilidad distanciada y sus distintos grados. El texto que comentamos cumple los estándares del género. No aparece con frecuencia una primera persona, sino que se tiende a utilizar la tercera (196, 198, 202), escondiendo todo lo posible la participación del autor en la fiesta, aun como mero testigo de vista. Sin embargo, eso no implica objetividad: el autor quiere ocultarse a sí mismo, llevado por su modestia, pero no esconde sus sentimientos, entre los que destacan la emoción y la admiración:

> Ver con el recogimiento y devoción que esto hacen, es para poner espíritu a los muertos. (187)
>
> Yo mismo fui muchas veces a mirar, y me espantaba de ver cosa tan nueva en tan viejo mundo. (187)
>
> Yo me maravillé adónde pudieron haber palo tan largo y tan delgado. (195)

En menor medida contamos también con una cierta sorpresa risueña:

> Y allegados cerca de las gradas, verlos tomar los puercos y así ofrecerlos, era cosa de reír. (187)

Por otra parte, encontramos también fragmentos digresivos en que el autor aprovecha algún aspecto de lo contado para argumentar sobre asuntos fundamentales para él,

12. Para un estudio ideológico de esa pieza, véase Aracil (1994).

como la reivindicación del interés con que participan los indígenas en las fiestas (188) o su desprendimiento en las limosnas comparado con el apego a las riquezas propio de los españoles (197).

Para finalizar este breve estudio de las *relaciones* de Motolinía cumple ahora prestar atención a la elocutio, centrándonos en aquellos usos retóricos más característicos de la estética del género. Parece claro que, dejando aparte la cuestión de si puede apreciarse en ellas o no voluntad de estilo, su selección estilística no es inocente, dado que está puesta al servicio de la consecución de unos objetivos propagandísticos. En el caso que nos ocupa lo más interesante y útil es detenernos en los recursos que Motolinía emplea para «vender» mejor su «producto»: que Nueva España es un lugar maravilloso que nos sorprende e hipnotiza e incluso nos cautiva a través de los sentidos, y que la conjunción de lo primigenio de ese lugar con las enseñanzas de la doctrina cristiana y las virtudes de la monarquía imperial da un resultado de sin igual belleza moral y estética.

A continuación ejemplifico los usos formales que entiendo se relacionan más con lo anterior. Por razones de espacio no puedo profundizar en el empleo de formas discursivas como la descripción y el diálogo ni en el análisis literario de la pieza teatral de la última *relación*.

Ya se ha explicado que el estilo que Fray Toribio escoge para su *Historia* es bastante popular y espontáneo y que prescinde tanto de la erudición como de una estética demasiado literaria, y se han visto las posibles razones de ello. Siendo esto así, para contentar a un público no erudito y animarlo a la lectura, introduce en su texto formas variadas de expresividad popular, entre ellas comparaciones del tipo «andan mirando como monas para contrahacer todo cuanto ven hacer» (195) o «así peleaban que parecían tigres y leones» (196), las hipérboles del mismo tipo: «había tantos que no se podían contar» (193), «se venía el cielo abajo» (195), «se mueren por nuestro vino» (214); o diminutivos como «animalejos» (200).

Conseguido ese tono familiar y expresivo, Motolinía pone en juego los recursos para transmitir, fundamentalmente, dos ideas: a) que todo lo narrado es grandioso y sorprendente, y que ocurre a mayor gloria de la religión y la monarquía y b) que la fiesta es un gozo para los sentidos, en especial el de la vista. Al servicio de la primera idea están, entre otros, los siguientes recursos:

- Las expresiones consecutivas y comparativas para ensalzar hechos:

> Eran tantos los que entraban a ofrecer y salían que no podían caber por la puerta. (187)
> Esto fue tan bien representado, que nadie lo vio que no llorase muy recio. (202)

- Las comparaciones encomiásticas para ponderar la calidad de lo nombrado, confrontándolo con su equivalente en España: «Las bien labradas se preciarían en España más que de brocado». (192)

- Las enumeraciones de elementos sin seleccionar para producir una sensación de totalidad:

> Había halcones, cuervos, lechuzas, y en los mismos montes mucha caza de venados, y liebres y conejos y adives y muy muchas culebras. (194)

- La adjetivación positiva, alusiva al primor con que están construidos los objetos de la fiesta: «galanas» (203), «graciosas» (198), »fuerte y fértil y fresca montaña» –curioso ejemplo de aliteración– (200), y superlativos e indefinidos para ponderar número y cualidad: «solemnísima» (198), «las más hermosas aves que yo he visto en parte ninguna» (201), «muchas disciplinas» (198).

- El uso de palabras-clave como «espantar» y «maravillar» y sus derivados (187).

En cuanto a la sensualidad de la celebración, aparte del poder evocador de los adjetivos en las descripciones de las procesiones y demás actos, Motolinía recurre a la repetición constante de los verbos «ver», «mirar» y «sentir» en expresiones iguales o con leves variantes: «tan de ver» (192), «ver y notar» (193), «muy de ver» (194), «cosa maravillosa de ver» (194), «no eran poco de ver» (196), «muy de mirar» (200), «muy de sentir» (197).

En conclusión, la forma de los textos analizados trasciende la simple crónica referencial para presentar un apreciable grado de implicación autorial capaz de expresar sorpresa, maravilla o emoción. Con todo, no llega a, o rechaza, el discurso apologético, caracterizado por un estilo altamente literario, más propio, por otra parte, del siglo XVII[13].

Hasta aquí este esquemático análisis de los textos noticiosos de Motolinía insertos en su obra *Historia de los indios de la Nueva España*, con el que he intentado acercarme a un ejemplo de *relación* festiva virreinal no tanto desde la habitual perspectiva histórica o antropológica, sino con un enfoque más literario que ha permitido ver cómo este tipo de obras fueron también importantes y frecuentes en América y formaron parte a menudo de crónicas mayores sin perder los rasgos que las constituyen cuando se presentan exentas, ya sea en la intención, en la estructura o en el estilo.

Bibliografía

Acosta, J. de (S.J.) (2002): *Historia natural y moral de las Indias*. Ed. de José Alsina Franch, Madrid: Dastin (col. «Crónicas de América»).

Aracil Varón, B. (1994): «Teatro e ideología en el siglo XVI novohispano: La conquista de Jerusalén», en *El teatro mexicano visto desde Europa: Actes des 1res Jornées Internacionales sur le Théâtre Mexicain*. Eds. Daniel Meyrán y Alejandro Ortiz, Perpignan Presses Universitaires, digitalizado en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12252744220140495543435/p0000001.htm#9> (25-06-08).

Aracil Varón, B. (1999): *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*. Roma: Bulzoni.

Aracil Varón, B. (2008): «Festejos jesuitas y hegemonía sociocultural en México», *destiempos.com, revista de curiosidad cultural*, 14, pp. 274-285, digitalizado en <http://www.destiempos.com/n14/aracil1.pdf> (25-06-08).

Ares Queija, B. (1992): «Representaciones dramáticas de la conquista: El pasado al servicio del presente», *Revista de Indias*, LII, 195-96, pp. 231-250.

Benavente, T. de, «Motolinía» (O.F.M.) (1991): *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. de Georges Baudot, Madrid: Castalia.

13. Véase, al respecto, Ledda (1996: 232-237).

Casas, B. de las (O.P.) (1992): *Apologética historia sumaria*. Madrid: Alianza.

Dávila Padilla, A. (O.P.) (1596): *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México*. Madrid: Imprenta de Pedro Madrigal Edición facsímil, digitalizada por la Fundación Tavera en su colección «Clásicos Tavera». Serie II: Temáticas para la historia de Iberoamérica, vol 14: Evangelización y Misiones en Iberoamérica y Filipinas. Textos Históricos (I).

Durán, D. de (O.P.) (1867): *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra firme*. Ed. de José F. Ramírez, México: Imprenta de Andrade y Escalante, 2 v., digitalizada en < http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=13915> (01-VII-08).

Dyer, N. J. (1992): »Fuentes escritas en la Historia de Toribio de Benavente (Motolinía)», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova, vol. 1, pp. 415-424, digitalizado en .<http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_048.pdf> (01-VII-08).

Ettinghausen, H. (1994): «Visiones recíprocas: noticias americanas en la prensa española del Siglo de Oro, y viceversa», en *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano*. Eds. Richard Hitchok y Kalph Penny, Tomo III Historia, Madrid: Castalia, pp. 69-79.

Florencia, Fco. de (S.J.) (1694): *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. México: Imprenta de Ivan Joseph Guillena Carrascoso, edición facsímil, digitalizada por la Fundación Tavera en su colección «Clásicos Tavera». Serie II: Temáticas para la historia de Iberoamérica, vol 14: Evangelización y Misiones en Iberoamérica y Filipinas. Textos Históricos (II).

Garavaglia, J. C. y Marchena, J. (2005): *América Latina de los orígenes a la independencia I. América precolombina y la consolidación del espacio colonial*. Barcelona: Crítica, pp. 469-484.

Ledda, G. (1996): «Contribución para una tipología de las relaciones extensas de fiestas religiosas barrocas», en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*. María Cruz García de Enterría et alli (eds.), Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 227-237.

Mariscal, B. (1999): ««Entre los juncos, entre las cañas»: los indios en la fiesta jesuita novohispana», *Anales de Literatura Española*, 13, pp. 51-61, digitalizado en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=20203&portal=157> (25-06-08).

Medina, J. T. (1898-1907): *Biblioteca hispanoamericana (1493-1810)*. Santiago de Chile: Autor.

Mendieta, J de (O.F.M.) (1870): *Historia eclesiástica indiana*. Ed. de Joaquín García Icazbalceta, México: Antigua Librería, digitalizada en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12038305328923728654435/p0000001.htm#1>. (20.06-08).

Mínguez, V. (2004): «La fiesta política virreinal: propaganda y aculturación en el México del siglo XVI», en *La formación de la cultura virreinal. El siglo XVII*. Eds. Kart Kohut y Sonia V Rose , Frankfurt-Madrid: Iberoamcricana-Vervuert, pp, 359-374.

Osorio, A. (2004): *El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete*. Perú, Instituto de Estudios Peruanos (Documento de Trabajo, 140. Serie Historia, 27),

digitalizado en <http://tcp.perucultural.org.pc/textcw/nDT/ddtMO-pdfr (octubre 2005), pp. 3-49.

Pena Sueiro, N. (2001): «Estado de la cuestión sobre el estudio de *Relaciones de sucesos*», *Pliegos de Bibliofilia*, 13, pp. 43-66.

Ramos Sosa, R. (1992): *Arte festivo en Lima Virreinal (siglos XVI-XVII)*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Rivera, O. (2008): «Fiestas por los Austrias en la ciudad de México. Siglo XVI», *destiempos.com, revista de curiosidad cultural*, 14, pp. 250-261, digitalizado en <http://www.destiempos.com/n14/rivera_14.html> (25-06-08).

Rose, S. V (2004): «Un grupo en busca de afirmación: las fiestas de los mulatos en Lima por el nacimiento de Baltasar Carlos», en Kart Kohut y Sonia V. Rose (eds.). *La formación...*, pp. 375-405.

Salazar-Soler, C. (2004): «La Antigüedad desfila en Potosí: las fiestas de la villa imperial (1608, 1624, 1716)», en Kart Kohut y Sonia V. Rose (eds.). *La formación...*, pp. 407-438.

Toriz Proenza, M. J. (2005): «El teatro de evangelización», en <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/home.htm> (22-06-08).

Viveros, G. (2004): «Espectáculo teatral profano en el siglo XVI novohispano», *Estudios de Historia Novohispana*, 30, pp. 45-61, digitalizado en <http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn30/EHNO3002.pdf> (25-06-08).

Viveros, G. (2008): «Representaciones indígenas de la Pasión en un pueblo novohispano: Xochitlán», *destiempos.com, revista de curiosidad cultural*, 14, pp. 216-219, digitalizado en <http://www.destiempos.com/n14/viveros.pdf> (25-06-08).

Zugasti, M. (2004): «América y otras alegorías indianas en el ámbito colonial del siglo XVII: del arte efímero al teatro», en Kart Kohut y Sonia V. Rose, *La formación…*, pp. 289-321.

Tovar, J de (S. J.) (2000): *Origen de los mexicanos*. Ed. de Germán Vázquez Chamorro, Madrid: Dastin.

Verdad y política en las *Empresas* de Saavedra Fajardo

Francisco Vivar
The University of Memphis

En un artículo publicado en *El País* con el título «George W. Bush o la edad de la mentira», nuestro admirado José Saramago nos ofrece una síntesis de la situación moral que vivimos actualmente: la ley de nuestro mundo es la mentira. Comienza el autor portugués con unas palabras de *La Política* de Aristóteles en un intento de recordarnos el imperativo número uno del Estado: «El Estado es la forma superior de moralidad». Teniendo presente este ideal del pensamiento occidental Saramago inmediatamente afirma que «la sociedad actual está impregnada de mentira como de la peor de las contaminaciones morales, y él [George W. Bush] es uno de los mayores responsables de este estado de cosas. La mentira circula impunemente por todas partes, se ha erigido en una especie de otra verdad». Es evidente que el Estado –o la democracia– ya no se encuentra a la altura del sistema de valores que deseaba Aristóteles, ni a la que desearía Saramago. Hoy día la mentira es la situación moral dominante, que ni siquiera se encubre con el disimulo. Había avisado de ello Franz Kafka cuando afirmaba que la mentira se había convertido en el siglo XX en «principio universal». Ahora en el siglo XXI si el presidente del Imperio miente, a todos los súbditos nos está permitido también la mentira, pues nos miramos en el espejo del poderoso para imitar sus costumbres. La verdad se ha vuelto problemática porque es difícil distinguirla de la mentira. Es más, la mentira se ha convertido en «otra verdad», todos colaboran para que lo falso pase por verdadero. El problema de que haya tantas mentiras en esta época es que lo aceptamos como un hecho inevitable. De esta manera, surge como sospecha que confundir la verdad, tergiversar la verdad, está en la naturaleza del campo político[1].

1. Harry G. Frankfurt reivindica la importancia de la verdad ante la indiferencia mostrada por el pensamiento postmodernista: «It is only through our recognition of a World of stubbornly independent reality, fact

El conflicto de verdad y política posee una larga tradición histórica y está lleno de complejidad. Anna Arendt en el ensayo «Verdad y política» estudia este problema desde Platón hasta el pensamiento contemporáneo. Comienza con estas contundentes palabras:

> Nadie ha dudado jamás que la verdad y la política nunca se llevaron demasiado bien, y nadie, por lo que sé, puso nunca la veracidad entre las verdades políticas. Siempre se vio a la mentira como una herramienta necesaria y justificable no sólo para la actividad de los políticos y los demagogos sino también para la del hombre de Estado. (Arendt, 2003: 347)

La verdad tiene una fuerza propia y no posee sustituto alguno, pero es impotente frente a los poderes establecidos. La mentira siempre se ha visto como necesaria. La mentira ocupa un lugar privilegiado en la política, ya que se la considera un instrumento necesario y legítimo para uso del político y del hombre de Estado[2]. Por esta razón, Anna Arendt después de hacer un repaso de las diferentes posiciones filosóficas y políticas respecto al uso de la verdad afirma de manera tajante que «la veracidad jamás se incluyó entre las virtudes políticas, porque poco contribuye a ese cambio del mundo y de las circunstancias que está en las actividades políticas más legítimas» (Arendt, 2003: 384)[3].

Estos dos comentarios de Anna Arendt nos abren una perspectiva interesante para interpretar la verdad y la política en las *Empresas* de Saavedra Fajardo. ¿Es la mentira una herramienta necesaria para el rey y sus ministros? ¿Cuál es el valor de la verdad en el campo político español del siglo XVII? ¿No es la mentira un ataque a la autoridad del rey y a la cohesión social? ¿Hasta qué punto es capaz la verdad de sobreponerse a la mentira en la actuación política? Para responder con claridad a estas preguntas debemos comenzar por explicar la importancia del lenguaje en la política.

Como sabemos, desde las asambleas ciudadanas celebradas en la antigua democracia griega hasta los más recientes debates televisivos a los que asistimos como espectadores, en política todo se centra alrededor del lenguaje. La palabra se sitúa en el principio y en el fin de la política. Lo que distingue al ser humano de los animales, según Aristóteles, es la palabra: «sólo el hombre, entre los animales, posee la palabra»; para inmediatamente señalar la doble condición de su uso: «La palabra existe para manifestar lo conveniente y lo dañino, así como lo justo y lo injusto» (Aristóteles, 1994: 43-44). Por su parte Saavedra Fajardo dice que «es la lengua un instrumento por quien explica sus conceptos el entendimiento», y señala la importancia de la palabra con una cita de Alfonso X en

---

and truth that we can both to recognize ourselves as being distinct from others and to articulate the specific nature of our own identities» (Frankfurt, 2006: 101).

2. «La verdad, aunque impotente y siempre derrotada en un choque frontal con los poderes establecidos, tiene una fuerza propia: hagan lo que hagan, los que ejercen el poder son incapaces de encubrir o inventar un sustituto adecuado para ella. La persuasión y la violencia pueden destruir la verdad, pero no pueden reemplazarla» –en palabras de Anna Arend (2003: 396)–.

3. Sin embargo, para Anna Arendt hay una situación excepcional donde la verdad se impone como necesaria: «Solo cuando una comunidad se embarca en la mentira organizada por principio y no únicamente con respecto a los particulares, la veracidad como tal, sin el sostén de las fuerzas distorsionantes del poder y el interés, puede convertirse en factor político de primer orden» (Arendt, 2003: 384). Anna Arendt también señala que la mentira moderna ya no tiene límites, mientras que en las «sociedades premodernas» estaba circunscrita a un campo limitado de la política como la diplomacia, la razón de Estado, etc.; en *op. cit.*

Zoom Índice

las *Partidas*: «el seso del ome es conocido por la palabra» para a continuación decir que «son las palabras el semblante del ánimo» (278-9). El diplomático español nos presenta su propia definición para enlazarla con la tradición histórica. La palabra tiene un valor inconmensurable ya que nos identifica y ofrece nuestra imagen ante los demás. La palabra es el espejo del hombre y el lenguaje es el espejo del mundo que nos rodea. Como consecuencia, la palabra tiene un valor fundamental para el rey: «Así el Príncipe es un reloj universal de sus Estados, los cuales penden del movimiento de sus palabras…, las palabras de los reyes son los principales instrumentos de reinar» (280). Todo el gobierno del rey gira alrededor del lenguaje. Los vasallos actúan de acuerdo con las palabras del rey. El hombre se instala en el mundo a través de la palabra y el rey se agarra a la palabra para gobernar a los hombres. El gobierno está basado en la palabra del rey; por lo tanto, el uso de la palabra se convierte en valor fundamental.

Después de la definición del lenguaje y de explicar la importancia que tiene para el rey, Saavedra se detiene en el uso de la palabra. Como todos los comienzos, ya sean de la historia o de las naciones, el uso de la lengua nos devuelve al Paraíso. Al principio parece que las relaciones humanas eran más sencillas que en el presente, las palabras también más inocentes. Existía una relación cordial entre los hombres y el lenguaje. Así, para Saavedra Fajardo la propiedad de poder hablar se nos dio para que los hombres pudieran comerciar y «para que se descubriesen los afectos internos de amor y benevolencia, le dio la voz articulada, blanda y suave, con que explicase sus conceptos» (833). Existe una correspondencia perfecta entre la naturaleza del ser humano y el lenguaje. El amor y la benevolencia que se profesan los hombres se corresponden con la pronunciación de una voz blanda y suave. Nos encontramos en la utópica edad de oro de los comienzos, en el pasado remoto donde existió una sociedad perfecta. La palabra es inocente como los hombres. Es el regreso a la mitología de la creación, a ese principio cuando al ser humano se le otorgó una sola lengua. En el origen era una lengua tautológica ya que existía absoluta correspondencia entre el nombre y la cosa. Por lo tanto, no existía la mentira ni la falsedad, solo la verdad debido a la correspondencia entre la palabra y el mundo. En su origen concuerdan acción y palabra. Es un sueño muy viejo inducido por un presente en el que abundan la desdicha y la maldad[4].

Sin embargo, esta situación idílica, que podría haber sido eterna, tuvo un final desdichado. El tiempo de la Armonía deja paso al de la Caída y expulsión del Paraíso. Se produce una fractura. La palabra y la cosa, el pensamiento y su articulación ya no se corresponden orgánicamente, se interponen algunos elementos entre el significante y el significado, entre la palabra y el hecho. Para Saavedra la causa de esta fatalidad –del pecado– es clara. El pasado dichoso ya no puede volver nunca en la tierra porque en el hombre se han metido el interés y la ambición de sus pasiones: «Es, pues, el hombre el más inconstante de los animales, a sí y a ellos dañoso. Con la edad, la fortuna, el interés y la pasión se va mudando. No cambia más semblantes el mar que su condición… Con las palabras, la risa y las lágrimas encubre lo que tiene el corazón» (547). La maldad del

4. Véanse los ensayos de Isaiah Berlin «La persecución del ideal» y «La decadencia de las ideas utópicas en Occidente» en *El fuste torcido de la humanidad. Capítulos de historia de las ideas.*

hombre, manifestada en el daño que produce a otros animales y a sus semejantes, se convierte en circunstancia objetiva. Con el paso del tiempo la benevolencia deja su lugar a la pasión y al interés, que mueven las acciones del ser humano. El hombre abandona su inocencia y se convierte en un ser peligroso, del que no nos podemos fiar por su condición cambiante. Saavedra está de acuerdo con otros escritores barrocos en que el hombre es malo. Es, precisamente, la maldad humana la que exige una moral de acomodación, el comportamiento del hombre se tiene que adecuar a la maldad humana. Con esclarecedoras palabras lo explicaba José Antonio Maravall (1976: 171): «"Ningún enemigo mayor del hombre que el hombre". Y desde esta base viene determinada en su necesidad la moral de acomodación de un escritor barroco», y añade que «guardarse del otro» era un principio fundamental, de ahí se recomienda «una acomodación que supere su amenaza». Es este pragmatismo el que pondrá a Saavedra en dificultades cuando tenga que defender la verdad como única opción para el príncipe, como veremos más adelante.

Por lo tanto, y moviéndonos otra vez al lenguaje, debido a la maldad humana la voz blanda dejará paso a la simulación. Saavedra pierde la confianza en el hombre, y su actuación le resulta siempre sospechosa. Las palabras, las risas y las lágrimas son manifestaciones infractoras de toda regla moral, porque son utilizadas para ocultar los verdaderos móviles de las acciones. La malicia y el hombre se consideran circunstancias complementarias. La mayor oposición se establece entre lo que vemos y lo que no podemos ver, entre lo interior y lo exterior, entre el corazón y el cuerpo, entre la esencia y la apariencia. El egoísmo del interés, la pasión de la ambición han llevado al hombre hacia la maldad y, como consecuencia, tiene que ocultar sus verdaderas intenciones: el interés ataca la verdad para falsificar los hechos[5].

La imagen desolada y peligrosa del hombre, que presentan las *Empresas,* encuentra su correspondencia en la política de su tiempo. Con palabras de Saavedra Fajardo: «La política destos tiempos presupone la malicia y el engaño en todo, y se arma contra él de otros mayores, sin respeto a la religión, a la justicia y fe pública. Enseña por lícito todo lo que es conveniente a la conservación y aumento…» (764). El engaño domina la política y sólo es sustituido por otras mentiras mayores aun. La dignidad ontológica que formaba la naturaleza original del lenguaje se ha perdido en «la política destos tiempos».

Como vemos, Saavedra admite la imperfección del hombre, admite su maldad, debido al interés que mueve las acciones humanas, y reconoce la corrupción del lenguaje en la política. Sin embargo, como autor cristiano que es, aspira a encontrar algo superior que carezca de esta desgraciada precariedad. Y lo encuentra en el Príncipe, encarnación de la verdad. Es en la figura del Príncipe donde intenta resolver la contradicción entre una política pragmática y otra cristiana. Cuando una la palabra verdad al Príncipe,

5. Hobbes se consolaba con la existencia de una verdad indiferente, compuesta de temas que no preocupan a los hombres. Estas son sus palabras: «Pues no pongo en duda que, de haberse opuesto al derecho de dominio de cualquier hombre, o al interés de los dominadores, la doctrina según la cual los tres ángulos de un triángulo deben ser iguales a los ángulos de un cuadrado hubiera sido no ya disputada, sino suprimida de raíz y quemados todos los libros de geometría en la medida del poder de aquel a quien interesara» (*cit*. en *op. cit*. de Arendt, 2003: 352). Para Hobbes, pues, la verdad es posible siempre que no interfiera con la ambición de poder o el deseo de dominio del hombre, los hechos comprobables se cambian cuando los sometemos al interés político.

Saavedra intenta apartar el disimulo y la simulación de la actuación política. Se aleja del pragmatismo y se mantiene en la ilusión del ideal del príncipe cristiano. Por supuesto, mantener el equilibrio en cuerda tan inestable es difícil, las contradicciones son inherentes a la complejidad del problema; pero el objetivo es no convertir al príncipe en demasiado humano. Veamos este proceso de idealización.

Es necesario salvar al lenguaje para que concuerde con la naturaleza del Príncipe. El rey está unido al lenguaje y no se puede separar lo que es de lo que dice. Por lo tanto, el rey posee la fuerza de la palabra y la verdad se convierte en una obligación. La verdad es un elemento fundamental para la construcción de la imagen del Rey. Para formular la base de su pensamiento, el diplomático español acude de nuevo a la historia antigua. En Egipto el príncipe llevaba sobre el pecho un zafiro, «cuyo nombre retrae al de la verdad», y para manifestar su fe y la importancia de la verdad para el príncipe añade que «ninguna cosa más eficaz que ella para deshacellos [engaños] y para tener lejos la mentira, la cual no se atreve a miralla rostro a rostro» (286). Se produce de nuevo una idealización de un tiempo pasado que se toma como ejemplo para un presente dominado por «la malicia y el engaño». La verdad se rehabilita en contra del mal y la mentira. Siguiendo esta línea de razonamiento, Saavedra acude a la historia de los reyes de España para asegurar que ellos han estado libres de la mentira y de la malicia que han tenido otros reyes extranjeros. Y los monarcas españoles han conseguido este estado de perfección, a pesar del enorme peligro que siempre les ha acechado, pues «cuanto son mayores las monarquías, más sujetas están a la mentira» (288). Los reyes españoles siempre han despreciado la envidia y la murmuración de otros reyes, porque su grandeza ha levantado las tinieblas que siempre han sobrevolado su reino; porque, además, la mentira y la calumnia «la grandeza las derriba con la fuerza de la verdad, como sucede al sol con los vapores» (289). La verdad era un atributo de los príncipes egipcios y lo ha sido de los reyes españoles desde la antigüedad. De las características que constituyen al rey, la verdad se eleva por encima de todas. Nos encontramos en el espacio utópico de la antigüedad y de la tradición histórica que no se someten a análisis. En los antiguos se pueden ver ejemplos de verdad, de virtud que brillan por su grandeza. Sin embargo, como ha señalado Saavedra anteriormente, la política «destos tiempos» está dominada por la malicia y el engaño. Pero, ¿cuáles son las formas de la mentira? ¿cómo puede defenderse el rey?

Efectivamente, el príncipe no se puede fiar de nadie. Los peligros lo acechan por todos lados. El mundo está dominado por la maldad y todos los que rodean al príncipe actúan con la mentira: «No se fíe el príncipe poderoso de las demostraciones con que los demás le reverencian; porque todo es fingimiento y diferente de lo que parece» (543). Es imposible descubrir el significado y la causa de las acciones de los hombres que se acercan al rey. Saavedra advierte al príncipe que los cortesanos son actores muy ejercitados en las «artes de la disimulación», que ya no permiten distinguir entre la esencia y la apariencia, ya nada es lo que parece. Además, junto a la disimulación aparece la elocuencia. Todo está dominado por la apariencia y las palabras encubren su verdadera intención con el ropaje que le proporciona la elocuencia: «¿Qué es la Elocuencia, vestida de tropos y figuras, sino una falsa apariencia y engaño, y nos suele persuadir a lo que nos está mal?» (552). Aquella voz «articulada, blanda y suave» de los primeros tiempos del hombre con el aprendizaje de la elocuencia parece dulce, pero para engañar: «¡Cuántas

veces en los hombres es sonora y dulce la lengua con que engañan, llevando a la red los pasos del amigo» (857). La lengua se convierte en una herramienta de engaño, capaz de confundir hasta a quien mejor te conoce: tu propio amigo. La mentira se enmascara para que no pueda ser reconocida.

Se había criticado durante mucho tiempo a los sofistas por el uso del lenguaje. Sin embargo, la actitud sofista había cobrado un nuevo impulso en Maquiavelo que de nuevo va a dar preeminencia a lo que parece sobre lo que es. En opinión del humanista italiano era muy importante para el príncipe aparentar ser bueno. El político, al utilizar la bestia, debe saber elegir «la zorra y el león», porque la solución estaba en convertirse en «un gran simulador y un gran disimulador», ya que los hombres son inocentes y proclives al autoengaño: «el que engaña encontrará siempre quien se deje engañar» (Maquiavelo, 1995: 91)[6]. Por el contrario, Saavedra Fajardo regresa al orden moral cristiano y con rotundidad ataca el modelo de actuación del príncipe del italiano: «cuan impío y feroz es el intento de Maquiavelo, que forma a su príncipe con otro supuesto o naturaleza de león y de raposa, para que lo que no pudiere alcanzar con la razón, alcance con la fuerza y el engaño» (525). Maquiavelo desvaloriza el ideal de la verdad estimulando sistemáticamente la necesidad de las circunstancias que obliga al príncipe a cambiar su comportamiento según la situación. Saavedra acepta la licitud de la disimulación para los políticos en caso de necesidad, pero precisa salvar al Príncipe idealizando su figura con la veracidad. Entiende que una actuación política basada en la necesidad del momento queda desprendida de la dirección de la doctrina cristiana y, como consecuencia, convierte al príncipe en demasiado humano[7].

Ahora bien, Maquiavelo incorpora la mentira en el comportamiento del príncipe debido a los peligros de este mundo y a la malicia del hombre. Y esta misma situación es la que observa Saavedra Fajardo. ¿Cómo puede el príncipe usar siempre la verdad en un mundo dominado por la maldad y por los malvados? El autor italiano centra su investigación en el poder y lo hace sin ideas preconcebidas, con total imparcialidad. Su experiencia diplomática le otorga el juicio, conoce a los que ejercen el poder y ha leído con atención los libros clásicos donde se expone el comportamiento de los poderosos. El autor español dispone también de la experiencia diplomática y ha leído los libros clásicos; pero sus juicios están atados a la religión cristiana. La necesidad de Maquiavelo desencadena un proceso de desacralización del poder[8]. La aceptación del carácter sagrado del poder del rey constituye el canon del pensamiento político cristiano de Saavedra. Si

6. El capítulo XVIII de *El Príncipe* insiste en la práctica de la mentira y de la hipocresía para conservar el Estado.

7. José Antonio Maravall explica la situación de los escritores antimaquiavelistas con estas palabras: «Uno de los ataques más repetidos de los escritores antimaquiavelistas es la de convertir la religión en *instrumentum regni*», puesto que el antimaquiavelista es providencialista, tiene que reaccionar «contra el proceso de secularización que el pensamiento de Maquiavelo tanto contribuyó a acelerar en el siglo XVI» (Maravall, 1976: 70-71). En este sentido, Pilar Pedraza, al estudiar el silencio en los tratadistas del Barroco, afirma que «Saavedra, que en todo se muestra pragmático y cuyos consejos encubren malamente una fundamental incoherencia, que no es sino producto de la complejidad de los problemas que aborda, a menudo deja traslucir en sus escritos lo que se ha calificado certeramente de "maquiavelismo de los antimaquiavélicos"» (Pedraza, 1985: 44).

8. Véase Vivar (2008).

separa la verdad del príncipe, éste se aleja de Dios para acercarse al hombre. El príncipe siempre tiene que tener la verdad unida a su nombre. Cuando todo se derrumba, la verdad asociada al rey sigue siendo la única garantía de seguridad y de autoridad. Por esta razón, esta difícil paradoja sólo se ha podido resolver idealizando la figura del príncipe cuando viene asociado con la palabra verdad[9].

Para Saavedra el rey es el representante de Dios en la tierra. Por lo tanto, tiene obligaciones superiores hacia Dios que nunca se deben modificar para conservar el poder y para mantener limpia su imagen que debe quedar intacta, luminosa como el sol. La verdad es responsabilidad del rey y debe ponerla en práctica como imperativo número uno de su actuación política. Es verdad que «todo es fingimiento» y que los políticos conocen y usan constantemente las «artes de la disimulación». Sin embargo, afirma el diplomático español, «mejor están…en los ministros que en los príncipes; porque en éstos hay una oculta divinidad que se ofende deste cuidado» (543). El nombre del príncipe debe quedar limpio. Es necesario salvar la pureza de su habla, que es lo que le acerca a Dios para distinguirlo de todos los seres humanos. La fe en el uso de la verdad es importante para seguir manteniendo idealizada la figura del príncipe. Todos pueden disimular o mentir, pero él no. Incluso cuando mientan o disimulen sus ministros, que sí que pueden hacerlo, no deben manchar al príncipe: «Solamente puede ser lícita la disimulación y astucia cuando ni engañan ni dejan manchado el crédito del príncipe» (529). En un mundo lleno de imperfecciones y entre hombres llenos de maldad, el príncipe debe quedar limpio de toda impureza. Su figura gana intensidad luminosa con la verdad, como el sol, para poder alejar de sí la mentira. Esta sólida fe en la verdad, nos revela una expectativa aun más sólida en la dificultad de mantener la verdad en la vida política. Esta contradicción entre el uso de la verdad por el rey y de la simulación por los ministros, nos indica que el rey no puede medirse con los ministros, él tiene un carácter sagrado. Pero en la revelación de la paradoja, parece que la lucha contra la mentira resulta vana. Saavedra mantiene la separación entre el rey y los ministros desde una base pragmática y no se enfrenta directamente a la paradoja de esta situación ya que afectaría a la imagen del rey[10].

Sin embargo, el príncipe vive entre los hombres y la política está dominada por «la malicia y el engaño» ¿Dónde debe acudir el príncipe para aprender a gobernar? ¿Quiénes son sus maestros? De nuevo, Saavedra sale de la circunstancia para buscar en la Naturaleza la maestra del príncipe: «Huya el príncipe de tales maestros, y aprenda de la misma Naturaleza, en quien sin malicia, engaño ni ofensa está la verdadera razón de Estado» (764-5). Nuevo intento de salvar al rey, de situarlo por encima de toda circunstancia. La Naturaleza es un modelo fijo que se debe seguir. El comportamiento del rey

9. Roger Chartier afirma respecto al *Oráculo manual* de Baltasar Gracián: «De la contradicción nace la moral práctica propuesta por el texto, que debe dar armas contra los peligros de este mundo malo y los proyectos de los malvados. Frente a ellos, la prudencia es necesaria, el disimulo, justificado, la habilidad esencial» (2000: 167), para concluir que «*El arte de la prudencia* es en primer lugar un arte del disimulo» (2000: 170).

10. Como muy bien nos explica José Antonio Maravall «en quienes se mantienen en la línea dogmática del cristianismo se levanta una interna contradicción entre los principios éticos derivados de su fe religiosa y las exigencias prácticas de una moral de conducta, ajustadas a las que se estiman como nuevas pautas de la convivencia» (Maravall, 1976: 165); véase también el trabajo «Saavedra Fajardo: moral de acomodación y carácter conflictivo de la libertad» (en Maravall, 1976: 163-196).

nunca se debe modificar porque es principio de autoridad. Su maestra es la Naturaleza que nunca está sujeta a la corrupción.

El rey y la verdad representan para Saavedra Fajardo un regreso al orden moral que ha roto Maquiavelo. La malicia sobre la que se fundan las relaciones humanas está tan presente en el pensamiento de Saavedra como en el de Maquiavelo. Sin embargo, el diplomático español sabe que una actuación política basada en la necesidad del momento, desprendida de la sacralización del rey, deja al príncipe librado a sí mismo, al mismo tiempo que mina la autoridad. La verdad se convierte en imperativo número uno de la actuación del rey. La palabra verdad y rey siempre van juntas.

Y, podemos añadir para terminar, que a pesar de que la mentira política moderna ya no tiene límites, como declaraban Anna Arendt y José Saramago, la intención de verdad debe continuar siendo un imperativo categórico para los políticos contemporáneos. A este respecto, Hans Kung en un artículo publicado en *El País* recientemente comienza con estas palabras: «Una pregunta ética fundamental para el sucesor del presidente estadounidense George W. Bush es ésta: ¿Debe mentir el presidente? ¿Hay alguna circunstancia en la que la mentira esté justificada?» Hans Kung defiende el uso de la verdad en la política y nos recuerda la Declaración Universal de las Responsabilidades Humanas donde el artículo doce señala: «Nadie por importante o poderoso que sea, debe mentir», pero, además, en opinión de Kung «el juego sucio y los engaños no salen rentables a largo plazo. ¿Por qué? Porque minan la confianza. Y, sin confianza, la política constructora de futuro es imposible». Esperamos que algún político preste atención a tan bien intencionadas palabras.

Bibliografía

Arendt, A. (2003): *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península.

Aristóteles (1994): *Política*, traducción, prólogo y notas de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Alianza.

Berlin, I. (2002): *El fuste torcido de la humanidad. Capítulos de historia de las ideas*. Barcelona: Península.

Chartier, R. (2000): *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.

Frankfurt, H. G. (2006): *On Truth*. New York: Alfred A. Knopf.

Kung, H. (2008): «¿Está justificada la mentira en política?», *El País*, 18 de mayo.

Maravall, J. A. (1976): *Estudios de historia del pensamiento español. Siglo XVII*. Vol. III, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

Maquiavelo, N. (1995): El Príncipe. Madrid: Alianza.

Pedraza, P. (1985): «El silencio del príncipe», *Goya*, 186-7, pp. 37-46.

Saavedra Fajardo, D. (1999): *Empresas políticas*. Ed. Sagrario López, Madrid: Cátedra.

Saramago, J. (2004): «George W. Bush o la edad de la mentira», *El País*, 26 de octubre.

Vivar, Fco. (2008): «Cuando la necesidad se impone. (Una mirada sobre Maquiavelo, Lázaro de Tormes, Montaigne y Cervantes)», *Anuario de estudios cervantinos*, IV, pp. 299-316.

TEATRO

El personaje del gallego en algunas comedias de Lope de Vega y de Tirso de Molina

Christian Andrès
Université de Picardie. Amiens

Unas cuarenta o cincuenta comedias de Lope de Vega se refieren –de una manera o de otra– a Galicia y a gallegos, si doña Blanca de los Ríos puso de moda la designación de «ciclo galaico-portugués» para calificar catorce comedias precisas de Tirso de Molina[1]. A pesar de la disparidad cuantitativa, si nos fijamos por lo esencial en el personaje gallego propiamente dicho, desde un enfoque a la vez teatral e ideológico, me parece legítima una tentativa no tanto estrictamente comparatista entre ambos grandes dramaturgos como averiguadora de la manera propia –si la hay– de enfocar y construir a un personaje gallego. Por supuesto, huelga decir que la cuestión del personaje es compleja, y su definición algo problemática, pero baste afirmar que mi enfoque de un «personaje» dramático se aparenta mucho a lo que llamó Ryngaert «una encrucijada del sentido[2]». Ahora bien, para llegar a examinar de modo satisfactorio al personaje del gallego en nuestros dramaturgos, y sobre todo el modo de construirlo, habría que tener en cuenta una gran variedad de factores singularizadores: la edad, el sexo, la situación social, el oficio, la época en que vive, el lugar, sus características físicas y psicológicas, su lenguaje, su relación con el espacio, con los demás personajes, lo que hace, lo que desea, lo que teme... lo que necesitaría todo un libro.

1. Tirso, *Obras dramáticas completas*, Aguilar, t. II (1962: 53a).
2. Ryngaert (2000: 114) escribe: «Le personnage est un carrefour du sens».

Algunas características comunes en los personajes gallegos de Lope y de Tirso: las positivas

Lo más obvio, quizás, será la alta consideración que tienen ambos dramaturgos de la nobleza gallega, y en particular Lope, cuando Fabio en *El Abanillo* establece una neta dicotomía entre el vulgo gallego y la nobleza:

> Gallegos, gente non sancta,
> Esto el vulgo, que los nobles
> es de lo mejor de España[3].

De todos modos, se desprende del conocimiento de la literatura clásica que para los españoles de antaño se consideraba a la nobleza gallega como a la mejor de España, y al pueblo gallego, de lo peor de España[4]. Se puede aducir otro ejemplo de la buena opinión nobiliaria que tenía Lope de los gallegos, con este pasaje de *El mejor Alcalde, el Rey*:

> Pero en Galicia, señores,
> es la gente tan hidalga
> que sólo en servir al rico
> el que es pobre no le iguala[5].

Sin embargo, aparte de los Castros –y sobre todo de don Juan de Castro un personaje teatral algo extraordinario– según Sánchez Cantón, son muy pocos los caballeros o hidalgos gallegos que Lope de Vega sacó al teatro: el conde de Ribadeo, el duque de Montalvo y marqués de Orense, Don Juan de Ribadeneyra, un hidalgo de Santa Marta de Ortigueira, Don Juan Luis de Vivero, y un Marcelo de Vivero[6]. En efecto, y sin plantearnos la cuestión de la historicidad de tales personajes sólo citados a veces, habría que añadir a esta lista, a «un rey gallego», al real personaje de Alfonso VII, en la bella comedia *El mejor Alcalde, el Rey*, en boca de Celio:

> Como Alfonso se ha criado
> en Galicia, con el conde
> don Pedro de Andrada y Castro,
> no le negará la puerta,
> por más que sea hombre bajo,
> a ningún gallego[7].

3. *Obras de Lope de Vega*, RAE, t. III (1917: 4b).
4. Placer (1949: 439) : «Los clásicos tenían dos medidas, una para la clase noble gallega, y otra para el pueblo bajo; aquélla era alabada y éste vilipendiado. Una razón, y no pequeña, de esta diferencia, era la adulación al poderoso».
5. Lope de Vega, *Obras* escogidas, Aguilar, t. I (1969: 477a).
6. Respectivamente, en *Más pueden celos que amor; Satisfacer callando y Princesa de los Montes; La mal casada; El primer Fajardo; Lo que pasa en una tarde; Los ramilletes de Madrid*. Van citados por Sánchez Cantón (1969-1971: 99-100).
7. Lope (*op. cit.*, p. 490a).

En cuanto a Tirso, también se encontrará la buena opinión ya señalada como en la hermosa comedia –cuyo protagonista femenino y gallego se profundizará en su tiempo– *Mari-Hernández la gallega*. Tenemos el caso del personaje noble, caballeresco y leal, el conde de Monterrey, como se puede apreciarlo cuando se dirige a la portuguesa doña Beatriz de Noroña, perseguida por la ira del rey don Juan II de Portugal, y refugiada en sus tierras:

> A vuestros sucesos queda
> Nuestra tierra agradecida,
> Y yo más, que me ocasiona,
> Señora, a que en ella os sirva.
> [...]
> Haced cuenta que trocáis
> A Portugal por Castilla,
> Y a Chaves por Monterrey,
> Pues desde ahora en su silla
> Sois absoluta señora[8]...

A propósito del conde de Monterrey, se sabe que Tirso buscaba su amistad, como mecenas[9], y será probablemente lo mismo con las alabanzas a los Castros –a semejanza de su maestro Lope– en *Los amantes de Teruel*, y *La romera de Santiago*[10]. Y también existe en Tirso, como en Lope, cierta tendencia a inventar linajes gallegos, pero siempre con intencionalidad precisa, y en este caso, me parece que Tirso va más lejos en el terreno dramático. No se puede olvidar que en materia de ficción dramática Tirso creó el personaje gallego de Juan García dos Morrazos, un personaje gracioso improvisado por otro personaje ficcional, la gallega Mari-Hernández en presencia del conde de Monterrey, cuando finge ser deudo suyo, y para dar crédito a sus patrañas habla en gallego o en un idioma que se le parezca:

> Teña maon sua señoría.
> O meu pai foi cociñeiro
> de vosso pai muitos días,
> porque de nossa nobreza
> foi o solar sua cociña.
> Seudo cociñeiro, pois,
> e probando a comida
> que guisaba, craro está
> que o mesmo manjar comía
> o meu que o vosso pai.
> Isto ¿he verdade[11]?

8. Tirso, ed. Aguilar, t. II, Acto II (1962: 84b).
9. Placer (1949: 441-442).
10. Nos precisa Placer (1949: 423) que en 1622 –fecha de composición de *La romera de Santiago*– vivía el séptimo conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro y Ossorio.
11. Tirso, *op. cit.*, Acto III, p. 97a.

Y seguirá la demostración según la que tal Juan García de Morrazos, hijo de un «fidalgo de Betanzos» y de una «fidalga de Calabazos[12]», es deudo del conde de Monterrey, pero tal invención se hace en clave cómica, burlesca, y también puede interpretarse como una burla de Tirso respecto a lo que sería exageración gallega en ser de lo más noble de Castilla.

Unas cuantas características comunes en los personajes gallegos de Lope y Tirso: las negativas

Sin duda, en ambos dramaturgos, los rasgos negativos resultan más numerosos que los precedentes, y eso se deberá a una doble causalidad: por una parte, los tópicos y prejuicios anti-galleguistas no escaseaban en los siglos XVI y XVII, y luego existía lo que se podría llamar una «leyenda negra» de Galicia y de los gallegos; por otra parte, dichas malas opiniones se revelaban en las comedias un venero generoso de recursos cómicos, de chistes eficientes y situaciones divertidas. Al gracioso, pues, le tocará las más veces expresar ese género de juicios o prejuicios, mejor dicho. Sin embargo, también daré en mi turno unos cuantos ejemplos, evidentemente, para ilustrar dicho aspecto de las mentalidades de antaño. Sin embargo, afirmo que tendrá poco que ver tanta mala opinión de los gallegos, según lo que leemos en las comedias, con la realidad de las cosas y lo que ambos dramaturgos debían de pensar objetivamente, como personas, de los gallegos.

De suerte que si se toma al pie de la letra lo que escribe el dramaturgo con lo que piensa realmente el hombre Lope o Tirso, uno corre el riesgo de confundirlo todo –como lo hizo Vázquez Martínez– al estimar que Lope pudo llegar «al insulto claro», con la cita ya señalada de «Gallegos, gente non sancta...», pero no comparto en absoluto su opinión, porque bien se sabe que en aquel entonces solía existir una distinción tajante en materia de opinión colectiva, por no decir castellana, acerca del vulgo gallego y de la nobleza gallega, como queda dicho más arriba. En cambio, puede tener razón Vázquez Martínez cuando estima que, a causa de cierta sospecha vigente sobre la falta de limpieza de sangre de los gallegos –en claro que pasaban por moriscos– en el teatro no será por casualidad si varios personajes de gallegos se ven muchas veces obligados a justificarse, a protestar reivindicando sus orígenes y haciendo alarde de su honra al mismo tiempo. Por ejemplo, en *Santa Casilda*, de Lope, Calambre debe afirmar su calidad de gallego y de hombre honrado, pero sabemos que es un gracioso adicto al vino:

> ... borracho soy (aunque pese a Mahomilla)
> un buen gallego honrado
> de aquellos bebedores de Castilla
> que con una castaña
> se beberían de vino una montaña[13].

Otro rasgo negativo, es lo tocante a la cultura, o mejor dicho a la incultura que parecía atribuirse a los gallegos. Y es verdad que parece extraño en ciertos diálogos teatrales el

12. *Idem, ibidem*.
13. *Obras de Lope de Vega*, RAE, t. II (1917: 584b).

que un gallego pueda ser culto, haber estudiado en colegios mayores, ya que hace falta proclamarlo en tal caso:

> Decio Con el latín me regalo
> Ya voy cobrando el aliento
> Logicam audio et sum ego
> Compostelano[14]...

Muchas veces, se asociaba a Galicia con la fertilidad en nabos, y hasta se podía divertir al público al jugar con el sentido fálico que evocaría su forma[15] –como se sugiere en estos versos de la comedia de Lope, *Lo que pasa en una tarde*:

> Lorenzo de Figueira,
> gallego, pero no tanto
> que no tuviera en Castilla
> como de limosna un cuarto,
> entró más galán que él sólo
> si bien, por ser corto y ancho,
> era nabo de su tierra
> fértil de hidalgos y nabos[16].

Pero en cuanto a gallegas, en Lope, encontraremos a la vez la comparación con los nabos, y otro juicio despectivo sobre su falta de higiene y su adicción al sexo como en este pasaje de *La Burgalesa de Lerma* :

> Hay gallegas rollizas como un nabo,
> entre puerca y mujer, que baja al río
> y lava más gualdrapas que un esclavo,
> cantando como carro en el estío[17].

Ahora bien, es de reconocer que la falta de limpieza corporal también se les achacaba a los gallegos, a los mozos de mesón en particular, como ocurre en *El bobo del colegio*:

> Fabio ¿Tengo cama?
> Reynel. Sábanas echaba ahora;
> la una entre gallega y galga,
> que con la Santa Limpieza
> Tiene inútil repugnancia[18].

Sin embargo, aquí resulta difícil no ver –a través de la ironía maliciosa de Reynel– la asimilación de la falta de limpieza física gallega a otra mucho más grave, la falta de limpieza

14. Lope, *El Dómine Lucas*, Acad. N., t. XII, Acto I, p. 46.
15. Caramés Martínez (1993: 199).
16. *Obras*..., RAE, t. II, Acto I, p. 194.
17. *Obras*..., Acad. N., t. IV, Acto II, pp. 49-50.
18. *Obras*..., RAE, Madrid, t. XI, Acto II (1929: 524).

de sangre, ya que la «repugnancia» con la «Santa Limpieza» no puede dejar de evocar el temible tribunal de la Santa Inquisición... Pero si no me parece frecuente ese género de asimilación, en cambio Lope se refiere muchas veces a los puercos, y no exclusivamente para sugerir indirectamente la pretendida falta de higiene gallega, como es el caso en *El mejor alcalde, el Rey*, en boca del personaje del gracioso y porquero Pelayo:

> Sancho, vos que sabéis cosas de amores,
> decir una mujer hermosa y rica
> a un hombre que es galán como unas flores:
> «gordos están los puercos», ¿no significa
> que se quiere casar con aquel hombre[19]?

No será particularmente «gallego» en lacayos lo de la adicción al vino –aunque fuese y es una realidad objetiva la buena fama y calidad de vinos gallegos como el de Ribadavia– porque ante todo se trata de una característica convencional en todos los graciosos de la comedia nueva, cualquiera que sea su origen geográfico. Pero el mencionar un vino o un manjar propio de Galicia bien puede contribuir a dar cierta credibilidad al ambiente gallego de una comedia o de ciertos pasajes suyos, si ese género de «galleguismo» de un gracioso es ante todo un modo irresistible de hacer reír al público de los corrales madrileños.

En cuanto a las comedias de Tirso en relación con lo de Galicia, volvemos a encontrar, desde luego, el último rasgo referido, lo de la afición al vino con el gallego bebedor, así como las alusiones inevitables a los nabos, pero también el tópico de la gallega ancha de caderas y el de la esposa infiel, como en *El escarmiento para el cuerdo*:

> García ¿Cómo te llamas?
> Carballo Carballo,
> porque no sé en qué fayancas
> mi madre, ausente el marido,
> jugando pidió partido
> (son las gallegas muy francas).
> Y un lencero algo molesto
> que el matrimonio terció
> perdiendo se levantó
> y yo me quedé por resto[20]...

Este criado que cumple con la función dramática del gracioso habla de sus padres en estilo picaresco, y a través de la metáfora del juego de naipes, alude a la infidelidad de la madre, luego a su propio nacimiento de bastardo, siendo –salvo omisión mía– una manera algo original de tratar del tópico de la gallega poco virtuosa. Y no falta tampoco en Tirso la reputación que se hizo a los gallegos de ser incapaces de guardar un secreto, como lo vemos en la comedia anteriormente mencionada:

19. *Obras escogidas...*, *op. cit.*, Acto I, p. 474b.
20. *Obras...*, BAE, Madrid, t. V, Acto II, pp. 66-67

García Si sois gallego no dudo
Publiquéis cualquier secreto
En viéndoos en aprieto.
Carballo Ninguno allí nace mudo[21].

O más exactamente, era uno de los defectos achacados a los lacayos gallegos –corroborado por lo que dijo Lope en *La paloma de* Toledo– si en otras ocasiones Tirso tomó su defensa.

El personaje gallego y lopesco de don Juan de Castro

Lope de Vega le dedicó a don Juan de Castro dos comedias, dos «partes[22]», lo que es un indicio suficiente de la importancia que cobraría tal personaje para él. En cuanto a la edad, por supuesto no tendremos ninguna precisión aritmética, como era corriente en las comedias, y basta entender que es un hombre joven, lo mismo que su medio hermano Rugero. La juventud, aparte de todas las cualidades esperadas en un caballero, formará parte de la atracción amorosa que ejercerá en su joven «madrastra», la Princesa de Galicia, recién esposa de don Pedro de Alarcos. Empieza la primera parte, pues, de *Don Juan de Castro* por una conversación de la Princesa de Galicia con su dama de compañía, Rosela, y tratan de amor. Pronto entendemos que el amor en cuestión es más bien ilícito, porque procedente de Barcelona la Princesa antes esposa del Conde de Barcelona que le dio un hijo, Rugero, al casarse con el Príncipe de Galicia, y al ver crecer a su alnado, don Juan, acabó por enamorarse de éste. Y ella misma lo evoca de esta manera halagadora:

Mas ¡ay de mí, que don Juan
en gracia y virtud creciendo,
en donaire, armas y galas,
en gentileza e ingenio,
con ser mi alnado, Rosela,
ha sido un rayo, un incendio
que me ha vuelto el alma Troya,
de día y de noche ardiendo[23]!

Pero tengo que hacer constar inmediatamente que estamos ante los principios de la construcción de un personaje dramático, y que el mismo Lope escribió en su dedicatoria al conde de Cantillana que su *Don Juan de Castro* es «historia verdadera con otro nombre, y por la licencia referida, fábula poética[24]». Dicho de otra manera, en esa «extrañísima comedia» de apariciones (Menéndez Pelayo), no hace falta indagar por la historicidad de los sucesos ni de los apellidos: hace ya muchos años que se notó lo «antihistórico» de aquel Don Juan de Castro, «hijo de un Príncipe de Galicia que jamás existió[25]». Pero

21. Citado por Placer (1949 : 454). En cuanto a Lope, en la misma página, nota 110, se leerá: «Porque han de ser los criados, / salvo en todo los gallegos, / obedientes como ciegos, / y como mudos callados.»
22. Citaré en la ed. de la BAE,*Obras...*, XXX, *Comedias novelescas*, Madrid, 1971.
23. *Op. cit.*, Acto I, p. 84a.
24. Lope, dedicatoria a D. Juan Vicentelo y Toledo, , *ibid.*, p. 81.
25. Sánchez Cantón (1969-1971: 103).

sigamos con la manera lopesca de elaborar progresivamente a través de lo que otros personajes dicen de él, de sus propias palabras y acciones, a su noble hidalgo gallego. De todos modos, el amor incestuoso de la Princesa de Galicia por él le obliga a huir de Galicia, por mar, y si no se nos precisa el lugar exacto donde viven, probablemente no estaremos muy lejos de El Ferrol. Y cuando se lamenta por el «deseperado deseo / de una mujer atrevida...[26]», o sea de su madrastra, evocará con nostalgia anticipida y orgullo a Galicia y sus orígenes:

> Fértiles y hermosos campos
> de lo mejor que en Galicia
> baña el noble mar de España,
> solar de mi casa antigua,
> honor de Castros y Andradas;
> padre ilustre, a quien inclinan
> sus cabezas estos montes
> desde el Ferrol a Castilla[27]...

Y, un poco más lejos, no se pueden ignorar estos versos que demuestran amor por su país:

> Don Juan Adiós, España; adiós, Galicia amada.
> Roberto Adiós, Galicia, hasta que vuelta demos.
> Don Juan Adiós, Monforte, Sarria, Andrada y Lemos.
> Roberto Adiós, magostos de castaña asada.
> Don Juan Adiós, querida patria, siempre amada.
> Roberto Adiós, nabos, que ya no nos veremos.
> Don Juan Adiós, montañas, de nobleza extremos.
> Roberto Adiós, carnero y vaca regalada[28]...

Ahora bien, en pocos versos, volvemos a encontrar lo que se dijo antes, lo de la buena imagen de la nobleza gallega con don Juan de Castro, mientras que Roberto alude a los «nabos» que personifica, en clave cómica, y no faltará, por supuesto, a continuación la mención del famoso vino de Ribadavia... Siempre en el Acto primero, cuando ocurre el naufragio, habrá la invocación de Santiago:

> ¡Valedme, Virgen santa!
> Santo Patrón gallego,
> Que en el fin de la tierra dais principio
> Al límite de España[29]...

Como se puede adivinar, habrá muchos sucesos en esta parte y la siguiente, pero el ambiente fantástico podrá crearse a partir de su llegada a la costa inglesa, con el piloto Tibaldo, que no tardará en morir y pide confesión, afligiéndose por deber dos mil duca-

26. *Op cit.*, Acto I, p. 91a.
27. *Ibid.*.
28. *Ibid.*, p. 93a.
29. *Ibid.*, p. 98b.

dos. Y nuestro protagonista muy cristiano, noble y gallego –aunque «antihistórico»– se compromete a pagarlos por él y a procurarle confesión. Lo fantástico empezará con la aparición nocturna y sobrenatural de Tibaldo que le promete ayuda a don Juan de Castro en varias ocasiones importantes, pero con un concierto (el de darle la mitad de sus ganancias...). En el Acto tercero, hasta el Rey de Irlanda (no muy histórico tampoco) confirmará la nobleza y el galleguismo del extranjero don Juan de Castro en estos términos:

> Vino del fin de la tierra,
> donde el claro mar de España
> la torre de Hércules mira,
> de Roma un tiempo atalaya…
> digo, de la tierra misma
> que con su cuerpo consagra
> el Apóstol de Dios primo,
> y les dio la roja espada,
> don Juan de Castro, famoso
> Conde y señor de Villalba,
> del Príncipe de Galicia
> hijo: así agora le llaman[30].

Es evidente que pueden asombrar al lector actual las dos partes de tal comedia, con las intervenciones decisivas de una fantasma, y varias peripecias imposibles de creer, pero la teatralidad es muy intensa, y lo que cuenta más es lo que reza el subtítulo de la segunda parte: *Hacer bien a los muertos*, con la idea de que no en vano será, y es verdad que Tibaldo le permitió a don Juan de Castro casarse con Clarinda, la hija de Eduardo, rey de Inglaterra, luego, salvar a su medio hermano Rugero muy cerca de morirse enfermo de la peste. Y al final de la segunda parte, Tibaldo que le es agradecido, habla de esta suerte a don Juan de Castro:

> Por esta hazaña, don Juan,
> Y los fuegos que he pasado,
> El tao de san Antón,
> Traerán desde hoy más los Castros,
> En sus armas generosas[31].

El personaje tirsista de la gallega Mari-Hernández

Desde luego, mucho se ha escrito sobre tal personaje femenino, y recientemente se afirmó, una vez más, que dicha comedia de Tirso de entre todas «es la más galaica[32]». Ya en sus tiempos estimó Blanca de los Ríos que «en pocas obras de nuestro gran Teatro nos penetra tan sensiblemente el espíritu de los lugares, el *genus locus*, como en *Mari-Hernández*, donde se respira a Galicia, y se respira también la juventud del poeta al concebir

30. *Ibid*. P. 123a.
31. *Op. cit*., p. 202b.
32. Sofía Eiroa (2003 : 44), en su bella edición de *Mari-Hernández, la Gallega*, I. E. T.

su deliciosa farsa, transfundiéndole su doble potencia de realismo y de poesía[33]». Ahora bien, María es sin lugar a dudas el protagonista femenino de la pieza, el personaje epónimo, y como ya lo señalé para don Juan de Castro no nos sorprenderá mucho no conocer su edad, a pesar de celebrar su cumpleaños –a regañadientes[34]– en el segundo acto, pero María debe de ser una moza muy joven: por su inexperiencia en materia amorosa que la lleva a no saber lo que siente por el portugués don Álvaro, a cuestionar a Dominga sobre lo que son los celos y el amor... Ya en el primer acto, desde el primer encuentro con el galán dormido –a quien tomaba por un judío y primero pensaba matar con una pedrada– no comprende lo que siente, lo que le pasa, y dice en aparte:

> Ya no quedo de provecho
> Después que vi este garzón:
> Saltos me da el corazón;
> Cosquillas tengo en el pecho.
> ¡Válgame Dios! ¿Qué será
> lo que siento[35]?

Desde luego, aparte del aspecto «gallego» que quiso prestarle Tirso a su protagonista femenina, Mari-Hernández es la fusión artística y dramáticamente lograda de dos arquetipos bien conocidos: el de la villana o serrana arisca que se encuentra con un caballero, y el de la señorita capaz de disfrazarse de hombre para conseguir su objeto amoroso (y tomo «objeto» en el sentido actancial, por supuesto). Los toques de rusticidad, incluso en su hablar[36], contrastarán con el lenguaje refinado de su rival en amor –la noble portuguesa doña Beatriz de Noroña, pero, precisamente, es que para ser «creíble» –y algo cómico– una joven gallega rústica tiene que salir a escena «por las peñas» y «con vestido y tocado a lo gallego[37]»... El aspecto físico de María, como suele ocurrir, no da lugar a mucha precisión, pero le bastará al lector adivinar que debe de ser muy hermosa para poder enamorar tan de pronto a don Álvaro (ya amante de la «hermosura menor» de la noble doña Beatriz), ya que es «sol», «espejo / de Galicia[38]», sus manos idealmente blancas, como cristal o nieve, y otras imágenes por el estilo consabido neo-petrarquista. En cuanto a la época en que vive, la pieza en principio se refiere a los Reyes Católicos, pero por ciertos detalles –lo antijudaico– asistimos a una superposición de rasgos antisemitas con la expusión de los moriscos bajo Felipe III. Se destacará en tal protagonista gallego una capacidad de evolucionar desde la candidez rústica inicial a su profundo amor por don Alvaro que la empuja a enfrentarse directamente –a pesar de la distancia social– con doña Beatriz, en una escena que no carece de cierta comicidad (la noble furiosa tildada de «sebosa» y que no se distingue mucho de María, por los insultos, las amenazas mor-

33. Blanca de los Ríos (1962: 55a).
34. En efecto, está muy descontenta con su cumpleaños, ya que preferiría morirse hermosa y moza que llegar a ser vieja, «aborrecible cosa»... Acto I, esc. IX, p. 75a (véase bibliografía).
35. Acto I, esc. X, p. 77b.
36. Que varias veces, más que a gallego, puede sonar a sayagués: «Hoy, Dominga, que cumpro años (...) / ¡Merá! / Y ¿qué he de hacer con tanta edá, / si enfadar a los discretos?», Acto I, p. 75a.
37. Acto I, esc. VIII, p. 74b.
38. (Carrasco) Acto I, esc. VI, p. 72b.

tales, la agresividad). Además mostrará mucha valentía –matará en duelo al traidor don Egas– y denuedo para llegar a casarse con don Álvaro, y mucho donaire e ingeniosidad presentándose ante el conde de Monterrey disfrazada de hombre, con una identidad imaginaria (Juan García de Morrazos) y hablando de modo extraño y divertido, en una mezcla de gallego-portugués y castellano:

> Dëime a besar os pes,
> Señor, vossa señoría,
> Porque muito dezejaba
> Conocer a rama antiga
> Do tronco de quem descendo[39]

Otro personaje de gallega –su criada Dominga– se merecería todo un estudio particular, y como estamos acostumbrados en las comedias nuevas, conocerá amores paralelos con el gracioso Caldeira.

A pesar de cuanto queda por indagar en este campo, me parece posible hablar de «personajes gallegos» en Lope y en Tirso, ya a través de varias características positivas y negativas, formando parte éstas de la «leyenda negra» de Galicia y de los gallegos vistos desde Castilla. Pero, en la construcción de personajes gallegos, si también puede intervenir en ambos la adulación a mecenas, Tirso me parece llevarse la ventaja, porque puede crear un ambiente gallego más sensible, y no veo nada semejante a la atractiva y algo compleja gallega Mari-Hernández en todas las comedias de Lope, tampoco un «meta-personaje» gallego como Juan García de Morrazos.

Bibliografía

Caramés Martínez, X. (1993): *A imaxe de Galicia e os galegos na literatura castelá*, Vigo: Galaxia.

Eiroa, S. (ed.) (2003): Tirso de Molina, *Mari Hernández, la gallega*, Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos.

Placer, G. (1949): «Tirso en Galicia», *Tirso de Molina*, Revista Estudios, pp. 415-478.

Ríos, B. de (ed.) (1962): Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Madrid: Aguilar.

Ryngaert, J.-P. (2000): *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris: Nathan.

Sánchez Cantón, F. J. (1969-1971): «Galicia en Lope de Vega», *El museo de Pontevedra*, XXIII-XXIV, pp. 85-114.

Teijeiro Fuentes, M. A. (1996): «Galicia y los gallegos en la literatura española del Siglo de Oro», *Scriptura*, 11, pp. 203-246.

Vázquez Martínez, Alfonso (1957): «Galicia y Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Gallega*, 27, n° 309-320, pp. 497-537.

39. Acto III, esc. V, p. 96b.

La función de la música en una adaptación contemporánea de *No hay burlas con el amor*

Mindy E. Badía
Indiana University Southeast

En el mito de Jasón y los Argonautas, el canto desempeña una dualidad fundamental en la narración del encuentro con las Sirenas. Mientras los marineros intentan navegar por la isla de Sirenum Scopuli, Orfeo utiliza su música para que no se oiga el canto mortal de las Sirenas, garantizando así el paso seguro del Argo. En esta historia, la canción manifiesta una naturaleza contradictoria. En el caso de las Sirenas, su música encubre un peligro extremo; en el caso de Orfeo, ayuda a los marineros a superar un obstáculo y a escapar de la muerte.

Dada su énfasis en la importancia decisiva del canto, esta historia ofrece un punto de partida provocador para una investigación del uso de la música en una producción contemporánea de *No hay burlas con el amor*, de Pedro Calderón de la Barca. La puesta en escena, adaptada y dirigida por Francisco García Vicente, fue realizada por la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia en el monumento nacional del Chamizal en El Paso, Texas en marzo de año 2007[1]. Con un vestuario y diseño escenográfico al estilo *art deco*, este grupo crea un espacio performativo evocador de la ciudad de Nueva York en los años 30 y, mediante la canción y el baile, convierte esta comedia en un espectáculo de teatro musical que muestra claras semejanzas con los filmes del cine estadounidense de la misma década. En cuatro escenas claves[2], el diálogo calderoniano es cantado y acom-

1. El reparto incluye los siguientes actores: Antonio Blaya, Francisco Pardo, Ricardo Arqueros, Neila Díaz, Lucía Padilla, Jerusa Arias, Miguel Cegarra. El vestuario y la escenografía fueron diseñados por y María Vicente de Producciones Swing, Ahora Teatro. Luisma Soriano hizo la iluminación y Ana Vivancos hizo el maquillaje. La música original fue escrita por Rafael Párraga.
2. Hay otra escena cantada que, por ser tan breve, no incluyo en este estudio.

pañado por música, un cambio que evidencia las mismas posibilidades contradictorias atribuidas a la música en el mito de Jasón y del cual surgen las siguientes cuestiones: ¿Constituyen las canciones en la versión modernizada de *No hay burlas* un cambio que permite que el texto calderoniano tenga éxito a pesar de los impedimentos que separan al público del siglo veintiuno de una comedia del siglo diecisiete? O, al contrario, ¿representa esta adaptación musical un esfuerzo de representar la comedia de acuerdo a una imagen similar a la nuestra, a la del público contemporáneo, empleando el canto y el baile para evitar la difícil tarea de enfrentarse con el texto en términos más relevantes a su supuesto significado original?

El objetivo de mi análisis es responder a estas preguntas proponiendo unos lazos significativos (y sorprendentes) entre el texto clásico y las fuentes de inspiración más recientes que aparecen en la adaptación contemporánea. Por una parte, el canto, como una técnica de representación que acentúa su propia artificialidad, subvierte la autenticidad de lo que pretende revelar. Por otra, las canciones, debido a su asociación con el rito y lo sagrado, también comunican verdades profundas que, por ser expresadas a través de la música, no son contenidas dentro de los límites convencionales del lenguaje. De este modo, la música en la representación de García Vicente crea una conexión implícita entre el medio y el mensaje, ejemplificando la definición ambivalente del amor que, según las implicaciones de este texto calderoniano, es una emoción que provoca tanto la trascendencia como el trastorno.

El texto de *No hay burlas* cuenta la historia de dos hermanas, Leonor y Beatriz, y de sus esfuerzos de evitar el amor o de buscarlo. Don Juan corteja a Leonor; los dos quieren casarse, pero no pueden porque la convención dicta que, por ser la hermana mayor, Beatriz debe casarse primero. Una pedante narcisista, Beatriz no ha considerado seriamente ninguna oferta de matrimonio. Ella vigila el honor de su hermana de forma obsesiva, y no perdería ninguna oportunidad de revelar la relación que tienen Leonor y Juan a don Pedro, el padre de las dos muchachas. De esta manera, Beatriz subvierte los deseos románticos de Leonor, tanto intencionalmente como sin intención, y es solamente cuando Beatriz se enamora de don Alonso, un burlador de mujeres sin remedio y con un cariño especial para las criadas, que la hermana mayor se rinde a la llamada de sus deseos románticos.

La comedia de Calderón y las tradiciones cinematográficas de las cuales la puesta en escena de García Vicente toma su inspiración comparten varias características importantes. El contemporáneo *No hay burlas* toma elementos del género fílmico estadounidense del «screwball comedy» y de las películas musicales de Hollywood de la primera mitad del siglo veinte[3]. Curiosamente, estas dos formas más recientes de entretenimiento popular surgieron durante su propia Edad de Oro, un período en la historia del cine de los Estados Unidos que empezó en los años 30 y continuó hasta los primeros años de los 40. Resumiendo la opinión de la mayoría de los historiadores del cine, Altman (1989: 159) observa que estas películas ofrecían un escape para un público entre

3. Susan Paun de García dio una ponencia con el siguiente título: «*No hay burlas con el amor*: Calderón as Screwball Comedy» en la reunión más reciente de la Association For Hispanic Classical Theater (marzo del 2008).

las guerras mundiales y en medio de la Gran Depresión. Asimismo, *No hay burlas con el amor*, cuya primera edición escrita data de 1650 (aunque con toda probabilidad fue escrita alrededor de 1635), apareció durante una época dorada literaria que, según muchos historiadores, había perdido su lustre económico y político[4]. Quizás debido a los difíciles tiempos económicos que forman el trasfondo social de sus respectivos contextos históricos, la clase juega un papel importante en las tres tradiciones performativas, tanto la clásica como las dos modernas, representadas por la adaptación de García Vicente. De hecho, en las notas del programa, el director contemporáneo explica que la idea de situar *No hay burlas* en el contexto de las películas musicales americanas de los años 30 se le ocurrió, precisamente, porque estas películas fueron creadas durante una era en la cual todavía se distinguían rígidamente los niveles sociales en los Estados Unidos.

El concepto de la fluidez de la clase social, o bien de la solución fácil de problemas económicos, ofrece una fantasía atractiva para los espectadores del siglo XVII y para los del siglo XX. La trama de una comedia de capa y espada, sub-género de la comedia del cual *No hay burlas* es, más o menos, una obra representativa, típicamente gira alrededor de las relaciones románticas entre personajes de la clase alta, asuntos que a menudo son parodiados por enlaces similares que ocurren entre los criados. De este modo, estos textos explotan el potencial cómico de la interacción entre los nobles y los personajes no-nobles y, a través de esta comicidad, afirman y derriban tales distinciones sociales. De manera semejante, los filmes del género de «screwball comedy» normalmente presentan una historia romántica central en la cual los miembros de la clase alta suelen ser excéntricos, ociosos y mal equipados para funcionar en el mundo real. Asimismo, cuando los personajes de clase baja imitan a los más ricos en estas películas, pueden simular ser personajes adinerados con relativa facilidad. Los musicales de Hollywood del mismo período responden a la necesidad del público de distraerse de manera un poco diferente. Estos filmes o evitan mencionar las malas condiciones económicas de su contexto histórico, representando mundos mágicos no afectados por la pobreza y el hambre, o se enfrentan directamente (aunque no de manera verosímil) con los problemas conocidos de la falta de dinero y de empleo, sugiriéndoles a los espectadores una resolución favorable a estos dilemas a través de un final previsiblemente feliz.

Cartel de publicidad
De izquierda a derecha: D. Alonso, Moscatel y D. Juan
D. Alonso y Moscatel

4. Ver el artículo de Hamilton (1937-8; 1955-962) sobre la decadencia de España durante la época de Calderón –aunque Kamen (1981) arguye que lo que ocurrió en el siglo XVII en España no se puede llamar «decadencia». Para una investigación de las relaciones entre esta decadencia y el teatro, ver el libro de Fischer Vichter (2001: 85) quien observa que durante una función teatral: «First, the audience was entertained and diverted from an increasing desolate reality. At the same time, the theater provided a model of changeability and continual change, in the same way that fortune was believed to control all human relations. Finally, it confirmed the unchanging importance of certain values contained and realized in all the plays in spite of their differences. These values clearly defined an identity which all spectators recognized as binding in their lives, regardless of their social positions and despite, or even precisely because of, the economic depression and political crisis in the Spanish empire».

Es precisamente esta dialéctica entre lo familiar y lo fantástico y, específicamente, la manera en que esta vacilación conecta al drama de Calderón con el cine estadounidense de los años 30, que intento aclarar. En estas tradiciones cinematográficas, la idea de conmover a la audiencia, en el sentido de estimular sus emociones presentando a personajes y situaciones inmediatamente reconocibles, o de trasladarla, en el sentido de transportar a los espectadores a otro lugar, ocasionalmente incluso uno fantástico, proporciona la maquinaria emotiva que aleja al público de sus problemas diarios. Si aceptamos las ideas de Roth (1981: 55) quien, al escribir sobre el supuesto escapismo de los musicales de la Edad Dorada de Hollywood sostiene: «if Mickey Mouse cartoons are 'escapist' and the ritual of the Mass is 'escapist', then these musicals have much more in common with the escapism of the latter than that of the former», nos damos cuenta de que tanto el rito religioso como el teatral (con sus orígenes compartidos, claro está) ofrecen un marco estructural que daría forma a ideas efímeras como «deseo» y «esperanza», proponiendo la posibilidad de trascender los límites sociales y físicos necesariamente impuestos en la infinidad de la imaginación humana.

Una dinámica similar ocurre en *No hay burlas con el amor* –y en muchas otras comedias de capa y espada. En este texto, el movimiento físico de un lugar a otro dentro del espacio escénico transporta a los espectadores del mundo más o menos reconocible de la nobleza urbana española de mediados del siglo XVII a una zona liminal en la cual el deseo individual reina sin ser contenido por las normas sociales. Por ejemplo, cuando Beatriz insiste en que Alonso y Moscatel se escondan en un armario (II. 1931-5) para prevenir que don Pedro los descubra, el cortejo secreto –y, hasta ahora, fingido– de Beatriz subvierte los esfuerzos del padre de defender su honor y ofrece a los espectadores la sugerencia de un espacio oculto, alternativo, en el cual los personajes pueden trascender los límites de la clase social y del género. El hecho de que este truco es una característica común del género se ilustra a través del comentario de don Alonso, quien exclama: «¿Es comedia de don Pedro Calderón, donde ha de haber por fuerza amante escondido o mujer rebozada?» (II. 1919-22).

El lazo establecido entre la mutabilidad emocional y el movimiento físico (el amor funciona como una especie de motor que, además de producir los cambios sentimentales en los personajes, produce una relocalización literal dentro del espacio escénico) se extiende a la sugerencia de un desplazamiento de las clases sociales. En las conversaciones entre don Alonso y su criado, las ideas conflictivas sobre el amor derriban la convención de usar las actitudes románticas de un personaje para definir su clase. La imagen idealizada del deseo amoroso que tiene Moscatel, un sentimiento noble que él expresa la mayor parte del tiempo, se percibe en contraste irónico a las ideas de don Alonso sobre tales emociones[5]. Al principio del primer acto, Moscatel defiende su derecho a experimentar la infatuación de la misma manera que la gente de una clase social más alta, y don Alonso se burla de la glorificación de los amantes expresada por Moscatel y, de hecho, de cualquier noción positiva del amor en general:

5. Ver el ensayo de Arellano (1994) que investiga las instancias en la comedia (y en *No hay burlas* en particular) en que los nobles se portan como graciosos.

ALONSO ¡Válgate el diablo! ¿Qué tienes,
que andas todos estos días
con mil necias fantasías?
[...]
MOSCATEL ¡Ay de mí!
Suspiros que el alma debe.
ALONSO Pues ¿un pícaro se atreve
a suspirar hoy así?
MOSCATEL Los pícaros ¿no tenemos alma?
ALONSO Sí, para sentir,
y con rudeza decir
de su pena los extremos;
mas no para suspirar;
que suspirar es acción
digna de noble pasión.
MOSCATEL Y ¿quién me puede quitar
la noble pasión a mí?
ALONSO ¡Qué locuras!
MOSCATEL ¿Hay, señor,
más noble pasión que amor?
ALONSO Pudiera decir que sí;
mas, para ahorrar la cuestión
que «no» digo.

Algunos versos más adelante, la referencia metateatral de Moscatel hace explícita la inversión de papeles que ocurre por medio de este cambio paródico en la convención estética:

MOSCATEL Que se ha trocado la suerte
al paso, pues siempre dio
el teatro enamorado
el amo, libre el criado.
No tengo la culpa yo
de esta mudanza, y así
deja que hoy el mundo vea
esta novedad, y sea
yo el galán, tú el libre.
(I. 1-62)

Cuando don Juan interviene en nombre de Moscatel, la respuesta de don Alonso establece el grado hasta el cual este galán rechaza el amor: «pues nadie hizo miserable, de avaro y cobarde pecho al hombre, si no es amor» (I. 107-9). También hace manifiesta la idea del amor como un riesgo; el amor transforma, sí, pero los cambios que produce no son necesariamente positivos.

En las notas del programa, García Vicente emplea una metáfora del movimiento y, específicamente, de la navegación, una descripción que recuerda a la historia sobre el viaje del mar de Jasón y los Argonautas. Las palabras de García Vicente subrayan el peligro del amor, una emoción cuyos efectos pueden provocar la degradación descrita

por Alonso tanto como la nobleza señalada por Moscatel. El director describe el deseo romántico como un mar imprevisible sobre el cual los personajes viajan, escribiendo: «En el transcurso de la acción, damas y galanes navegan sobre un impredecible mar de amores, cuyo barco, capitaneado por la autoridad representada en la figura del padre, es tripulada de forma disparatada por los personajes más locos y simpáticos de la comedia: sus criados»[6]. En su producción, el movimiento físico en las escenas de música y de danza subraya la movilidad social y la mutabilidad emocional evidenciadas por los personajes principales del texto. García Vicente explora esta confusión de mudanza y movimiento, de medio y mensaje, comunicando por medio del baile, cuya fluidez refleja la consistencia líquida del mar, la volatilidad del amor.

Los dos primeros números musicales representan el fracaso del deseo amoroso, y los dos segundos presentan su triunfo eventual. La primera canción presenta a don Alonso, y ella ayuda a comunicar las características esenciales del personaje de forma abreviada. Al usar las señales extratextuales, como el gesto, el vestuario, y el movimiento, esta escena hace posible una caracterización rápida, especialmente cuando los espectadores ven a don Alonso parafraseando el diálogo escrito por Calderón con la repetición de su línea más significativa, el «todas son para mí», como una especie de estribillo. Según la música y la letra de esta escena, este galán se siente atraído por todas las mujeres pero no se enamora de ninguna de ellas. Los pasos del baile de don Alonso, quien se mueve en un círculo alrededor de su bastón, acentúan el egocentrismo de sus inclinaciones románticas, y sugieren que su comportamiento lo mantiene separado de cualquier conexión auténtica con otra persona. Sus propios impulsos lo encierran, pero debido a su inclinación a moverse en todas las direcciones, lo cual constituye una metáfora de su cortejo de todas las mujeres, él intenta avanzar en múltiples direcciones sin avanzar en ninguna. Está condenado a seguir la trayectoria circular que rodea el objeto alrededor del cual se centra su deseo: su «bastón», otra metáfora bastante obvia.

La segunda canción, cantada por el padre de las muchachas, acentúa los dos conflictos principales del drama: el que existe entre Beatriz y Leonor y el que existe entre Pedro y los pretendientes de las muchachas. En esta escena, don Pedro mueve la cabeza de izquierda a derecha al ritmo de la música mientras intenta deducir cuál de las dos hijas lo ha engañado y ha amenazado su honor aceptando, en secreto, los avances de un galán. Sus palabras y sus movimientos enfatizan que las chicas son opuestas, pero la armonía musical crea una estructura imaginaria capaz de contener, y hasta confundir, estos opuestos en un giro conceptual que prefigura cómo las hermanas se asemejan cuando, al final, las dos se han enamorado de sus respectivos galanes.

El tercer número musical representa el enamoramiento de Alonso y de Beatriz como un acercamiento físico; mientras se enamoran, Beatriz cae, literalmente, en los brazos de don Alonso y don Alonso en los brazos de Beatriz. Al principio de la escena, los dos comienzan a cantarse, cada uno tomando turnos, pero la escena termina con el canto en unísono, comunicando de esta manera la fusión de las voluntades de los dos personajes a través de la armonía musical de la escena.

6. Citado en la entrevista de Paun de García (2008: 137).

Esta integración alcanza su cenit en el cuarto número musical, la canción final que expresa la resolución de los conflictos dramáticos con la presentación de las tres parejas, Leonor y Juan, Beatriz y Alonso, y, por supuesto, Inés y Moscón, por medio de otro baile. La escena también fomenta la desconstrucción de las distinciones de clase sugeridas en el texto. Galanes, damas, y graciosos bailan los mismos pasos y se visten con la misma elegancia y por consiguiente, la escena no ofrece ni rastro de rusticidad que traicione la implícita afirmación del poder ennoblecedor del amor. La música, como el amor, parece superar los límites de género, de generación, y de clase, permitiendo el viaje a través de los mares conceptuales que mantendrían a estos elementos en oposición.

Una dicotomía similar a las oposiciones ya mencionadas emerge necesariamente cuando los académicos intentan ocuparse seriamente del análisis de adaptaciones modernas del teatro clásico. Con una visión de la puesta de escena que parece valorar la imagen que un director tiene de la obra por lo menos tanto como la que se supone que el autor tiene, la producción del 2007 de *No hay burlas con el amor* ejemplifica un dilema esencial al cual los directores contemporáneos se enfrentan y a través del cual reitero las preguntas que iniciaron este estudio. En esta puesta en escena, ¿funcionan las secuencias musicales como un himno órfico, garantizando el paso seguro del texto de Calderón a través del tiempo y del espacio y ayudándole a superar los múltiples límites que separan a los públicos de hoy de los del siglo XVII?. O, por el contrario, ¿usa el director moderno la energía de la música para desviar nuestra atención de la difícil tarea de enfrentarnos con los elementos más desconocidos, pero esenciales, de *No hay burlas*?. En respuesta a estas preguntas, me propongo volver al mito de Jasón y los Argonautas, un regreso que, posiblemente, ofrezca una manera de avanzar en esta discusión. Pensando otra vez en este mito, me doy cuenta de que la música de Orfeo no confirma el éxito final de los marineros. El *stasis*, bajo el pretexto del cumplimiento del deseo, estaba escondido detrás de la llamada de las Sirenas, y lo que el himno de Orfeo realmente permitió fue que los *Argonautas siguieran con el viaje*. Y yo sugiero que la música en la adaptación de García Vicente ejerce un efecto similar. La puesta en escena moderna se distancia del texto original a través de las canciones y el baile, pero este distanciamiento, paradójicamente, produce un acercamiento; constituye una vuelta (del drama al escenario) y una reunión (de los espectadores de habla hispana con su propia tradición de teatro clásico). Y, si evito afirmar el éxito de esta puesta en escena, por lo menos en un ensayo formal, es solamente porque creo que el trabajo del crítico académico no es el de determinar si una adaptación de una obra clásica es buena o mala, sino el de analizar cómo funcionan los cambios introducidos por el director.

Es más; yo sostengo que, debajo de las rivalidades superficiales entre los personajes que aparecen en el texto de *No hay burlas*, rivalidades metafóricamente reiteradas a través del conflicto entre la versión modernizada y la versión «original» del drama, borbota un conflicto mucho más elemental entre la voluntad del individuo y los límites que, como seres humanos, tenemos que aceptar como consecuencia de establecer conexiones con otras personas, con otras voluntades. Como la armonía musical, muchas veces, es creada por la combinación de tonos distintos, es precisamente la fricción entre Calderón y García Vicente que produce la chispa creativa que da vida a esta representación. De igual manera, la fricción entre la compulsión carnal de don Alonso y la anorexia amato-

ria de Beatriz es lo que eventualmente los lleva al matrimonio y, con toda probabilidad, a realizar sus posibilidades procreativas, recordándonos así las raíces antiguas del teatro cómico como rito de fertilidad[7]. Y a los que sostengan que esta adaptación puede ser entretenida, incluso técnicamente bien hecha, pero que no es Calderón, yo ofrezco, para concluir, algunos versos de *El mágico prodigioso*. Estas palabras celebran la ambigüedad, un elemento básico en el intercambio teatral en el cual nuestra participación constituye, a través del equilibrio frágil entre nuestros propios deseos intelectuales y los límites impuestos por el rigor académico, una labor de amor en el sentido más esencial de la frase:

> Clarín ¿Adónde vamos, Moscón?
> Moscón En llegando lo sabremos.
> (Acto II, VV. 135-6)

Bibliografía

Altman, R. (1989): *The American Film Musical*, Bloomington and Indianapolis, Indiana UP.

Arellano, I. (1994): «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, pp. 103-128.

— (1981): «Estudio» y «Apéndices», *No hay burlas con el amor*, Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 9-151.

Calderón de la Barca, P. (1986): *No hay burlas con el amor/Love Is No Laughing Matter*, Traducido e comentado por Don Cruickshank and Seán Page, Aris and Phillips, Warminster.

— (2001): *El mágico prodigioso*. Versión electrónica disponible en el enlace siguiente: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394942066026727199680/p0000001.htm#1.

Fischer Vichter, E. (2001): *History of European Drama and Theater*, Traducido por Jo Riley, London, Routledge.

Hamilton, E. J. (1937-1938): «The Decline of Spain», *Economic History Review*, VIII, pp. 168-79; reproducido en E. M. Casrus Wilson, ed. (1954-1962): *Essays in Economic History*, I, London, pp. 215-226.

Hanak, M. J. (1970): «The Emergence of the Baroque Mentality and Its Cultural Impact on Western Europe after 1550», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28:3, primavera, pp. 315-326.

Kamen, H. (1981): «The Decline of Spain: A Historical Myth? A Rejoinder», *Past and Present*, 91, noviembre, pp. 181-185.

Paun de García, S. (2008): «Calderón a ritmo de Charlestón: Entrevista con Francisco García Vicente», *Comedia Performance*, 5:1, primavera, pp. 135-153.

Roth, M. (1981): «Some Warner's Musicals and the Spirit of the New Deal», *Genre, The Musical: A Reader*, ed. Rick Altman, London y Boston, Routledge y Kegan Paul, pp. 41-56.

7. Ver el ensayo de Hanak (1970: 317 y 321) sobre la importancia de esta idea del choque productivo de elementos contrarios en lo que él llama la «mentalidad barroca».

Los gitanos en la mojiganga dramática del siglo XVII: comicidad, erotismo y propósito laudatorio

Catalina Buezo
Universidad Complutense de Madrid

1. De gitanos y gitanería

Desde el siglo XV hay noticias de la llegada de gitanos a España a través de los Pirineos. El primer documento que da cuenta de esta presencia data de 1425, cuando Juan II de Aragón concede cédula de paso a Juan y Tomás, que se denominan condes de Egipto Menor. De este nombre surge la palabra «gitano», que es como se conoce en la península a los «romá». Sobre ellos la sociedad excluyente pronto proyectará sus miedos y fantasmas (Asiáin, 1999: 463-496). La piel de color aceitunado (verdinegro) emparenta pronto a los gitanos con los moriscos y a ambos con lo demoníaco, pues era el negro el color de la inversión, de lo diabólico. Otra serie de valores invertidos parecen propios de estos colectivos, como la traición, la deshonestidad, la capacidad de fascinación y la improductividad. Menciona este estudioso cómo Florencio Idoate recoge un refrán que emparenta al lobo y al gitano («El lobo y el gitano donde habita no hace daño»). Caro Baroja (1967: 65-67) incide en las características negativas de este grupo: se les tildaba de antropófagos, de ladrones de niños que llevaban a Berbería y de otras conductas malvadas. Socialmente estaban excluidos por su dedicación al latrocinio (la vinculación de las gitanas con el robo ya se espiga en los pasos de Lope de Rueda y en su *Comedia llamada Medora*) o a actividades sospechosas relacionadas con espectáculos ambulantes. Muchos eran acróbatas o volatineros o incluso domadores de osos. Otras tareas eran francamente misteriosas, como el trabajo del hierro. Además, escépticos en materia religiosa, se decía que celebraban sus propios rituales y se dedicaban a la adivinación, a prácticas hechiceriles.

Las características perniciosas arriba notadas explican el miedo al otro (al robo, al asesinato, al engaño, a la brujería) y dan como resultado los estatutos de limpieza de sangre y la prohibición tácita al mestizaje. Ese colectivo marginado forma parte, junto con los chuetas, agotes y vaqueiros, de las llamadas «razas malditas» (Asiáin, 1999: 476): los gitanos no son integrables en los procesos de producción, se sustraen al control social y se consideran, en el fondo, irrecuperables. A los ojos de los cristianos viejos, judíos, moriscos y gitanos pertenecían a una España del pasado que había que olvidar. El otro, en este caso, se identificaba con el infiel. Ahora bien, los gitanos se diferencian de los otros dos colectivos por no constituir propiamente una minoría religiosa, ya que se presentan como católicos, a pesar de lo cual conviven amigablemente con los moriscos, a los que se parecen físicamente, de los que aprenden supersticiones y con los que comparten oficios semejantes (la venta ambulante, que llega hasta hoy día). A ambas minorías se les prohibió embarcar para América y muchos moriscos se quedaron en España aprovechando su confusión con el colectivo nómada de los gitanos o «castellanos nuevos».

Muchos arbitristas y legistas españoles del siglo XVII eran de la opinión de expulsar a los gitanos junto con los moriscos (Caro Baroja, 1967: 61-62). Pedro Fernández de Navarrete, en el discurso VII de su tratado *Conservación de monarquías* y el alcalde de corte Juan de Quiñones, en tiempos de Felipe III, avalan esta tesis. En su *Discurso contra los gitanos*, Quiñones nos cuenta cómo estuvo en Sepúlveda instruyendo proceso contra unos que habían asaltado a un correo que iba de Flandes a Madrid. También alude al comercio de niños hurtados en Berbería y a los delitos de los gitanos como salteadores de caminos y bandoleros. En cuestiones de religión, Quiñones comenta que casi todos ellos estaban sin bautizar, no frecuentaban los sacramentos y realizaban matrimonios endogámicos sin pedir la correspondiente dispensa. A lo largo del siglo XVII se puede hablar de un proceso de cristianización de los gitanos, proceso que convive con la superstición, la adivinación y la hechicería.

Entre las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes, que entretienen por su novedad y enseñan a huir de vicios y a seguir virtudes, figura *La gitanilla*, donde Cervantes se hace eco de la opinión que en la época se tenía de los gitanos. Aquí don Juan de Cárcamo, enamorado de Preciosa, gitana honesta y de cualidades histriónicas extraordinarias, abandona el hogar familiar y se amolda a la vida nómada de los gitanos bajo el nombre de Andrés Caballero. Cervantes idealiza a Preciosa, salva su honestidad, pero no hace otro tanto con los gitanos en general, pues se abre la novelita con duras palabras del narrador para con este colectivo («Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones», Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1994: 441). La propia Preciosa no escapa, pese a todo, al cliché, pues la gitana vieja le enseñó todas las maneras y trazas de hurtar. Entra en Madrid por vez primera el día de Santa Ana, con una danza de ocho gitanas y un gitano, gran bailarín que las guiaba. Al son de tamboril y castañeta, por ser danza cantada, Preciosa entona un romance y bate los pies al aire del baile del polvillo. Su comportamiento es, en buena medida, tópico: las gitanas hermosas bailaban maravillosamente y así lo recoge Góngora en un romance: «En Valladolid / no hay gitana bella / que no haga mudanzas» (1998: 139).

A los quince días vuelve a Madrid con sonajas y un baile nuevo, aderezado con romances, y habla ceceando, lo cual, indica el narrador, es en ellas artificio y no don de

la naturaleza. El agudo ingenio de Preciosa se da la mano con la gallarda disposición de Andrés Caballero, que pasa por una ceremonia de iniciación en la sociedad gitana y es instruido como ladrón, aunque su buena sangre le lleva a comprar con su dinero lo que presenta ante el resto del clan como hurtado. Andrés sólo es gitano en apariencia, Preciosa es una gitana con alma noble y Cervantes incluye la figura de un gitano caritativo que se duele de un muchacho mordido por perros, indicando que incluso entre los peores hombres suele haber alguno bueno. Todos los semas de la gitanería están aquí representados: la afición al robo, la cuatrería (intentan vender la mula de Andrés), el hurto de niños (ejemplificado en la propia Preciosa), el gusto por el canto y el baile, en especial de lazos, castañetas y tamboril, las artes adivinatorias, el nomadismo, los estatutos propios… Cervantes añade a estas notas el hablar ceceante, la belleza de Preciosa, la importancia dada a la virginidad y crea así un molde que, con escasas variantes, repetirá el teatro breve aurisecular. Acerca de una gitana que sólo concede su amor al que se hace gitano como ella y la toma como mujer vuelve a tratar Cervantes en *El coloquio de los perros* (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1994: 949).

2. Los gitanos en la mojiganga dramática del siglo XVII

Llevamos ya años estudiando el género de la mojiganga dramática, que definíamos en otro lugar como «un texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical, para fin de fiesta, con predominio de la confusión y el disparate deliberados explicables por su raigambre esencialmente carnavalesca» (Buezo, 2005b: 15). Precisamente el fondo de carnaval de estas piezas explica que en ellas tenga cabida la realidad no oficial, el mundo de la plaza pública. Se incide en la óptica de lo burlesco, de la «confusión deliberada», desde la cual la mojiganga ofrece un «contraideal en un microcosmos exuberante no sujeto a la lógica argumental del entremés» (Buezo, 2005b: 36). Los textos se abren a lo cantado, lo bailado y lo musical y el género se configura como «el modelo general de la utopía»: junto a la libertad de espacio, de tiempo y de temática las piezas dan paso a la lectura crítica propiciada por el modelo utópico.

En algunas piezas del último tercio del siglo XVII la ironía es sutil: presentan una realidad bufa ante un rey abotargado, débil mental y físicamente (Carlos II). Tal es el caso de *Merlín y los animales*, un recreo cortesano en el que abundan, como en la España del último tercio del siglo XVII, lobos, zorros, monos y leones. La sátira de las intrigas palaciegas se cuela en una pieza aparentemente inofensiva, mero pasatiempo. Ahora bien, la mojiganga, a un tiempo confusión deliberada y modelo general de la utopía, es asimismo el lugar de la alteridad, de lo otro, que se presenta con la cara lúdica y amable del tiempo de fiesta. Ese «otro» es, en lo que al terreno de los personajes se refiere, el bobo o tonto, el botarga carnavalesco entronizado como rey por un día o alcalde nuevo, que lleva las danzas que conforman la mojiganga normalmente a palacio como diversión real. Ese «otro» es asimismo el ayudante mago del alcalde, con resabios de estudiante salmanticense; el turco, el moro, el negro, el fariseo y, centrándonos ya en el tema que nos ocupa, el gitano.

La mojiganga dramática ofrece la cara oculta de la realidad desdramatizándola. Al igual que el diablo de las mojigangas está bautizado, el gitano no debería causar terror

o espanto, y mucho menos la gitanilla, hermosa y graciosa, que dice la buenaventura a los Reyes y que emparenta, en última instancia, con la protagonista de la novela ejemplar cervantina *La gitanilla*. Sin embargo, en las mojigangas late la crítica social y se nos recuerda que hay que tener cuidado de los gitanos, ligeros de manos y de pies. La sátira no está ausente en el teatro breve y ni siquiera en el mundo al revés de la mojiganga se deja una puerta abierta, un intersticio por el que se cuelen las minorías étnicas. Se trata de una risa conservadora, que responde al modelo ideológico del último tercio del siglo XVII, y sólo parcialmente se salva la bella gitana cuando aparece como figura aislada.

En muchas mojigangas dramáticas del Siglo de Oro las gitanas dicen la buenaventura cantada al Rey (leemos en *La negra*, de Calderón de la Barca: «En que viva mi Carloz / edadez muchaz / funda tener España / buena ventura», vv. 151-154, y a continuación la gitana repica las castañetas) o realizan una suerte de alabanza de la ciudad en la que representan al fin de la pieza (*La gitanada*). O contribuyen a la solución festiva después de un momento de desconcierto y confusión. Así, en *La muerte*, de Calderón de la Barca, salen gallegos y gitanos al fin (los segundos en pos de los primeros para hurtarles lo que han segado) y con un baile de gallegos se cierra la pieza.

No sólo estos personajes cumplen una función estructural en el género (son necesarios en *La muerte* al cierre de la composición para que el propósito laudatorio o el fin de fiesta tenga lugar) sino que también su presentación, en parte dulcificada, se adecua al fin lúdico de las piezas. Estas lindas hechiceras o magas que cecean y atraen por su gracia y belleza no espantan ni aterrorizan al espectador, al igual que los diablos cristianizados y otros personajes ligados al mundo del inconsciente. En este trabajo analizamos la presencia de gitanos y gitanas en diversas mojigangas dramáticas al tiempo que editamos la mojiganga anónima e inédita *La gitanada*.

En *La negra* una gitana sale tocando las castañetas y canta el estribillo «¡Ay que lela, que lela, lela que lela, / miren como repico laz castañetaz» (vv. 155-158). Dice la buenaventura a la Reina y cecea. Caracteriza al personaje el ir ligado a la adivinación y tener una lengua propia con predominio del ceceo. También se alude en ocasiones a su afición al robo. Suele ir vinculado asimismo a un baile característico (zapateado, baile con pañuelos y con castañetas).

De hecho parece que sí existió un baile propio de gitanos. En *La gitanada* se ejecuta una danza de diversos lazos y se hacen mudanzas con tablillas al son del estribillo «A la dina dana, la dana, dina, / canten y bailen las gitanillas» (vv. 79-80). También hay danza de gitanas de «lindos lazos», con sonajas, en *La manzana*, y de lindos enredos en *La vidriera*. Utilizan pañuelos en Los titanes (*Repiten estos dos versos postreros mientras dura la danza, y hacen con los pañuelos la gitanada y palotean; y después se acaba con el pandero y la sonaja*). La gitana que baila y canta en *La negra* repite el siguiente estribillo: «¡Ay, que lela, que lela, / lela que lela, / miren cómo repico laz castañetas!», vv. 155-158), que es semejante al que se pronuncia el borracho en la misma pieza.

Ahora bien, parece propio de los gitanos el estribillo recogido en *La gitanada*, pues se repite en M*ojiganga que se hizo en Sevilla, por fiesta, el año de 1672*: «¡A la dina, dana, la dana, dina, / que canten y bailen las gitanillas» (vv. 237-238). Del carácter abierto del género da cuenta la acotación (*Salen cuatro gitanos y dos gitanas, y un tamborilero con ellos, y si es la niña y pudiere ser, mejor, v. 236 acot*). Forman una culebra, quedan luego

en ala y más tarde en forma de corro grande. Una gitana se dirige al alcalde y, en cierta manera, le amenaza: no le saldrá de balde el baile («pues, cuando esté muy atento / su dinero y su contento, / verá que es cosa perdida» (vv. 247-249). A continuación los cuatro gitanos hacen un paloteado al tiempo que cantan «Tres hojas en el arbolé / meneábanse» (vv. 254-255) y danzan al son del canario, que deja paso a la chamberga final con la que se cierra la composición. El estribillo «A la dina dina, la dina dana» reaparece, con mención de la reina madre, Mariana, en la *Mojiganga para el auto «Las bodas del cordero»*. Salen asimismo gitanas y gitanillos bailando en *El martinete*, gitanos en *Las sacas* y se menciona un baile de gitanas en *La asturiana*.

En *Las sacas* la gitana 1ª canta una seguidilla en la que se alude a los castigos que reciben los gitanos (remar en galeras o azotes) y luego alaba las excelentes casas de la ciudad de Granada. A continuación llaman las gitanas al alcalde «zenor alcalde gracioso» (v. 248) y alaba la tercera sus «ojitoz de enamorado» (v. 252). Luego le quitan las tocas y el monjil con las que se había quedado el personaje después de bailar con la dueña, le ponen un pañuelo en la cabeza (de manera que, como indica el alcalde, «hecho y derecho me quedo / gitano a la usanza vuestra», vv. 204-205) y le invitan a que se sume a bailar la chacona, dándose fin a la fiesta con los versos propios de este baile («Vaya, vaya de chacona / esta sí que es la vida bona», vv. 206-207). Nótese que la gitana 1ª alaba al auditorio («Auditorio tan atento: / esta es ventura y contento», vv. 269-270) y la gitana 2ª se refiere «a tan ilustre Senado», v. 277).

La composición titulada *La gitanada* guarda grandes similitudes con *Las sacas*. En ambas se menciona a los danzantes gitanos Juan de Porras, la Salgado, Violante, Mari Parrada, Pedro Malla, Juan de Flores, Orozco y Montoya. Apenas existe estructura en esta pieza: un músico indica que, para dar fin a la fiesta del Corpus, harían bien en juntarse distintas figuras en forma de mojiganga. Estas van saliendo al tiempo que bailan el guineo, el caballero, la mariona y otros bailes. La danza de gitanos o gitanada da nombre a la pieza por su longitud. Un músico dice que es acorde al «estilo pedigüeño / que acostumbran los gitanos» (vv. 76-77). En la acotación se lee que los danzantes gitanos salen «con tablillas prevenidas y sus pañuelos» (v. 78 acot.) y hacen las consiguientes mudanzas al son del estribillo «A la dina dana, la dana, dina, / canten y bailen las gitanillas» (vv. 79-80). Celebran el día del Corpus zapateando con las manos y al son de las tablillas y Mari Parrada procede seguidamente a realizar una alabanza de la ciudad en la que representan, en forma de buenaventura. Esto es significativo: el pronóstico se convierte en *captatio benevolentiae* del auditorio y, en definitiva, en loa. Nótese cómo muchas mojigangas recogen la función laudatoria de la decadencia loa y cómo ésta es ejercida por gitanas que ensalzan al auditorio (como sucedía en *Las sacas*) o a la ciudad en la que la representación tiene lugar. Leemos en *La gitanada*: «llustre y noble ciudad, / insigne blasón que ensalzas / con tus ilustres trofeos / a la nobleza de España» (vv. 123-126). Cotarelo (2000: CCCI) indica que «esta mojiganga es casi toda de bailes gallegos, portugueses, negros y gitanos». Al final «salen los que pudieren» (v. 175 acot) y ejecutan una culebra, lo que da idea del carácter abierto del género, donde la improvisación es posible. Lleva al fin unas coplas por si se hace en el reino de Aragón o de Valencia.

En *Los triunfos de amor*, Venus queda de gitana por ser hermosa y por haber escogido por marido a Vulcano, sentencia Cupido. La gracia y la belleza fisica del personaje se cuen-

tan, por tanto, entre sus atributos. La «magia erótica» de las gitanas vuelve a estar presente en *Los títeres* de Monteser y en *La garduña*. En *Mojiganga para fiesta de Corpus deste año de 1716* la gitana maga es una variante tardía del estudiante astrólogo del siglo XVII.

Cuatro gitanos, dos gitanas y un tamborilero intervienen en *Mojiganga que se hizo en Sevilla, por fiesta, el año de 1672*. Los gitanos bailan un paloteado. Ya por entonces se considera vieja la danza de gitanos. Ciertamente los versos «a la dina, dana, la dana dina / que canten y bailen las gitanillas» (vv. 237-238) eran muy conocidos, por lo que es explicable que se anuncie la inclusión de un sonecillo nuevo, que no es otro que la chamberga, que se baila después del paloteado y varias mudanzas al son del canario.

De nuevo cuatro gitanos, formando pareja con cuatro gitanas, bailan en *Ir a ver partir la vieja*, de Francisco de Castro. Previamente habían representado el papel de fariseos y silleros. En esta pieza dieciochesca es Felipe V el receptor de la buenaventura. Los gitanos hacen una mudanza de pañuelos, otra de paloteado y zarabanda al fin.

La diosa Palas organiza una danza de gitanas en *La manzana*. En ella actúan Manuela, María Garcés y Gorriz. Se repite dos veces el estribillo «Ea, Jeromilla, / toca las sonajas / y con lindos lazos / se teja una danza» (vv. 269-272). El disfraz de mujer de Gorriz refuerza los efectos cómicos. En la misma línea, unos hombres vestidos de gitanas auguran un buen futuro a Carlos II y a Mariana de Neoburgo en *Mojiganga para el auto de «Las bodas del cordero»*. La gitana 1ª dice: «Gracias al día de Pascua / que trajo al Ferrol a Carlos / la prenda que deseaba» (vv. 202-204). A continuación se canta el viejo estribillo «A la dana dina, la dina dana» (v. 205). El pronóstico reaparece en *Mojiganga que se hizo en la comedia «El mágico prodigioso»*. Aquí van saliendo las figuras según el gracioso las va nombrando. De esta manera, sale una pareja de gitanos, Marica con su marido Francisco, que danza y pide después la limosna. Además, la gitana le dice al gracioso que le dé la mano para que le diga la buenaventura. Como el alcalde no desea darles unas monedas («denoz usted la limosna», v. 117) le dejan descamisado: primero le quitan la capa, luego los calzones y zapatos y, finalmente, la casaca y el jubón. Al final salen todos los personajes que han ido apareciendo y pronuncian una estrofa que alude a su primera intervención. La gitana y el gitano «piden perdonéis las faltas / de limosna» (vv. 378-379), es decir, solicitan se les perdone por lo que han hurtado. La gitana añade que por Dios se les otorgue el perdón y concluye: «mirad que tenéis señales / de tener vida muy larga» (vv. 381-382), es decir, reaparece otra característica de este colectivo; la profesión de fe católica junto al gusto por las supersticiones. Los gitanos de la mojiganga tardía *Mojiganga para el auto «El nuevo hospicio de pobres»* ya no cecean, pero siguen con sus tramoyas y embustes. Tocan la sonajilla y contratan sus servicios en la fiesta.

En conclusión, el gitano presenta los siguientes semas caracterizadores como personaje en las mojigangas dramáticas:

— dice la buenaventura, a veces en forma de alabanza a la ciudad en la que se representa la pieza (*La gitanada*).

— se le achaca su afición al hurto (*La muerte*), que desemboca normalmente en azotes o galeras (*Las sacas*).

— participa como danzante en la zona media de la pieza, junto a gallegos, negros, moros, etc. En este sentido, suele salir por parejas (*Mojiganga que se hizo en la comedia «El mágico prodigioso»*) o en cuadrilla (*La gitanada*, *La muerte*, *Las sacas*)

— a veces contribuye a la solución festiva de la pieza (*La muerte*, *La gitanada*).

— tiene una jerga propia que se aproxima, por el ceceo, a la de la negra (*La negra*).

— toca instrumentos (castañetas, tablillas) y baila al son de diversos bailes, aunque hay uno que caracteriza al colectivo. Los estribillos más comunes de la gitanada –baile zapateado, con pañuelos, diversos lazos y castañetas– son «A la dina dana, la dana, dina, / canten y bailen las gitanillas» (*La gitanada*) y «¡Ay que lela, que lela, lela que lela, / miren como repico laz castañetaz» (*La negra*).

— en las piezas más tardías del género aparece, como variante del estudiante astrólogo, la gitana hechicera que crea mutaciones escénicas (*Mojiganga para fiesta de Corpus deste año de 1716*).

Estos semas (hechicería, latrocinio, aficiones musicales) se dan en la realidad del siglo XVII. El gitano es un excluido social y ni siquiera en el mundo al revés de la mojiganga dramática encontrará un lugar de reposo. En el universo del entremés barroco el diablo de carnaval puede estar cristianizado, los muertos podrán revivir, a las adúlteras se las perdona… pero las minorías étnicas seguirán siendo una amenaza para los cristianos viejos. No hay gitanos honrados ni negros limpios: por el color de la piel estos colectivos se vinculan a lo demoníaco y lo infernal. En la mojiganga dramática convive la risa renacentista vitalista y desenfadada (la dueña como «devota» / «de bota», aficionada al vino y a la oración) con la risa desengañada y escéptica del barroco que se cierne sobre los oficios representados por conversos, por ejemplo. Otro tanto encontramos en el entremés de Calderón de la Barca *La casa de los linajes*, donde se ofrece una visión deformada del linaje y la nobleza de sangre por medio de la gente que encierra un patio madrileño: un sastre y un barbero, oficios de conversos; un negro y un moro, excluidos sociales; una mondonguera y una trapera, un zurdo. Todos ellos forman ese paradigma de la alteridad que tiene en el gitano su punto máximo. Ni siquiera en este singular patio es necesaria su presencia: el gitano, en su carromato, en su campamento, fuera de la ciudad, es el otro por partida doble.

3. Edición de *La gitanada*

Figura esta composición en el ms. 14.090 BNE, copia de ms. de fines del siglo XVII o principios del XVIII para Barbieri, núm 9. 8 hs (Paz y Mélia, núm. 2.411). Hay copia en el ms. 46.732 BITB, de letra del siglo XIX. 14 cuartillas. Notas de Cotarelo (Simón Palmer, núm. 273).

Mojicanda de La Gitanada
Anónima
Personas

Un gallego[1] Una gallega Un portugués

1. *Ferro*: la servidumbre madrileña procedía en buena parte de Galicia: un tropel de lacayos, esportilleros y ganapanes traspasaba cada año la «Cruz del Ferro» para encaminarse a la Corte. *Cfr*. Herrero García (1966: 195-215).

Una portuguesa	*Otra portuguesa*	*Otro portugués*
Una negra	Un negro	Una vieja hombre
Un viejo	Una dueña	Cuatro gitanas
	Cuatro gitanos	Músicos

Sale el Músico y canta, y todos van saliendo conforme se sigue

MÚSICO
Para darle fin alegre
al admirable festejo
que hace esta ciudad ilustre
al pan que bajó del cielo,
en forma de mojiganga
se juntan ciertos sujetos
que con sus bailes pretenden
ser asunto del Bureo[2].
Unos gallegos le siguen
de las montañas del Ferro
y a la usanza de su tierra
entonaron estos versos.

Sale los dos gallegos y cantan

GALLEGA
Guarda as vacas, vaquiriño,
no te achante o lobo.

GALLEGO
Guarda as vacas y os carneros,
que se van por llos oteros,
guardas ben.

LOS DOS
Guarda as vacas, vaquiriño,
no te achante o lobo.

MÚSICO
Dos portugueses[3] ratiños,
que no han querido ser menos,
cantar quieren a su modo
amorosiños conceptos.

Salen los dos portugueses vestidos ridículos y las dos portuguesas y cantan. Sonajas. Mientras van cantando hacen su mudanza

PORTUGUÉS
¡Ay, miñima de ollos verdes,
que de gracias que tenedes!

PORTUGUESA
¡Ay, miñimo de ollos prestos,
cómo sois tan feticeros!

OTRA
¡Ay, miñimo tan hermoso,
cómo sois garabatoco!
¡Ay, miñimo tan galano,
voso amor me ha enfeitizado!

TODOS
(*A cuatro*) Isabel y mais Francisca,

2. *Bureo*: «juzgado en que se conocia de lo tocante a los que gozaban del fuero de la casa real» (Corominas).
3. Sobre los portugueses en las mojigangas, véase Buezo (1993: 213-214).

ambas van a lavar a o mar,
que si una ben lava, lava, lava,
otra millor tuerce,
naumorene de seu lavar.

Vanse

MÚSICO Como ven que todo es gira,
todo bureo y contento,
dos negrillos bailar quieren
y así empiezan el guineo.

Salen cada uno por su parte y bailan lo que quisieren.

NEGRA Gurrumé.

LOS DOS Gurrumé, gurrumé, gurrumé[4],
que face nubrado y quiere chover.

NEGRA Faciquillo, no salga de casa.

NEGRO ¿Po qué me lo manda, mana Caterina?

NEGRA Poque quiere llover y si llueve
mojase ha si esa agua le cayese encima.

NEGRO Aunque e cielo está turu nublado,
no importa, esta tare puco lloverá.

NEGRA No le mira tanto relámpago,
que hay humo quen dice denviese ayá.

NEGRO Quielo asel lo que usté me aconseja.

NEGRA Pue vamo que tura me quielo cogel.
Gurrumé.

LOS DOS Gurrumé, gurrumé, gurrumé,
que face nublado y quiele llover.

Vanse

MÚSICO Dos ancianos que escuchando
a los negros estuvieron,
para que hubiese más bulla
pasan cantando estos versos.

Salen muy despacio cada uno por su parte, con su palo en la mano temblando, y bailarán a su tiempo y con los versos volverán a temblar

[ANCIANOS] (*Cantan a 4*)

Que de noche le mataron
al caballero,
a la gala de Medina *Bailan*
la flor de Olmedo[5].

Que de noche le cascaron
por unos celos,
a la gala de Medina *Bailan*
la flor de Olmedo.

4. Estribillo propio del guineo, baile danzado por negros. *Cfr*. Buezo (1993: 349-350).
5. Sobre el baile del caballero, danza antigua y en desuso, *cfr*. Buezo, (1993: 338).

Músico Una dueña que de linda
blasona con grande anhelo,
bailando la mariona
da principio a otro festejo.

Baila la mariona y la dueña será de pasta el medio cuerpo, y la persona que la bailare irá boca abajo con los brazos hacia atrás, de suerte que la trasera venga a hacer la barriga y la colilla del manto caiga en la cabeza de la persona que la bailare, y en acabando vuelve el músico a cantar lo que se sigue.

Músico Ahora llega una danza
haciendo lazos de versos,
que viene a servir humilde
a tan soberano dueño;
por no perder la costumbre
del estilo pedigüeño
que acostumbran los gitanos,
vienen cantando estos versos.

Saldrán los gitanos y gitanas con tablillas prevenidas y sus pañuelos y harán las mudanzas que mejor parezcan.

Salen cantando todos

[Todos] A la dina dana, la dana dina,
canten y bailen las gitanillas.

Mudanza

Canten y bailen las gitanillas.
Gitana 1ª Ea, Juan Porras, ea
Violante, Mari Parrada,
Pedro Malla, Juan de Flores[6].
Todos ¿Qué nos quieres, qué nos mandas?
Gitana 1ª Ya estamos.
Todos ¿Dónde?
Gitana 1ª A la vista
desta ciudad, siendo l´alba
nuestros deseos rendidos
a su grandeza.
Gitana 2ª Más falta.
Todos ¿Qué es?
Gitana 3ª Mostrar nuestro regocijo
bailando Mari Parrada,
y tomando los pañuelos
otra mudancita se haga
de lo lindo y lo polido
por servir a esta ciudad.

6. Se repite esta misma cuadrilla en *Las sacas*, por lo que debía ser un grupo actoral especializado en bailes de gitanos.

Hacen otra mudanza con los pañuelos

Cantan todas

[Todas] A la dina dana, la dana dina,
canten y bailen las gitanillas.
Gitana 1ª Juan de Porras vaya ahora
por estas hermosas damas,
dos vueltas con las tablillas
porque nos hagamos rajas[7].
Todas (*Cantan*) Hoy al hombre se lo dan,
carne y sangre, vino y pan[8];
las gitanas y gitanos
zapatean con las manos,
y sin que el compás se pierda
con la derecha y la izquierda,
y al son de aquestas tablillas
hemos de hacer maravillas.
Nuestra voluntad mostremos
en bailar cuanto sabemos,
que a dueño tan soberano,
todo divino y humano,
es el festejarle justo
con puntualidad y gusto,
pues mandándonos lo están.
Hoy al hombre se lo dan,
carne y sangre, vino y pan.
Gitana 2ª Pues, Mari Parrada, ahora
es sólo lo que nos falta
que aquí tu donaire diga
la buena ventura.
Todos Vaya.
Gitana 1ª llustre y noble ciudad,
insigne blasón que ensalzas
con tus ilustres trofeos
a la nobleza de España,
leal, primorosa, atenta,
en cuyos pechos se halla
lo liberal, lo ingenioso.
en festividad tan santa.
Hermosísimas deidades
en quien el brío y la gala,
la perfección y el aseo
se ven iguales balanzas,
la buena ventura a todos
os dice mi fe y aguarda
que deis una limosnita

7. *nos hagamos rajas*: se sobreentiende por «raja» «la astilla que se corta de algún leño» (*Aut.*). «Hacerse rajas» significa bailar sin interrupción. Así se encuentra en las mojigangas *El folión* y *El tutilimundi*. *Cfr*. Buezo (2005a: 472, n. 8).
8. Versos alusivos a la festividad del Corpus.

a aquestas cuatro gitanas
que están pobrecitas. Ea,
relindas caras de plata,
concedédnosla, pues hoy
no es día de negar nada,
en el día del Señor,
pues en vosotras la gracia
ha de ser hoy de justicia
dad limosna a esta gitana.

GITANO 1º Pues lo más tenemos hecho,
justo será que se hagan
dos mudanzas de chacona[9]
con que la fiesta se acaba.

Bailan la chacona con castañetas y pondrán las mudanzas que mejor parezcan

TODOS Vaya, vaya.

GITANA 1ª Vaya, vaya de chacona,
esta sí que es la vida bona.
Ilustre, noble ciudad,
de quien honras recibimos,
pues que sirviéndoos cumplimos
el logro en vuestros cuidados,
vivid siglos dilatados,
pues que tal fiesta os abona,
esta sí que es la vida bona. (*Mudanza*)

GITANA 2ª (*Canta*) Ventura es llegar a ver
auditorio tan colmado
y más si hemos agradado.
¿Qué más dicha puede haber?
Y así, démosle placer,
diciendo en la vida bona,
vaya, vaya de chacona.

GITANA 3ª (*Canta*) Gitanos, por no enfadar
será justo que acabemos,
porque, aunque no nos cansemos,
a otros podemos cansar.

GITANA 4ª Si un víctor nos queréis dar,
os diremos: vida bona,
vaya, vaya de chacona
y vamos a otro lugar.

Hacen una culebra y salen los que pudieren. Dan fin haciendo una culebra lo más aprisa que se pueda, y dirán todos:

Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento y su Santísima Madre, por siglos de siglos, amén[10].

9. Es la chacona una danza con castañetas, de tipo deshonesto, según Covarrubias. *Cfr*. Buezo (1993: 339-340).

10. Después figura el siguiente apéndice: «Por si esta mojiganga se hace en el reino, tiene puestas coplas para el caso».

Coplas por si se hace en el Reino: / Ilustre virrey en quien / lo atento siempre se halla, / pues la piedad y justicia / ven en iguales balanzas. / Tú que por hijo de Marte / mereciste que la fama / dedique templo, aplau-

Bibliografía

Asiáin, A. (1999): «¨Símbolos y superposiciones culturales y religiosas sobre el `otro excluido´ en la literatura oral navarra», *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 74, pp. 463-496.

Buezo, C. (1993): *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*, Kassel, Reichenberger.

— (2005a): *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. II*. Edición, Kassel, Reichenberger.

— (2005b): ed, *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Cátedra.

Caro Baroja, J. (1967): *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Taurus.

Carreira, A. (1998): *Luis de Góngora. Romances*, Barcelona, Quaderns Crema.

Herrero García, M. (1966): *Ideas de los españoles en el siglo XVII*, Madrid, Gredos.

Paz y Mélia, A. (1934): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1899; 2 ª ed. 1934, 2 vols.

Sevilla Arroyo, F. y Hazas, R. (1994): Antonio, *Novelas ejemplares [El coloquio de los perros y La gitanilla]*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.

Simón Palmer, M. del C. (1977): *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (Cuadernos Bibliográficos XXXIV)*. Madrid: CSIC.

diendo / tu progenie siempre clara. / Insigne reino en quien veo / ser de Minerva esta estancia, / pues lo político y ciencia / tan unidamente se hallan.

Jesús, María y José, que sean conmigo y con todos, amén.

Cierra el texto la intervención de un viejo y una vieja:

Viejo: ¿Quién le mandó al cuitado / ser majadero? / A la gala de Medina, / la flor de Olmedo. / Vieja: Téngale (pues muriose) / Dios en el cielo, / a la gala de Medina, / la flor de Olmedo.

Refundiciones y procesos de colaboración en el teatro del Siglo de Oro

María José Caamaño Rojo[1]
Universidade da Coruña

Refundición y colaboración son dos términos que suelen correr parejas –aunque no con el viento– en el teatro áureo. Ambos procedimientos creativos han dado lugar, en los últimos años, a un buen número de acercamientos críticos que, desde diferentes perspectivas, han intentado en la medida de lo posible erradicar la general infravaloración que tanto las refundiciones como las comedias en colaboración suscitaban entre la crítica. Más allá de la mayor o menor calidad literaria que puedan ofrecer los textos producto de este tipo de técnicas, lo cierto es que se trata, sobre todo el de las comedias *de consuno* –esto es, las escritas entre varios dramaturgos–, de un fenómeno particular y específico del teatro áureo español, insólito en otros sistemas dramáticos coetáneos y de una gran aceptación por parte del público, por lo que merece una atención especial.

Fundamentalmente a raíz de los trabajos de Ann Mackenzie (1993), las nociones de «refundición» y «comedias en colaboración» se han mostrado estrechamente vinculadas entre el grupo de dramaturgos que se ha dado en denominar, con mayor o menor acierto, «la escuela de Calderón»[2]. Aunque ya Lope de Vega había escrito en una ocasión una pieza mano a mano con Pérez de Montalbán, *Los terceros de San Francisco*, parece

1. Esta comunicación se integra en el ámbito de las actividades académicas desarrolladas por el Grupo de Investigación Calderón de la Barca, de la Universidade de Santiago de Compostela, codirigido por los profesores Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera y al que pertenezco como investigadora externa. El Grupo está financiado en estos momentos mediante el Proyecto HUM2007-61419/FILO (2007-2012), que recibe fondos del FEDER.

2. El grupo englobaría, según Mackenzie (1993: x), tanto a los discípulos más dotados de Calderón, a saber, Moreto y Rojas Zorrilla, como a los de segunda fila, entre los que se encontrarían Cubillo, Antonio Coello, Monroy y Silva, Diamante o Bances Candamo y los de tercera, como Matos Fragoso o Lanini.

a todas luces innegable el hecho de que la escritura entre varios ingenios[3] y la tendencia a refundir obras anteriores –teatrales o no– constituyen dos de las características definitorias de los dramaturgos que desarrollan la mayor parte de su actividad creativa tras la muerte del Fénix. Pero la relación entre ambos procedimientos va más allá de la mera coexistencia entre los dramaturgos de la escuela de Calderón, pues, al menos desde la perspectiva de Mackenzie:

> Mediante este método escrupuloso de dividir y ordenar su trabajo colectivo de redacción, los dramaturgos calderonianos convertían la colaboración en un proceso constructivo notablemente parecido al de la refundición de comedias antiguas. Tanto una técnica como la otra suponían la explotación artística y específica de la obra de otros dramaturgos.

Esta explicación del proceso colaborativo como producto de la tendencia a la refundición observable en los dramaturgos de la segunda mitad del XVII parte en buena medida de la constatación de la técnica habitual entre quienes se «asociaban» para componer una pieza dramática: según el análisis de diversos manuscritos autógrafos realizado por Mackenzie, el proceso creativo se producía en estricta sucesión, y por tanto, en cierto modo, el dramaturgo «refundía» la jornada anterior escrita por su compañero.

No obstante, en un reciente y minucioso estudio centrado en los manuscritos autógrafos de las comedias en colaboración, Roberta Alviti (2006) llega a la conclusión de que existen en realidad dos modalidades compositivas, que denomina acertadamente diacrónica y sincrónica. La primera de ellas, ya constatada por Mackenzie, hace referencia a la escritura colaborativa en sucesión y se circunscribe a los años 30-40. Resulta evidente que esta modalidad de composición no aceleraba en absoluto el proceso creativo[4], pero no así la segunda, sincrónica, que suponía la escritura simultánea de las partes asignadas a cada dramaturgo y que, sin embargo, se ubica en un período de tiempo bastante posterior, en el que los autores de comedias y las compañías se habían reducido notablemente, la comedia como espectáculo había entrado en decadencia y por tanto la necesidad de proporcionar nuevos textos con rapidez era mínima. En consecuencia, parece necesario empezar a cuestionar la tan extendida idea de que la escritura en colaboración respondiese a la necesidad de abastecer con imperiosa celeridad el repertorio dramático de las compañías áureas. En efecto, Alviti (2006: 169-170) se decanta por defender la sugerente hipótesis planteada por Abraham Madroñal (1996: 330-333) al hilo de las colaboraciones de Mira de Amescua: ambos críticos relacionan el nacimiento de

3. Lo más habitual era la colaboración entre tres dramaturgos, de modo que cada uno de ellos escribiría una jornada, pero también nos encontramos frecuentemente con otras combinaciones, como la colaboración entre dos dramaturgos (*Troya abrasada*, entre Zabaleta y Calderón o *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, entre este último y Coello), seis (*Vida y muerte de San Cayetano*, compuesta por Villaviciosa, Arce, Avellaneda, Moreto, Matos Fragoso y Diamante) o incluso nueve (es el caso, por ejemplo, de *La mejor luna africana*, en la que intervinieron Belmonte, Luis Vélez de Guevara, Juan Vélez de Guevara, Alfaro, Moreto, Martínez de Meneses, Sigler de Huerta, Cáncer y Rosete Niño).

4. De ahí la propuesta de Mackenzie (1993: 32), que trata de explicar el origen de este tipo de comedias no en la necesidad de abastecer con mayor rapidez a las compañías teatrales, ávidas constantemente de nuevos textos que llevar a escena, sino en la afición a la refundición que caracterizaba a estos dramaturgos.

las comedias entre varios ingenios con los ejercicios lúdicos y de circunstancias realizados en el ámbito de la Academia literaria de Madrid[5] y establecen, asimismo, vínculos muy estrechos entre las comedias en colaboración, las comedias de repente y las burlescas, todas ellas instauradas en el ámbito cortesano y en el gusto del público barroco por lo extravagante, lo proteico y lo multiforme.

Se sitúe la tendencia a refundir obras previas en el origen del nacimiento de la escritura en colaboración, como sugiere Mackenzie, o, como defienden Madroñal y Alviti, esta técnica esté preferentemente vinculada a otras prácticas también habituales en la época de carácter lúdico y circunstancial, lo cierto es que las comedias escritas entre varios dramaturgos rara vez, por no decir nunca, desarrollan asuntos originales. Ya bien procedan de la parodia de comedias anteriores, ya bien sean asuntos tomados de la historia más o menos cercana desde el punto de vista geográfico o temporal, de la Biblia, de la hagiografía, de la mitología... estas piezas giran siempre en torno a argumentos conocidos, lo cual no resulta extraño, pues facilitaría sobremanera el trabajo en equipo, que se limitaría así al reparto de la materia diegética ya consabida por todos y además constituiría muy probablemente uno de los factores clave del éxito escénico de este tipo de piezas, que tenderían así un puente muy directo con las expectativas del potencial público receptor. En un sentido muy lato, por tanto, habría que seguir manejando el concepto de «refundición»[6], más cercano al de «adaptación», o incluso al de «intertextualidad», y entenderlo quizás no tanto como explicación posible del origen de las comedias en colaboración sino como un método de trabajo necesario y eficaz para el correcto desarrollo de este tipo de creaciones.

Creo, por tanto, que son estos dos focos –relación con un hipotexto y autoría múltiple– los que deben encauzar el análisis de este tipo de comedias inexorablemente eclécticas, heterogéneas y no por ello desechables *a priori* desde el punto de vista literario. Así como está ya plenamente asumida la necesidad de interpretar los textos dramáticos áureos en función de los códigos genéricos y subgenéricos en los que se inscriben, parece pertinente también analizar las comedias en colaboración desde una óptica acorde con sus especiales condiciones de creación y gestación, una óptica centrada precisamente en los elementos que estas piezas tienen de particular, de específico y que acaso coincidan con las claves de su éxito; a saber: la autoría múltiple y la intertextualidad. Un enfoque metodológico basado en estos dos pilares aportaría nueva luz sobre unos textos que en no pocas ocasiones se han tildado de engendros pluricéfalos justamente por querer aplicarles moldes no apropiados a su especificidad.

Y es que si bien en los últimos tiempos son ya relativamente numerosos los trabajos que han abordado el estudio particular de algún que otro texto dramático escrito entre

5. Madroñal (1996: 330-331) subraya la coincidencia en el año 1623 de los mismos poetas en la escritura al alimón de unas estancias de circunstancias con motivo de la venida del príncipe de Gales y la comedia *Algunas hazañas del Marqués de Cañete*.

6. Profeti (1986: 676) establece dos tipos de refundición: aquella en que «un texto da origen a otro texto autónomo, que guarda con el primero una semejanza o igualdad de contenido» y aquella en que «se llega a utilizar al pie de la letra enteras escenas del texto-base».

varios dramaturgos[7], son todavía escasos los que tienen en cuenta esta particularidad y analizan las huellas que la múltiple autoría deja en el texto[8]; así como la dimensión intertextual, que suele tener un peso importantísimo en la modulación dramática de la mayoría de las piezas escritas al alimón. Pues bien, para no predicar en el desierto y hacerlo con el ejemplo voy a centrar lo que queda de esta disertación en el análisis de una comedia de autoría múltiple desde la perspectiva metodológica propuesta: se trata de analizar el proceso colaborativo desde la dimensión intertextual, esto es, observar cómo cada uno de los dramaturgos actualiza el hipotexto de partida dando lugar tanto a heterogeneidades consustanciales a este tipo de piezas como a una serie de elementos de unión acaso previamente establecidos en el plan de trabajo de los comediógrafos «asociados» para la ocasión.

Para ésta he seleccionado, en modo alguno arbitrariamente, la comedia *El hidalgo de la Mancha*, escrita en colaboración por tres ingenios: Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara. El principal motivo de esta elección ha sido el hecho de que, como se desprende del propio título, la obra recrea la novela cervantina de don Quijote y Sancho, texto por todos conocido y que por tanto facilita sobremanera el seguimiento del análisis que propongo. La pieza ha sido editada por Manuel García Martín y de ella se ocupó también Carlos Mata (2001) en un reciente artículo en el que ponía de manifiesto el tratamiento burlesco al que eran sometidos los personajes cervantinos, lo cual engarzaría a la perfección con la hipótesis sustentada por Madroñal y Alviti acerca de la génesis de la escritura *de consuno*, vinculada a las comedias de repente, de circunstancias y burlescas. No obstante, ni el estudio introductorio a la edición ni el artículo abordan de forma específica la huella que la autoría múltiple imprime al tratamiento de la materia base sobre la que se ensambla la pieza dramática que nos ocupa[9]. A ello pretendo atender en lo que sigue.

El hidalgo de la Mancha es una comedia que, como otras muchas en el XVII, toma como sustrato diegético la narrativa cervantina[10]. El manuscrito que se ha conservado no es autógrafo –lo cual nos permitiría observar algunas pautas más claras del proceso creativo–, sino una copia en limpio que, según García Martín (1982: vi-vii), pudo haber sido sacada del autógrafo original para ser enviada a Alemania junto con otras tres comedias, todas representadas en Carnestolendas entre 1672 y 1673 y entre las que se encontraba la

7. Pueden verse al respecto los estudios de López Estrada sobre *El pastor Fido*, comedia en colaboración de Solís, Coello y Calderón (López Estrada, 1988 y 1989), el de Rogers sobre *Yerros de naturaleza*, de Calderón y Coello (Rogers, 1989), el de Roig sobre *El catalán Serrallonga*, de Coello, Rojas Zorrilla y Luis Vélez (Roig, 1990), el de Guimont sobre *Caer para levantar*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto (Guimont, 1997), el de Londero sobre *El vaquero emperador*, de Matos Fragoso, Diamante y Gil Enríquez (Londero, 2001), el de Calle González sobre *Enfermar con el remedio*, de Calderón, Luis Vélez de Guevara y Cáncer (Calle, 2001) o el de Mata Induráin sobre *La adúltera penitente*, de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso (Mata, 2006).

8. Tan sólo Mackenzie (1976 y 1983) y Déodat-Kessedjian (2000) han enfocado sustancialmente sus análisis de diversas comedias en colaboración teniendo en cuenta tanto la diversidad entre jornadas fruto de la múltiple autoría como la existencia de vínculos entre ellas que otorgan unidad a estas piezas.

9. Tan sólo Madroñal (1996: 336), de forma tangencial y peyorativa, alude a la prácticamente insuperable heterogeneidad de esta pieza en colaboración.

10. Puede verse al respecto el trabajo de Jurado Santos (2005), en el que cataloga de forma exhaustiva las obras teatrales de la centuria derivadas de las novelas de Cervantes.

pieza calderoniana *Don Quijote de la Mancha*, desgraciadamente perdida. No obstante, aun careciendo de manuscrito autógrafo, no resulta difícil deducir cuál fue el plan de trabajo establecido por los tres dramaturgos. Las aventuras de don Quijote y Sancho aparecen ensartadas bajo el marco de una trama amorosa que resulta ser el hilo conductor de la acción dramática. Matos, Diamante y Vélez hijo debieron ponerse de acuerdo en vertebrar las aventuras de los personajes cervantinos sobre un fondo de capa y espada muy poco habitual en las comedias en colaboración[11], explicable precisamente porque el género solía implicar el desarrollo de un asunto original, lo que dificultaba la creación *inter pares*. Muy probablemente por esta razón, la trama amorosa que hilvana *El hidalgo de la Mancha* se reduce a la mínima expresión: dos parejas de enamorados, doña Beatriz y don Juan por un lado, doña Margarita y don Enrique por otro, inseguros acerca de las inclinaciones amorosas de sus correspondientes parejas, se encuentran en el Toboso por Carnestolendas y allí se desarrolla el juego de confusiones cruzadas hasta que finalmente se revelan los verdaderos sentimientos entre los cuatro y se produce la esperable doble boda con la que concluye la comedia. En realidad, esta débil trama amorosa tan sólo parece tener la funcionalidad de otorgar cierta unidad estructural a la comedia, cuyos verdaderos protagonistas son, como anuncia el título, don Quijote y Sancho Panza, que tan sólo desaparecen de escena durante 177 versos en la primera jornada, 219 en la segunda y 255 en la tercera. El hecho de que la acción se sitúe en el Toboso[12] y en Carnestolendas propicia la conexión entre lo que podríamos denominar las dos acciones, la amorosa –protagonizada por los dos galanes y las dos damas– y la cómica, encarnada por los personajes cervantinos: la ubicación espacial permite el encuentro entre ambas y la temporal marca el cariz paródico y burlesco desde el que van a presentarse los acontecimientos. En líneas generales este parece haber sido el plan general trazado por Matos, Diamante y Vélez para la composición de la obra; no obstante, cada uno de ellos le imprime, como es lógico, sus propias señas de identidad, confiriéndole así cierta individualidad a cada jornada y dando lugar a una comedia ciertamente heterogénea acorde con el gusto de un público ya habituado a las comedias en colaboración y sus particularidades.

Matos Fragoso es el encargado de abrir la comedia[13]. De acuerdo con ello, le corresponde presentar la acción que denominaremos en adelante principal, esto es, la trama amorosa[14]. En una extensa relación, como es habitual, don Juan establece los antecedentes de la historia: él corteja a doña Beatriz pero sus celos surgen al ver un día, en su casa de Madrid, a don Enrique de Vargas, cuyas inclinaciones ignora si se dirigen a su

11. Ver Alviti (2006: 19).
12. La unidad espacial se mantiene en las dos primeras jornadas, que se desarrollan en varios lugares del Toboso; en la tercera el espacio se traslada de forma brusca a una venta «en la mitad de la Mancha» (v. 3) que, a juzgar por las palabras de don Juan se situaría un tanto alejada de la casa de don Pedro Osorio, padre de doña Beatriz, en el Toboso: «¿Para qué tan apartado del lugar / me habéis traído?» (vv. 299-300).
13. Este dramaturgo de origen portugués es un habitual de las comedias en colaboración, y en la mayor parte de las ocasiones se encarga de la primera jornada. Como ha hecho notar Alviti (2006: 16-17), así como los equipos de colaboradores se establecían por lazos de amistad, también algunos dramaturgos se especializaban en determinadas jornadas. Calderón, por ejemplo, solía cerrar las comedias cuando trabajaba en colaboración.
14. Aun a sabiendas de que tanto cuantitativa como cualitativamente tiene un menor peso en la pieza, esta trama amorosa es, al fin y al cabo, la que le otorga cierto hilo argumental, puesto que las aventuras de don Quijote y Sancho se suceden sin más trabazón que la funcionalidad paródica a la que responden.

propia amada o a doña Margarita de Guevara, que esos días se hospedaba con ella. La pelea que se produce entre ambos provoca que el padre de Beatriz, don Pedro Osorio, decida llevársela a su casa del Toboso, a donde la sigue don Juan. Muy pronto empiezan a establecerse los vínculos entre esta acción principal y el sustrato cervantino. Las referencias temporales, que ubican la acción en torno a Carnestolendas, originan las primeras alusiones a don Quijote por parte de don Pedro Osorio: «y han de ser regocijadas, / porque ha llegado al Toboso / un hidalgo de la Mancha / a quien llaman don Quijote, / que la plebe alborotada / trae con sus aventuras» (vv. 260-265). Antes, pues, de su primera aparición en escena, se nos ofrece una caracterización indirecta del personaje que incide en su locura y ridiculez. La primera aparición de don Quijote y Sancho en escena se produce hacia el verso 300. Se inicia el diálogo entre ambos con una referencia a Rocinante que muy probablemente estaría dirigida a que el público identificase rápidamente a los dos personajes con los cervantinos: «¿Quitástele el freno, Sancho, / a Rocinante? Sancho. En la yerba / de ese ejido mustio y flaco / triste y pensativo queda.» (vv. 309-310)[15]. A continuación, la escena entre ambos personajes se desarrolla a través de la creación de una atmósfera de clara intertextualidad con el *Quijote*, pues se alude a varios episodios célebres de la novela, como el de la aventura de los yangüeses (vv. 395-399) o la de los rebaños (vv. 401-411), para inmediatamente dramatizar en escena otros dos perfectamente conocidos para el público y de especial comicidad dramática: la carta entregada por Sancho a Dulcinea (433-490) y la aventura del yelmo de Mambrino (vv. 500-579). En ambos casos, así como en la aventura que cierra esta primera jornada, la de los galeotes (vv. 995-1206), Matos Fragoso opta por un tratamiento del texto cervantino muy apegado al original, de manera que ciertos pasajes se acercan mucho a la literalidad. Por poner un ejemplo:

> A buen seguro que la hallaste ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero.
>
> - No la hallé –respondió Sancho– sino ahechando dos hanegas de aquel trigo en un corral de su casa.
>
> - Pues haz cuenta –dijo don Quijote– que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos. (*Quijote*, I, 31, p. 382)

Yo aseguro que la hallaste
con sus damas y doncellas,
labrando a este esclavo suyo
alguna banda o empresa
que enviarme, ¿no es esto así?

Sancho No la hallé de esa manera.
D. Quijote Pues, ¿cómo estaba?
Sancho Acechando
con grande ahínco y vehemencia
unos costales de trigo,

15. Un guiño al espectador muy similar será utilizado por Vélez de Guevara en su tercera jornada (vv. 29-34), lo cual convierte este tipo de referencias en un elemento vinculante y unificador.

y estaba con la tarea
bien sudada y correosa.
(*El hidalgo de la Mancha*, 1ª jornada, vv. 445-455)

Esta es la técnica practicada por Matos Fragoso en su primera jornada de *El hidalgo de la Mancha*: los pasajes del *Quijote* dramatizados (la carta a Dulcinea, el yelmo de Mambrino y el de los galeotes) tan sólo se alejan del texto cervantino para adaptarse a los condicionamientos impuestos por el nuevo género, que obligan, entre otras cosas, a una mayor concisión y a ajustarse a los límites impuestos por la versificación. Por otro lado, en esta primera jornada Matos Fragoso deja discurrir las dos acciones –si es que podemos denominar así a la protagonizada por don Quijote y Sancho, conformada por una concatenación sin más de episodios ensartados sin orden ni concierto– de manera paralela, sin apenas interrelación real entre ambas. En efecto, las escenas protagonizadas por los personajes de la acción principal dejan paso a las protagonizadas por don Quijote y Sancho alternativamente, sin que apenas haya nexos de unión que les obliguen a permanecer juntos en escena. Tan sólo entre los versos 580-720 encontramos el primer pasaje –será el único en esta jornada– en que las dos tramas confluyen de manera efectiva: convencido don Quijote de que la casa de don Pedro es un castillo y queriendo comprobar si alguna princesa está retenida en él por la fuerza, doña Beatriz, instigada por su padre, le sigue el juego y se hace pasar por Clodomira, infanta de Noruega que pretende casarse con él[16]. Esta escena constituye un claro nexo de unión entre la primera y la segunda jornada, compuesta por Diamante, pues en ella, como veremos, las dos acciones, la amorosa y la paródica, se imbricarán profundamente en la línea iniciada en este pasaje de Matos.

La jornada compuesta por Juan Bautista Diamante presenta un tratamiento de la materia cervantina sustancialmente diferente del observado para Matos Fragoso. Es posible que el incremento de episodios del *Quijote* insertados ahora –el desencantamiento de Dulcinea mediante los azotes que debe darse Sancho (vv. 211-336), don Quijote colgado de una ventana (337-400), el manteamiento de Sancho (vv. 401-524), la aventura de Trifalda (vv. 852-904) y la de Clavileño (905-992); cinco en total frente a los tres de la primera jornada– imposibilita ya un seguidismo similar al practicado por Matos, de manera que en todos estos episodios dramatizados Diamante se aleja mucho más de la literalidad del texto cervantino. Pero además introduce una novedad importante con respecto a la jornada anterior: si en el texto de Matos las escenas de la trama amorosa se alternaban con las de don Quijote y Sancho prácticamente sin relación alguna entre ellas, en esta segunda jornada Diamante consigue cohesionar las dos líneas argumentales que hasta el momento habían discurrido paralelas. Y lo hace adoptando el esquema

16. García Martín (2006: xii), en su estudio introductorio a la obra, hace corresponder esta escena con el capítulo dieciséis de la primera parte del *Quijote*, en el que el hidalgo confunde a Maritornes con una princesa que le pretende. No obstante, las divergencias con la dramatización de Matos hacen más bien pensar en un episodio inventado y no procedente de la novela de Cervantes, puesto que tanto el portugués como Vélez se muestran proclives a insertar, entre los episodios tomados del modelo cervantino, otros procedentes de su propio caletre. Pueden verse al respecto la aventura de los caballos desbocados (primera jornada, vv. 721-790) y la del gallo encantado (tercera jornada, vv. 494-631).

que Matos había utilizado en tan sólo una ocasión en su jornada. En la de Diamante todos los episodios del *Quijote* dramatizados responden a un mismo esquema: don Quijote y Sancho son objeto de las burlas de otros personajes, fundamentalmente los duques de la segunda parte y aquellos con los que coincidían en las ventas de la primera; así que los protagonistas de la trama amorosa de la comedia son ahora quienes ejercen el papel de burladores de los correspondientes episodios cervantinos. En los azotes que ha de darse Sancho para desencantar a Dulcinea, en el colgamiento de don Quijote, en el manteamiento de Sancho, en la aparición de Trifalda o el viaje de Clavileño son los personajes de la acción principal los agentes de la burla, que convierten a don Quijote y Sancho en el medio idóneo para disfrutar de Carnestolendas y desviar la atención, de paso, de sus galanteos amorosos.

Esta imbricación entre las dos acciones lograda por Diamante en la segunda jornada no se mantiene en la tercera y última, firmada por Juan Vélez de Guevara. Volvemos ahora de nuevo a un esquema constructivo similar al que encontrábamos en la jornada incial. Al igual que Matos, Vélez interpola dos episodios del *Quijote*, el del retablo de Maese Pedro (vv. 1-282) y el de los molinos de viento (vv. 632-683)[17], sin que en ninguno de ellos intervengan los personajes sobre los que se sustenta la «acción principal», ni siquiera como testigos presenciales. Muy probablemente la elección de los episodios dramatizados en cada una de las jornadas condicione la posibilidad de mayor o menor interconexión entre las dos acciones de la comedia, puesto que tanto en la jornada de Matos como en la de Vélez las aventuras de los personajes cervantinos parten de la visión deformadora que don Quijote proyecta sobre la realidad (el yelmo de Mambrino, los galeotes, el retablo de Maese Pedro, los molinos de viento), mientras que los de la segunda jornada necesitan de otros personajes que se encargan de elaborar esa realidad deformada para burlarse así del hidalgo y su escudero, con lo cual se hace más factible introducir a los personajes de la acción principal de la comedia otorgándoles el papel de burladores. Las conexiones entre las jornadas primera y tercera en lo que atañe al tratamiento de la materia diegética no original van más allá del tipo de episodios seleccionados: la aventura de los galeotes con la que finaliza la jornada de Matos está íntimamente relacionada con la que Vélez abre la suya, la del retablo de Maese Pedro, pues recordemos que éste no es otro que Ginés de Pasamonte, uno de los galeotes liberados por don Quijote; además, el hecho de que ambos dramaturgos recreen menos episodios de la novela que Diamante les permite introducir algunos de su propia cosecha, como el de los caballos desbocados en la jornada de Matos (vv. 721-790) o la del gallo encantado en la de Vélez (vv. 494-631), así como hacer alusiones a otros episodios no dramatizados o mantenerse más apegados al texto cervantino:

> ¿Adónde está el mono y el retablo, que no los veo?

17. Esta es la jornada en la que, con diferencia, menos peso tiene la acción protagonizada por don Quijote y Sancho. Recordemos que, siendo la jornada más breve (839 versos frente a los 1206 de la primera o los 992 de la segunda), es la que presenta mayor número de versos sin los personajes cervantinos en escena, 255, lo que arroja un porcentaje del 30% frente al 14% de la primera jornada o el 22% de la segunda.

> - Ya llegan cerca –respondió el todo camuza–; sino que yo me he adelantado, a saber si hay posada.
> - Al mismo duque de Alba se la quitara para dársela al señor maese Pedro –respondió el ventero–; llegue el mono y el retablo, que gente hay esta noche en la venta que pagará el verle, y las habilidades del mono.
> - Sea en buen hora –respondió el del parche–; que yo moderaré el precio, y con sola la costa me daré por bien pagado; y yo vuelvo a hacer que camine la carreta donde viene el mono y el retablo. (*Quijote*, II, 25, p. 234)

VENTERO ¿Y dónde viene el retablo?
MAESE En un carro que muy cerca
le dejé por prevenir
posada.
VENTERO Aunque no la hubiera
para vos no faltaría,
y hay mucha gente y es buena
ocasión en que logréis
las habilidades vuestras.
MAESE Como se saque la costa
yo haré que el retablo vean.
(*El hidalgo de la Mancha*, 3ª jornada, vv. 19-28)

Como ha podido comprobarse, la autoría múltiple deja inevitables huellas en el tratamiento de una dimensión como la intertextual, prácticamente imprescindible en las comedias en colaboración. Aun partiendo de un plan de trabajo con unas directrices generales comunes, esto es, el ensamblamiento de los episodios cervantinos acaso más conocidos bajo una trama amorosa y con un trasfondo carnavalesco; es posible observar diferencias sustanciales entre las tres jornadas que permiten discernir, en líneas generales, una mayor sintonía entre Matos y Vélez frente a Diamante, al menos en lo que atañe a la reelaboración del hipotexto cervantino: menor número de episodios dramatizados, escasa imbricación de las dos acciones, mayor apego a la literalidad, episodios originales… Esto en lo que atañe al análisis de la dimensión intertextual, porque la creación *de consuno* deja también su huella en otros aspectos del universo dramático tan relevantes como la *res métrica*, la caracterización de los personajes, el espacio o la música; pero todo ello, pues el tiempo apremia, deberá dejarse para otra ocasión.

Bibliografía

ALVITI, R. (2006): *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, introducción de Fausta Antonucci, Florencia, Alinea Editrice.

CALLE GONZÁLEZ, S. (2001): «Calderón y Ovidio: la enfermedad de amor y sus remedios en una comedia escrita en colaboración», 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 con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, pp. 87-98.

Cervantes Saavedra, M. de (1991): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia.

Déodat-Kessedjian, M. F. (2000): «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),* eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcelo, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, pp. 209-239.

Guimont, A. (1997): «La comedia en colaboración. Recursos escénicos y teatralidad en *Caer para levantar*», *Bulletin of the Comediantes*, 49, pp. 319-336.

Jurado Santos, A. (2006): *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas*, Kassel, Reichenberger.

Londero, R. (2001): «Tamerlano sulla scena spagnola di fine Seicento: *El vaquero emperador y Gran Tamorlán de Persia* di J. Matos Fragoso, J. B. Diamante e A. Gil Enríquez», en *Studi offerti ad Alexandra Niculescu dagli amici e allievi di Udine*, ed. Sergio Vatteroni, Udine, Forum, pp. 119-132.

López Estrada, F. (1988): «La recreación española de «Il Pastor Fido» de Guarini por los tres ingenios españoles: Solís, Coello y Calderón de la Barca», en *Varia Bibliografica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 419-427.

— (1989): «Del «drama pastorale» a la «comedia española» de gran espectáculo: la versión española de «Il pastor Fido» de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986 Berlín*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 535-42, vol. I.

Mackenzie, A. (1976): «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 Anglogermano*, Londres, 1973, ed. Hans Flasche, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 110-125.

— (1983): «Vélez de Guevara as Dramatic Collaborator, with Specific Reference to *También la afrenta es veneno* (I. Vélez, II. Coello, III. Rojas Zorrilla)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, pp. 162-202.

— (1993): *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press.

Madroñal Durán, A. (1996): «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 de octubre de 1994)*, Agustín de la Granja y José Antonio Martínez Berbel (coords.), Granada, Universidad de Granada, pp. 329-344.

Mata Induráin, C. (2001): «Una parodia dramática del Quijote: El hidalgo de la Mancha, de Matos Fragoso, Diamante y Juan Vélez de Guevara», en *Cervantes en Italia (Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Academia de España, Roma, 27-29 de septiembre de 2001)*, ed. A. Villar, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, pp. 289-294.

— (2006): «*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso», en *Homenaje Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Marc Vitse (coord.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 827-846.

Matos Fragoso, J. de, Bautista Diamante, J. y Vélez de Guevara, J. (1982): *El hidalgo de la Mancha*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Profeti, M. G. (1986): «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos (Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 de junio de 1983)*, Madrid, CSIC, pp. 673-682, vol. I.

Rogers, D. (1989): «Dos notas sobre *Yerros de naturaleza y aciertos de fortuna*», en *El mundo del teatro en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, pp. 361-372.

Roig, A. (1990): «Une manifestation de catalanophilie littéraire: *El catalán Serrallonga*, «comedia de tres ingenios» (Antonio Coello, Rojas Zorrilla y Luis Vélez), *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXVI, n. 2, pp. 153-170.

Mecanismos del enredo en *Sin honra no hay amistad* de don Francisco de Rojas Zorrilla

María José Casado Santos[1]
U. de Castilla-La Mancha – Inst. Almagro de Teatro Clásico

En este trabajo me propongo llevar a cabo el análisis de los distintos mecanismos dramáticos utilizados por Rojas Zorrilla, en la comedia de capa y espada *Sin honra no hay amistad*, para crear una densificación del enredo, tales como las entradas y salidas imprevistas de los personajes, los encuentros y desencuentros de los mismos; así como el análisis de las unidades de acción, tiempo y lugar –donde destaca la acumulación de sucesos y situaciones típicamente dramáticas– y de la relación honor-amistad-amor como clave del enredo de la obra.

Sin honra no hay amistad, de Rojas Zorrilla, fue incluida por el autor en la *Segunda Parte* de sus comedias, publicada en 1645. Pertenece al género de las comedias denominadas de capa y espada, de enredo o, según la clasificación de Felipe B. Pedraza (2003: 198) comedia pundonorosa[2]. El argumento de la obra, *a priori* sencillo, es el que sigue:

Don Melchor y Don Antonio son amigos desde la infancia. Tras un período de diez años de separación en el que el primero se fue a Flandes a luchar como soldado y el segundo a estudiar a Salamanca, vuelven a vivir juntos, compartiendo cuarto y criado. Ambos protagonistas se encuentran agraviados: don Melchor porque un desconocido dio muerte a su padre en duelo y don Antonio porque seis hombres le han robado a su hermana Inés, lo que además provocó la muerte de pena de su madre. A esta falta de

1. El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto «Edición de la obra dramática de Rojas Zorrilla I.» (HUM2005-07408-C04-01) que dirige Rafael González Cañal en la Universidad de Castilla-La Mancha, en el cual participo actualmente con la edición de *Sin honra no hay amistad*, gracias al contrato Juan de la Cierva del Ministerio de Ciencia y Tecnología.
2. Pedraza propone dos modelos cómicos contrapuestos, el de la comedia pundonorosa y la comedia cínica.

honor se le une una pena de amor ya que ambos están enamorados, sin saberlo, de la misma dama, doña Juana, dama esquiva y que alimenta a los hombres con sus mismas tretas: el engaño. Doña Juana, a su vez, es la hermana de don Bernardo, el ofensor de los dos galanes.

1. Honor-amistad-amor

Como se puede deducir del resumen argumental, la obra se estructura a través de la tríada temática honor-amistad-amor –en este orden de prioridad– que es uno de los mecanismos dramáticos más importantes generadores de enredo.

MacCurdy (1968: 114) señala, al referirse a *No hay amigo para amigo*, que «la obra, de complicada intriga, se centra en problemas de honor, amor y amistad»[3], afirmación que se puede extrapolar a *Sin honra no hay amistad*. De este modo, nada más empezar la comedia, se plantea un dilema: Antonio y Melchor deben decidir entre satisfacer su honor o su amor, puesto que los dos confiesan que no pueden amar plenamente hasta que se venguen de sus ofensas (vv. 441-450). La solución del conflicto partirá del planteamiento de que «Entre el amor y el honor / el honor es lo primero»[4].

El tema de la amistad, presente en muchas comedias de Rojas[5], solo desaparece cuando hay un caso de deshonra o deshonor, de ahí el título de la comedia, o como afirma el personaje Lope en *No hay amigo para amigo*: «porque en tocando a mi honor / no hay amigo para amigo» (vv. 2865-2866). Esta cualidad, germen de enredo en la obra, es uno de los rasgos más sobresalientes que definen a Antonio y Melchor y se pone de relieve ya desde el inicio de la obra:

> Sabañón Digo, pues hacemos tregua,
> que en vuestra comparación
> Pílades y Orestes son
> amiguillos de la legua.
> Y a vosotros comparados,
> aunque tan finos vivieron,
> Pólux y Cástor no fueron
> hermanos sino cuñados.
> (vv. 127-134)

La comparación de los protagonistas con Pílades y Orestes es muy significativa puesto que en la tradición clásica estos son «el símbolo máximo de la amistad, de una amistad que llega hasta ofrecer el sacrificio de la propia vida por salvar la del amigo» (Ruiz de Elvira, 1997: 47). Por otro lado, resulta jocosa la mención de los gemelos Cástor y Pólux –cuya historia se relata en las *Metamorfosis* de Ovidio– y su condición de «cuñados»,

3. La traducción es mía.
4. Rojas, *No hay amigo para amigo*, vv. 2619-20.
5. Rafael González Cañal («Introducción» a No hay amigo para amigo, en Rojas, 2007: 26) indica que el tema aparece en *Cada cual lo que le toca, Lo que quería ver el marqués de Villena, No intente el que no es dichoso* o *La traición busca el castigo*, entre otras.

conocido motivo satírico[6]. A lo largo de la obra hay numerosas alusiones al tipo de amistad que se profesan los protagonistas (vv. 1164-1168) y queda patente que ambos son el reflejo de la amistad tal y como la definía Aristóteles: «la amistad perfecta, sublime, fundada en lo que el amigo es y cuyo móvil es el bien recíproco entre los amigos». Antonio declara que él y Melchor son «dos almas y un cuerpo» (v. 260) con lo que demuestra que Melchor «es otro yo, un duplicado de la realidad individual de cada uno» (Zugasti, 2001: 156).

2. Gradación de la acción: exposición, nudo y desenlace

El segundo de los mecanismos de construcción dramática que destaca en la obra es el de la gradación de la acción que se distribuye en exposición, nudo y desenlace. La exposición incluye dos núcleos temáticos: el del honor, al descubrir que ambos galanes han sido agraviados y el del amor que los dos galanes profesan a la misma dama. Este motivo propicia, ya en el nudo, el plan de los dos galanes de seguir cortejando a la dama para ver por quién se decanta ella[7]. Esta acción inicial se verá complicada por el desdén que Juana siente hacia todos los hombres, incluidos Antonio y Melchor. Una de las partes fundamentales del nudo de la acción, que comprende los vv. 1764-3204, consiste en la traza que inventa Sabañón para darle celos a Juana, puesto que está engañando a sus amos. De tal manera que se nombra a sí mismo cirujano:

> A la hinchazón de ser vana,
> cirujano de más ciencia,
> la he de poner un emplasto
> que madure su dureza.
> Al veneno del desprecio
> he hallado la contrahierba,
> con la flecha de su ardid
> presumo hacer que se hiera
> dejadme obrar y callad
> yo haré a esta amante gallega
> que no jure falso más
> cuando sus pasiones mienta
> (vv. 1793-1804)

Sabañón cumple así una de las funciones típicas del gracioso en las obras de Rojas, la de ser el tracista. Rosa Navarro (2003: 155) comenta a este respecto que «la traza y el equívoco son dos de los elementos esenciales que crean el enredo en una comedia y que la traza la crea normalmente el criado».

6. Para la mala fama de los cuñados ver Correas, *Vocabulario de refranes*, núms. 1612, 6264 y 6265, entre otros.
7. Esto mismo sucede en la obra de Calderón, *Mujer llora y vencerás*, donde dos hermanos gemelos se enamoran de la reina Inés y deciden que sea ella la que elija; pero, en esta ocasión, el perdedor no acepta su decisión y se convierte en un tirano. En este sentido, conviene destacar, por un lado, cómo Rojas intenta buscarle siempre una salida racional a los conflictos y, por otro, cómo reaccionó fuertemente, según MacCurdy (1968: 111), en contra del tratamiento convencional del honor en sus dramas.

Por último, el desenlace se precipita, en los vv. 3509-3548, donde Antonio es el personaje encargado de restablecer el orden mediante el típico final en bodas, quedando él como «galán suelto»[8], hecho que lo convierte en paradigma del buen amigo que «cede a la dama por la amistad». Se halla aquí recogido, por tanto, el motivo folclórico P 325 «un hombre cede su dama a un amigo», según la clasificación de Thompson; (los amigos prefieren la muerte antes que la infelicidad de su «*alter ego*» o «alma gemela»)[9]. Este motivo le sirve al gracioso para hacer un chiste: que Antonio es el más dichoso porque queda soltero; siendo este, como sabemos, un tópico folclórico de la época ya que el matrimonio se asociaba con algo negativo, con una dura carga que había que soportar[10].

Rojas Zorrilla sigue en su comedia fielmente uno de los principios dramáticos fundamentales propugnados por Lope de Vega en su *Arte nuevo* (vv. 231-239), el de mantener el interés y la suspensión del espectador en todo momento. Así, nada más empezar la obra, cuando Antonio y Melchor están a punto de decir el nombre de su amada, puesto que entre amigos no debe haber secretos, les interrumpen los criados Sabañón y Águeda al entrar en escena (vv. 465-475). De la misma manera, al final de cada jornada la acción queda en suspenso; de tal manera, que no será hasta el inicio de la segunda y de la tercera jornada cuando sepamos el desenlace de la escena anterior. Al finalizar la primera jornada, por ejemplo, los dos galanes quedan atrapados en casa de Bernardo y no se cuenta cómo consiguieron salir hasta el inicio de la segunda jornada.

3. Unidades de acción, tiempo y lugar

Con respecto al cumplimiento de las tres unidades de acción, tiempo y lugar vemos que en la obra hay una sola acción dramática, no hay, por ejemplo, la típica boda final de los graciosos. También apreciamos una concentración de la acción puesto que hay dos galanes que comparten cuarto, criado y dama.

Al igual que ocurre en *No hay amigo para amigo*, como afirma Rafael González (Rojas, 2007: 25), el dramaturgo mecaniza y explota al máximo los recursos del género. La situación inicial se complica a través de diversos mecanismos teatrales que generan el enredo y que estudiaremos a continuación:

3.1. Concentración del marco espacio-temporal

Uno de los factores que contribuyen claramente al enredo es la concentración del espacio y del tiempo. En nuestra comedia, la acción dramática transcurre en un solo día, lo

8. Empleo este término, acuñado por Frédéric Serralta (1988: 84), con el significado estricto del 'galán que queda desparejado al final de la comedia'. Serralta concluye –partiendo del análisis de Joaquín de Entrambasaguas que habla de la aparición de «un galán más, cuyo único papel, de modo distinto, es embrollar hábilmente el enredo por varios sistemas, desentendiéndose de él cuando se desenlaza en la comedia»– que este galán suele oponerse a los amores de los protagonistas, lo que ya no sucede en modo alguno en la obra de Rojas, puesto que el único fin de Antonio es complacer a su amigo Melchor.

9. Miguel Zugasti (2001) ha analizado este y otros motivos folclóricos relacionados con la amistad en el teatro de Calderón, en un interesante artículo, donde estudia además el tema de la amistad como motivo recurrente en la literatura universal de todos los tiempos y en concreto en el teatro áureo, llegando incluso a hablar de un género propio «comedias de amistad» (Zugasti, 2001: 158) para este tipo de obras que incluyen, como tema principal el de la amistad.

10. Así ocurre, por ejemplo en la comedia burlesca *El rey Perico y la dama tuerta*, vv. 1210-1221. Ver también Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*: vv. 51-52, «emblema del matrimonio forzado».

que sirve para aumentar el dinamismo, la rapidez y la tensión, aunque en detrimento de la verosimilitud[11]. Rojas intenta disminuir la falta de verosimilitud mediante la alusión a un tiempo extraescénico. Sabemos, por un lado, que Don Melchor y Antonio hace un mes que viven juntos (vv. 277-306) después de haber estado diez años separados (vv. 289-290); por otro, que fueron al colegio juntos (231-259) y por último, que Bernardo galanteó a Juana durante un año (vv. 639-642).

La obra comienza por la mañana, muy temprano cuando el criado Sabañón encuentra a sus amos en el jardín discurriendo sobre sus cuitas amorosas (vv. 73-74); en la segunda jornada, se alude al atardecer (vv. 1851-1854) y al inicio de la jornada tercera, se nos dice que el reloj de los Basilios ha dado las dos de la madrugada (vv. 2428-2429). Una de las escenas de mayor tensión dramática, la del encierro de Juana, Inés y Águeda en el cuarto de Antonio y Melchor transcurre en tres horas y más adelante vemos que ha amanecido, en la escena del estudio fingido de Sabañón (vv. 2882-2885).

En cuanto a la unidad de lugar, son pocos los espacios en los que se desarrolla la acción de la comedia. La obra comienza en el jardín de la casa de Antonio y Melchor, continúa en la casa de Bernardo y Juana, en su jardín y en el cuarto de Antonio y Melchor, que se describe detalladamente (vv. 2551-2576). También la calle aparece como espacio de transición entre una casa y otra.

Por los datos internos de la obra sabemos que la acción se desarrolla en Madrid puesto que se menciona, en primer lugar, el encuentro de los dos amigos en las gradas de San Felipe (vv. 277-284), famoso mentidero de la época, situadas en la actual Calle Mayor[12]. En segundo lugar, el Convento de los Ángeles (vv. 2420-2422) y, por último, el reloj de los Basilios (vv. 2428-2429), arriba mencionado y del que Miguel Herrero (1963: 339) nos da cuenta, además de aludir a este pasaje de Rojas: «De 1611 databa el convento de San Basilio, edificado en el lugar que hoy viene a ocupar el Teatro Fontalba. En los antiguos planos de Madrid aparece la iglesia de este convento con su torre o espadaña torreada, en donde estaría este reloj»[13].

Como vemos, Rojas mantiene las unidades de acción, tiempo y lugar pero, según Rafael González (2005: 172) «no por respeto a las clásicas unidades de tiempo y espacio, sino para tratar de dar una vuelta de tuerca más para conseguir intrigas que cada vez se hacen más rebuscadas».

3.2. El jardín como generador de enredo

En la comedia se obtiene mucho rendimiento del espacio del jardín para generar enredo ya que une la casa con la calle por medio de un postigo, está contiguo a la casa de las

11. Como exponía el propio Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo*, p. 125: «Porque si aquellos establecieron que una comedia no se representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores, que comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche?».
12. Ver Herrero García (1963: 170-71).
13. Lanini lo menciona en el *Baile cantado de los relojes* (en Herrero, 1963: 345): «Pero el de los Basilios / no hay que entenderlo, / que está siempre en la calle / de los *Tudescos*».

vecinas –lo que se aprovechará para la traza de dar celos a Juana– y finalmente, hay en él una reja que permite la comunicación de los espacios internos y externos.

En primer lugar, es el espacio utilizado por Melchor para exponerle a Juana su amor. En la segunda jornada cuenta cómo, al quedarse encerrado en el cuarto donde se ocultó ante la llegada del hermano de Juana, pasó a un camarín y de ahí a una reja que comunicaba con el jardín. De aquí surge un nuevo equívoco entre los galanes –puesto que Antonio también le ha hablado y ella le ha consentido en su amor– que solo se deshace cuando Sabañón les revela que Juana no quiere a ninguno de los dos, que simplemente les está engañando (vv. 1779-1780).

El jardín también sirve de espacio para resolver la salida de los galanes escondidos, así le sucede a Sabañón, que es sacado por Águeda de su bufete cuando Bernardo sale al jardín a hablar con su hermana. El jardín resuelve también la huida de los contrincantes de don Bernardo (vv. 2393-2399), cuando Sabañón anuncia la llegada de un alcalde, hecho que motiva el aplazamiento del duelo. Por otro lado, el hecho de que el jardín sea un espacio contiguo a la casa de las hijas de Bernarda es aprovechado por Sabañón para llevar a cabo su traza de darle celos a la esquiva Juana. Así se inventa que sus amos quieren a sus vecinas Bernarda y Elvira y que el único fin de las visitas a casa de Juana es el de utilizar su jardín como paso franco a la casa de las damas (vv. 2089-2108). Cuando Juana no termina de creerse lo que le dice Sabañón, entra Águeda para confirmar lo que Sabañón le ha narrado ya que se ha encontrado a los dos galanes en el jardín y le han pedido que pusiera una escalera para ir a casa de las vecinas y que guardara silencio. Por último, es el espacio desde el cual se enteran de que su ofensor es Bernardo (vv. 2290-2312).

3.3 El escondite

La llegada inesperada de algún personaje genera diversas situaciones como el escondite, la ocultación de los rostros –las damas tapadas–. También las entradas y salidas de los personajes complican la trama.

En la primera jornada, Sabañón y Águeda irrumpen en escena para darles a sus amos distintos recados lo que provoca que Antonio y Melchor salgan de su casa; Melchor porque Águeda le trae carta de su amada doña Juana aceptando una cita y Antonio porque Sabañón le ha confirmado que ha visto a su hermana Inés. Primero llega Melchor y cuando está declarándole su amor a Juana tiene que esconderse porque llaman a la puerta (vv. 969-980). El que llama a la puerta es Antonio que, pensando que va a encontrar al ofensor de su hermana, entra con la espada desnuda. El desconocimiento de que su ofensor es Bernardo, hermano de Juana, origina el equívoco, recurso que, en palabras de Rosa Navarro (2003: 155), es uno de los ingredientes fundamentales del teatro cómico. Antonio piensa que su criado se ha burlado de él (vv. 986-904). Inmediatamente entra, ahora sí, el hermano de Juana, y Antonio debe esconderse también y al igual que Melchor resalta que lo hace por su amor a Juana. Bernardo cierra con llave el cuarto donde se hallan los galanes, lo que da pie a un gracioso comentario de Águeda que sirve de contrapunto cómico a la tensión generada en la escena: «Cayeron en ratonera / los amantes» (vv. 1080-1086).

Uno de los escondites más originales de la obra es el bufete bajo el que se esconde Sabañón cuando entra Bernardo, el hermano de doña Juana (vv. 1641-1690) y del que nos dice Rafael González Cañal (2005: 177) que «es un accesorio escénico muy bien conocido, pero que es en las obras de Calderón, Rojas y demás dramaturgos de su generación cuando se incrementa significativamente su uso»:

> Pues apenas el hermano
> de esa dama, que es tan vuestra,
> que no ha de ser de ninguno
> dio el golpe recio a su puerta,
> cuando al ruido fraternal
> me entré debajo, ten cuenta,
> de un bufete provincial
> que con mucha reverencia
> hasta el suelo le llegaban
> las faldas de sobremesa
> (vv. 1641-1650)

Por otro lado, la acumulación de personajes en un único espacio es un recurso muy utilizado para potenciar la intriga. En la última jornada, Juana e Inés están en casa de Melchor y Antonio, y cuando parece que todo se ha calmado porque Melchor ha conseguido convencer a Antonio de que no mate a su hermana, que es inocente, aparece Bernardo, lo que motiva el escondite de nuevo de las damas y el comentario gracioso de Sabañón: «Ya escampa y llovían confites». El comentario de Sabañón, al igual que el anterior de Águeda, cumple una función cómica que rebaja la tensión dramática.

3.4. La noche

La mayoría de las escenas de la comedia transcurren de noche, lo que contribuye a nuevos equívocos y confusiones. Así ocurre en una de las escenas más tensas de la comedia, la del encierro de Inés, Juana y Águeda que, aprovechando la oscuridad de la noche, huyen de la amenaza de muerte de sus respectivos hermanos y, por la traza y engaño de Sabañón –que les hace dar mil vueltas para despistarlas (vv. 2588-2598)– se hallan en casa de estos de nuevo. Esta situación genera otro motivo típico de enredo: el de las damas tapadas. Cuando las damas esperan a Sabañón, se abre la puerta y el que aparece es Melchor, lo cual motiva que las damas se embocen y que Melchor lo interprete todo como una ilusión (vv. 2802-2805).

Este motivo de las damas tapadas genera otra escena muy graciosa. Cuando Melchor está a punto de dejar salir a las damas, entra Sabañón. Este, para avisar a su amo de que una de las tapadas es doña Juana, se inventa la traza de que estudia latín para comunicarse así con él sin que lo entienda doña Juana (vv. 2899-2903). La escena genera bastante intriga porque Melchor no entiende el mensaje de Sabañón a la primera; pero acto seguido aprovechan el desconocimiento de Juana de que Melchor sabe ya a quién tiene delante para rematar la traza de los celos y así finge que le declara su amor a la vecina Bernarda. La celosa Juana finge ser Bernarda para confirmar sus sospechas. En esta escena se ha empleado otro recurso típico que genera enredo: el engaño a través de la palabra.

Al final le descubren que todo fue fingido por darle celos, lo que remata las iras de Juana, que esta vez, está tan airada que revela el nombre de doña Inés sin importarle que su vida esté en peligro. Tal es la furia provocada por la ceguera de los celos que además, atenta contra el decoro debido al personaje[14].

También es la noche cerrada la que permite a los tres galanes huir de la justicia para poder resolver así su conflicto posteriormente (vv. 2862-2865).

Relacionado con el motivo de la noche aparece el de la luz que se mata, porque al traer luz se genera la sorpresa; en la jornada segunda, cuando Inés va a quemarse la mano para demostrarle a Bernardo que prefiere quemársela antes que tenerla sin honor, este mata la luz, hecho que Juana aprovecha para ir a sacar a los galanes. Al hacerlo, descubre que los galanes están en el cuarto ante su hermano y no en el jardín, como ella pensaba.

En conclusión, podemos afirmar que Rojas Zorrilla utiliza todos aquellos mecanismos teatrales a su alcance tales como la temática amor-honor-amistad, las unidades de acción, tiempo y lugar, donde destaca la concentración espacio-temporal o un uso particular del jardín, para generar intrigas cada vez más complicadas.

Bibliografía

Correas, G. (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital R. Zafra, Pamplona-Kassel, Reichenberger.

González Cañal, R. (2005): «Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española, Actas de las II jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 171-191.

Harlan, M. M. (1924): T*he Relation of Moreto´s «El desdén con el desdén» to Suggested Sources*, Indiana University Studies, nº 62, vol. 11, Bloomington, Indiana University Press.

Herrero García, M. (1963): *Madrid en el teatro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

MacCurdy, R. (1968): *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne Publishers, Inc.

Molina, T. de (1996): *Celos con celos se curan*, ed. Blanca Oteiza, Kassel-Reichenberger.

— *Cigarrales de Toledo* (1913), ed. Víctor Said Armesto, Madrid, Renacimiento, 1913.

Navarro Durán, R. (2003): «Mecanismos de enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 155-171.

— (2009): «Las damas no desdigan de su nombre», en *Damas en el tablado, XXXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro,* Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 133-152.

14. Rosa Navarro en «Las damas no desdigan de su nombre» (en prensa) comenta otros dos ejemplos paradigmáticos de falta de decoro de dos damas provocado por los celos. Por un lado Diana, la condesa de Belfor, protagonista de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega y por otro, Diana, hija del conde de Barcelona, la dama de *El desdén con el desdén* de Agustín de Moreto.

Pedraza Jiménez, B. F. (2003): «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 195-216.

Rojas Zorrilla, Fco. (2007): *Francisco de Rojas Zorrilla, Obras completas. Volumen I. Primera parte de comedias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

— (2007): *No hay amigo para amigo*, ed. Rafael González Cañal, en *Francisco de Rojas Zorrilla, Obras completas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 15-143.

— (1950): *Sin honra no hay amistad*, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, pp. 295-318.

Ruiz Elvira, A. (1997): «Pílades, Orestes e Ifigenia», *Cuadernos de Filología Clásica*, 12, pp. 47-58.

Serralta, F.c (1988): «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, Madrid, Compañía Nacional de Teatro clásico, pp. 83-93.

Soto, H. de (1983): *Emblemas moralizadas*, ed. C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Suárez Miramón, A. (1996): «Itinerarios madrileños en Rojas Zorrilla», *Caminería Hispánica: Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, 3, Guadalajara, AACHE Ediciones, pp. 339-362.

Thompson, S. (1966): *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Books and Local Legends,* Bloomington -London, Indiana University Press.

Vega, L. de (1971): *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición y estudio de Juana José de Prades, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Zugasti, M. (2001): «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama a favor de un amigo o vasallo», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 155-185.

Del libro al palacio, del palacio al libro. Una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón

Erik Coenen
Universidad Complutense de Madrid

Mi propósito es señalar un problema relacionado con la transmisión textual de una comedia de Calderón; formular una hipótesis para resolverlo; y examinar sus implicaciones para los problemas textuales de otras muchas comedias del mismo autor.

Servirá de punto de partida la comedia *Amado y aborrecido*. Dejando a un lado las ediciones sueltas, hay que distinguir cuatro testimonios impresos que nos ha legado el siglo XVII. La relación entre las tres más antiguas es fácil de establecer, ya que cada una se hizo, parcial o totalmente, a plana y renglón sobre el anterior. La *princeps*, que ofrece un texto ya muy corrupto, figura en la Octava Parte de *Comedias nuevas escogidas*, de 1657. Sobre este texto se hizo el que veinte años más tarde se incluyó, con algunas enmiendas, en la desautorizada *Quinta parte* de las comedias de Calderón, supuestamente impresa en Barcelona. Sobre éste se hizo a su vez, en ese mismo año de 1677, el de la segunda edición de la *Quinta parte*, que, para lo que nos ocupa aquí, puede ser considerado el mismo texto que el de la primera edición. El cuarto testimonio temprano es la edición póstuma que incluyó Juan de Vera Tassis en la *Novena parte* de 1691. De entrada, podría derivar de cualquiera de los textos mencionados, o tal vez de algún manuscrito hoy perdido. Es esta la edición que realmente me interesa aquí.

Por un lado, el cotejo de textos nos proporciona pruebas que cualquiera consideraría suficientes para demostrar que la edición de Vera Tassis deriva de la de la *Quinta parte* desautorizada. Me limitaré a un único ejemplo, muy convincente a mi juicio. En un pasaje de la edición príncipe –la de *Escogidas*– leemos:

Nise Que intentas,
lleuando contigo a Irene?

AMINTA Nise assegurarme della,
porque no falta quien diga
que haze bateria de los zelos
menos mal desde mas cerca.

La falta de sentido, los defectos en el silabeo y la falta de un verso con la debida asonancia *é-a* después de «porque no falta quien diga» indican claramente que se trata de un pasaje corrupto. En la *Quinta parte*, el pasaje aparece enmendado, no por la vía habitual que conllevaría añadir texto, sino eliminando un verso y modificando el siguiente. Pues bien, en Vera encontramos una solución *exactamente* idéntica, a la que le hubiera resultado muy difícil llegar independientemente:

NISE Que intentas,
lleuando contigo a Irene?
AMINTA Nise assegurarme della,
pues dizen que hazen los zelos
menos mal desde mas cerca.

Junto con otros ejemplos, esto nos llevaría a postular el siguiente estema parcial:

Comedias nuevas escogidas, Octava parte (1657)
↓
Quinta parte (2 eds., 1677)
↓
Vera Tassis, *Novena parte* (1691)

Es aquí donde surge el problema. Al igual que existe evidencia textual que parece demostrar de forma concluyente la relación de dependencia entre Vera Tassis y la *Quinta parte*, la hay para demostrar de modo igual de convincente que manejó un texto alternativo.

Para empezar, señalaré que el texto de Vera Tassis es casi un centenar de versos más largo que los anteriores. Digan lo que digan sus detractores, Vera no solía interpolar a su antojo largas tiradas de versos en las comedias que editaba. En este caso, en cambio, figura en la jornada primera una tirada de 22 versos que brilla por su ausencia en los testimonios anteriores; y lo más llamativo es que es innecesario para la comprensión o la coherencia interna del texto. Constituye poco más que una amplificación retórica dentro de un largo monólogo.

Más llamativa todavía me parece una variante que aparece hacia el final de la jornada segunda, en un pasaje manifiestamente dañado del texto (tanto, que obligó a los editores de la *Quinta parte* a añadir unos versos torpes y abandonar su estrategia de copiar a plana y renglón). Vera inserta aquí unos cincuenta versos, y, lo mismo que en los mencionados de la primera jornada, tienen un marcado sabor calderoniano. Así, por ejemplo, cuando Dante, el protagonista, acude a salvar a las doncellas Irene y Aminta de una catástrofe natural, su nada heroico criado Malandrín pronuncia estas palabras, que son muy similares a las usadas por otro gracioso calderoniano en una situación similar de otra comedia:

IRENE *dent.* ¡Què me abraso!
AMINTA *dent.* ¡Què me ahogo!
MALANDRÍN *Mal.* Si se ahogan, y se abrasan,
mas que se abrasen y ahoguen.

La otra comedia es *Amar después de la muerte*. Cuando su héroe don Álvaro Tuzaní se arroja a las llamas que consumen la villa de Galera para salvar a su amada, su acompañante, Alcuzcuz, declara en términos casi idénticos (aunque en su jerga morisca) su propósito de dejar que se quemara su amada Zara:

y como escaparme
yo, que Zara y la Galera
mas que se queme y se abrase.

Resulta también muy notable el siguiente ejemplo. En una secuencia en redondillas, donde en los otros testimonios figura un octosílabo suelto («Con mil pálidos desmayos»), aparece en Vera Tassis la siguiente redondilla impecable:

Con mil palidos desmayos,
de assombros los ayres llenos,
nos estan diziendo a truenos,
que presto vendràn los rayos.

Podríamos pensar que se trata de una enmienda *ope ingenii* de Vera Tassis, si no fuera por la curiosa inversión del orden natural de los fenómenos físicos mencionados: el texto supone que son los truenos los que preceden a los rayos, y no como en la realidad ocurre. Es esta precisamente una peculiaridad de la retórica de Calderón, que encontramos en muchas obras suyas, a menudo en aplicaciones metafóricas. Así por ejemplo, en *Saber del mal y el bien*, dice un personaje:

así he pensado
que de aquel rayo tan grande
tus voces han sido el trueno,
pues han venido delante.

Y en *La vida es sueño* nos encontramos con la hermosa imagen del galopeo de un caballo que anuncia como trueno su entrada en batalla como rayo[1]:

Dadme un caballo y, de arrogancia lleno,
rayo descienda el que blasona trueno.

En *Eco y Narciso* Liríope aconseja a Narciso:

que escuches la voz del trueno
antes que el rayo te dé.

1. Así es, al menos, como yo entiendo estas palabras y como las he interpretado en mi traducción al neerlandés (Calderón, 2007). Para otras interpretaciones, véase la nota a estos versos (2450-2451) de J. M. Ruano de la Haza en su edición de la comedia (Calderón, 2000).

He reunido más ejemplos de esta imagen inversora del orden natural de los fenómenos físicos en otro lugar (Coenen, 2008b); lo que importa aquí es constatar su índole peculiarmente calderoniana. No creo que Vera –que en sus propias comedias muestra ser un poeta poco dotado– supiera plagiar no sólo el estilo sino hasta los hábitos mentales de Calderón; parece indiscutible que las variantes citadas de su edición proceden del propio autor.

Las variantes comentadas resultan incompatibles con la no menos evidente relación de dependencia entre el texto publicado por Vera Tassis y el de la *Quinta parte*, conforme el estema antes propuesto. Necesitamos, pues, una hipótesis capaz de reconciliar evidencias tan contradictorias. Lo más razonable, a mi juicio, es postular una transmisión textual similar a la que sabemos tuvo otra comedia de Calderón, *El laurel de Apolo*.

El laurel de Apolo fue publicada en vida del autor en la *Tercera parte* de 1664, con el encabezamiento de «Fiesta de Zarzuela», en referencia a su estreno en 1658 en ocasión del nacimiento del Príncipe Felipe Próspero. Fue corregida y revisada por el propio autor para un cumpleaños de Carlos II, al parecer partiendo del texto impreso, harto defectuoso, y es sabido que el texto publicado por Vera Tassis es el de esta nueva versión, como él mismo indicó al final del texto[2].

Hace ya décadas, Shergold (1955: 212-218) propuso que algunos textos publicados por Vera podrían tener una historia similar. En las acotaciones de algunas comedias, tal como figuran en Vera Tassis, encontró importantes indicios de que pertenecen a reposiciones palaciegas, ligeramente adaptadas a las nuevas circunstancias de la representación. Las enmiendas en los textos para dichas reposiciones podrían haber sido llevadas a cabo por el propio Calderón, lo cual les daría mayor autoridad testimonial que los textos impresos anteriormente. Uno de sus ejemplos principales fue *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, una de las pocas comedias de las que se conserva el borrador original del autor (intitulado *En la vida..., que no En esta vida...*). Don Cruickshank, al editar el borrador, concluyó que, si bien la edición de Vera Tassis podría efectivamente seguir el texto de una reposición palaciega –derivada, a su vez, del texto impreso en la *Tercera parte*–, la revisión de las acotaciones difícilmente podía ser obra de Calderón; y sugirió que podría tratarse incluso de una representación posterior a su muerte (Calderón, 1971). Tengo la impresión de que, a partir de entonces, la hipótesis de Shergold ha caído en olvido. Así, en una edición reciente del *Faetonte* se opta por restar toda autoridad a la edición de Vera, aun reconociendo que su texto es, como afirmaba Shergold, el de la reposición de 1679, es decir, anterior a la muerte de Calderón (Calderón, 1996: i-xiii).

Lo mismo que las comedias estudiadas por Shergold, *Amado y aborrecido* incluye en el encabezamiento del texto publicado por Vera Tassis la precisión de «Fiesta que se representó a Sus Majestades en el Salón Real de Palacio», sin que figure una indicación semejante en las ediciones impresas anteriores. Estoy convencido de que el texto manejado por Vera fue un manuscrito de comediantes, perteneciente a una reposición palaciega, derivado de la *Quinta parte* espuria y enmendado –parcial o totalmente– por el propio Calderón. Así que habría que sustituir el estema antes propuesto por el siguiente:

2. «Repitiose esta fiesta el día del nombre del Rey Nuestro Señor Carlos Segundo, en cuya ocasión corrigió don Pedro los errores con que corría impresa la Primera Jornada, y escribió la Segunda con la novedad que se advierte en esta edición».

Comedias nuevas escogidas, Octava parte (1657)
↓
Quinta parte (2 eds., 1677)
↓
Manuscrito de comediantes con enmiendas de Calderón
↓
Vera Tassis, *Novena parte* (1691)

Cabe añadir que una de las acotaciones muestra una peculiaridad semejante a las señaladas en su día por Shergold en otros textos. Hacia el final de la comedia, según la acotación de los testimonios anteriores, un barco se aleja por el agua («*Vase el baxel*»); la versión de Vera Tassis dice «*Ocultase el Baxel*». ¿Sería legítimo deducir que el estreno, como el de *El mayor encanto, amor*, tuvo lugar en el estanque del Buen Retiro (en el que el bajel podría «irse») y que, al ser repuesta la comedia en el Salón del Palacio, se optó por «ocultar» la nave?

Para que resulte plausible esta hipótesis y –más importante tal vez– para que resulte razonable extrapolarla a otras comedias, tendrán que ser plausibles los siguientes tres supuestos. Primero, que los manuscritos usados en las reposiciones palaciegas de comedias a menudo no se sacasen de manuscritos anteriores sino de textos impresos como el de *Escogidas*. Segundo, que Calderón interviniese en la enmienda y eventual adaptación de dichos textos. Tercero, que Vera Tassis usase el manuscrito resultante de este proceso para su edición del texto. Los primeros dos resultan fácilmente demostrables en el caso de *Ni Amor se libra de amor* (o *Psiquis y Cupido*). Se conserva la declaración de gastos de una reposición palaciega de 1679 (Shergold y Varey, 1982: 79 y 88), y en ella figuran 18 reales «por vn libro de comedias» –será la *Tercera parte* de las comedias de Calderón–, así como una entrada que me resulta de sumo interés: 200 ducados pagados a Calderón «por la loa y *por haber enmendado la comedia*»[3] (la cursiva es mía). También esta comedia, por cierto, la publicó Vera Tassis con el encabezamiento de «Fiesta que se representó a sus Majestades en el Real Salón de Palacio» y con variantes sensatas frente a los testimonios más antiguos[4].

En cuanto al tercer supuesto –que Vera tenía fácil acceso a los manuscritos de las representaciones palaciegas–, no cabe dudar de ello, ya que parece seguro que los manejó de al menos cinco comedias: *El castillo de Lindabridis, Céfalo y Pocris, Duelos de amor y lealtad, El segundo Scipión* y la última comedia de Calderón, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, ninguna de las cuales había sido impresa antes[5]. Todas estas comedias, por cierto, aparecen en la edición de Vera Tassis con el encabezamiento de «Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salon Real de Palacio» u otro por el estilo.

3. Asimismo, entre los gastos declarados para una reposición palaciega del *Faetonte* en 1679, figuran 16 Reales «por un libro de comedias», que debe ser la *Cuarta parte de comedias* en la que se había impreso unos años antes (Shergold y Varey, 1982: 91).
4. En una edición reciente se contempla la «ligera posibilidad» de que Vera utilizara el texto corregido por Calderón (Cruickshank, 2007: XXXIII). A mi juicio, tal posibilidad resulta muy verosímil.
5. Hay una edición de *El segundo Scipión* impresa en Nápoles en 1681, año de la muerte de Calderón. Pudo llegar a conocimiento de Vera, pero se conservan también manuscritos de 1676 y 1678, y he comprobado que las acotaciones del texto que publicó coinciden no con el texto napolitano sino con el manuscrito de 1678.

En resumidas cuentas, no faltan indicios que corroboren la hipótesis que, a mi juicio, mejor explica las peculiaridades del texto de *Amado y aborrecido* publicado por Vera Tassis. El hecho es que son muchas las comedias que figuran en sus ediciones como «Fiesta que se representó a sus Majestades», y cuya transmisión textual bien puede haber sido similar. Paso por alto aquí el interesantísimo caso de *Cada uno para sí*, ya que lo que sabemos de su transmisión textual, tal como ha sido estudiada por José María Ruano de la Haza (1982: 2-82) en su edición de la comedia, es demasiado complejo para ser resumido escuetamente. Sí quiero al menos mencionar *Para vencer a Amor querer vencerle*, puesto que, si bien el texto publicado por Vera Tassis no contiene añadidos sustanciales, sus variantes frente al texto impreso en 1654 (*Teatro poético en doze comedias nuevas, de los mejores ingenios de España. Séptima parte*, Madrid, Domingo García y Morrás) no parecen ser del mismo tipo que las intervenciones propias de Vera Tassis, sino más bien modificaciones hechas para una representación diferente. Resulta oportuno mencionar también *Darlo todo y no dar nada*, en cuyas páginas finales se incluyen dos tiradas de versos que no figuran en las ediciones anteriores y que tampoco admiten una explicación como enmiendas (Coenen 2008a: 195-209). Un caso muy de notar es el de la comedia *Las manos blancas no ofenden*, que ha sido editada en nuestros días por Ángel Martínez Blasco (Calderón, 1995). Fue publicada en la «Parte nona» de *Comedias nuevas escogidas* en 1657 como «comedia famosa» sin más, pero en la *Octava parte* de las comedias de Calderón publicada por Vera en 1684 figura como «Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salón de su Real Palacio», probablemente en alusión a una representación del 21 de septiembre de 1680 que está documentada (Shergold y Varey, 1975: 122 y 180). El texto no sólo es más satisfactorio, sino también mucho más largo que el de *Escogidas*, y las diferencias no admiten una explicación como enmiendas textuales realizadas por Vera Tassis. Figura, por ejemplo, una tirada de nada menos que 42 versos que incluye esta retórica identificación, muy calderoniana, entre los cuatro elementos y cuatro de los territorios italianos:

> Nápoles, toda halagos,
> es blanda región del viento;
> toda montes Roma, es
> de la tierra fértil centro;
> toda mar Venecia, de agua
> población; y toda fuego
> Sicilia, abrasada esfera.

Poca duda cabe de que la historia textual de *Las manos blancas no ofenden* fue similar a la propuesta aquí para *Amado y aborrecido*.

Una lógica ecdótica elemental enseña que un texto que derive de una rama tardía de la transmisión impresa carece de autoridad testimonial; pero la posibilidad de una intervención posterior por parte del autor invalida esa lógica. Ello invita a reconsiderar algunos problemas textuales que se suelen considerar resueltos. Un ejemplo interesante es la segunda parte de *La hija del aire*. Gwynne Edwards demostró hace años que los testimonios de esta comedia se eslabonan de este modo:

Comedias de diferentes autores, «Parte 42» (1650)
↓
Tercera parte de comedias de Calderón (1664, conocida como *Excelmo*)
↓
Tercera parte de comedias de Calderón («1664», edición pirata, conocida como *Excelentísmo*)
↓
Tercera parte de comedias de Calderón (1687, edición de Vera Tassis)

La versión más autorizada sería, pues, la de *Diferentes autores* –lo cual es irónico, ya que en ella aparece atribuida a Antonio Enríquez Gómez–; y las variantes que ofrece Vera Tassis carecerían de autoridad, siendo «pure conjecture» (Edwards, 1979: lxxv). El caso es que el texto publicado por Vera es el único de los citados en llevar el encabezamiento de «Fiesta representada a sus Majestades», y también en incluir en la tercera jornada un diálogo de 32 versos entre Astrea y Semíramis. Esta escena es imprescindible para la coherencia interna de la comedia, ya que hay una referencia posterior a ella. No parecía caber otra explicación que la de suponer que Vera se dio cuenta de la inexistencia de la conversación aludida; que buscó un lugar adecuado para interpolarla; y que colocó allí 32 versos de su propia cosecha. De ser así, no sería poca hazaña por parte de Vera, ya que cuando se transcribe un texto poniendo todo el cuidado en detectar erratas y evitar introducir otras, es muy difícil no perder de vista la arquitectura completa de la obra en cuestión, máxime cuando no se transcribe una única comedia sino la friolera de 108 comedias en menos de una década. Creo, pues, que también aquí habría que preferir una explicación alternativa, análoga a la que he ofrecido para *Amado y aborrecido*: para una representación palaciega se partió del texto de la edición pirata de la *Tercera parte*, algunos de cuyos defectos fueron luego enmendados por el propio Calderón. Este –que, como era habitual, no habrá conservado el manuscrito original de la comedia– conocería lo suficientemente bien su propia comedia para darse cuenta inmediatamente de la omisión de una escena entera, pero no para recordar cada verso individual, enmendando algunas estrofas cojas con versos nuevos. Algún rasgo estilístico de los 32 versos interpolados en la edición de Vera avala la autoría de Calderón, cuyos hábitos retóricos se traslucen en versos como estos:

> no porque te haya mudado
> de la corona el ascenso,
> de la majestad el fausto,
> quieras que viva muriendo

Creo que esta hipótesis es bastante plausible. Si Vera pudo manejar textos de tantas representaciones palaciegas, no sé por qué no lo iba a hacer en el caso de *La hija del aire*. Y si Calderón enmendó el texto de *Ni Amor se libra de amor* para su representación en palacio, no sé por qué no lo iba a hacer en el caso de *La hija del aire*, sobre todo si pensamos que los propios actores se tendrían que haber dado cuenta de la omisión de una escena entera. Ello nos llevaría a postular el siguiente estema para *La hija del aire II*:

Comedias de diferentes autores, «Parte 42» (1650)
↓
Tercera parte de comedias de Calderón (1664, conocida como *Excelmo*)
↓
Tercera parte de comedias de Calderón («1664», edición pirata, conocida como *Excelentísmo*)
↓
[Versión enmendada por Calderón]
↓
Tercera parte de comedias de Calderón (1687, edición de Vera Tassis)

Huelga decir que la mera posibilidad de tal intervención autorial en una fase tan tardía de la transmisión textual complica mucho la evaluación de la fiabilidad de los textos.

En casos como *Las manos blancas no ofenden*, *Amado y aborrecido*, *El laurel de Apolo* o la segunda parte de *La hija del aire*, las diferencias entre el texto publicado por Vera y los impresos anteriores son de cierta magnitud. No hay ninguna razón para suponer que, en los textos de comedias donde las variantes textuales de la edición de Vera no son tan llamativas, no se podrían deber igualmente a una intervención del propio autor sobre un texto procedente de la transmisión impresa. Interesa señalar aquí que también la comedia más célebre de Calderón, *La vida es sueño*, figura en la edición de Vera –y sólo en la suya y sus derivados– como «Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salón de su Real Palacio». También en este caso, pues, habrá que tomar muy en serio la posibilidad de que algunas de las variantes textuales peculiares de su edición no se deban al ingenio de Vera, sino al del propio autor.

Quiero añadir unas observaciones finales. En primer lugar, que esta hipótesis no significa que todas las comedias que Vera publicó con el rótulo de «Fiesta» proceden de manuscritos. Parece, por ejemplo, que manejó la *Quinta parte* para las que ya en esa edición espuria llevan tal encabezamiento: *Fieras afemina amor*, *La estatua de Prometeo* y *El jardín de Falerina*.

En segundo lugar, hay que señalar que, si bien parece que los manuscritos de las «Fiestas» palaciegas fueron los que más fácilmente conseguía Vera, y los que más plausiblemente podrían incluir enmiendas del propio autor, ello no significa que no tuviera acceso también a otros manuscritos, no procedentes de una «Fiesta» palaciega. Sabemos, por ejemplo, que trabajó sobre un texto manuscrito de *Guárdate del agua mansa*, como demostraron Ignacio Arellano y Víctor García en su edición (Calderón, 1989). Según he podido comprobar, debe haber manejado también un manuscrito de la primera jornada de *Los empeños de un acaso*, siguiendo el texto de *Escogidas* para las otras dos. Creo también que al menos para *Primero soy yo*, *Los dos amantes del cielo* y tal vez *Amar después de la muerte* tuvo acceso a manuscritos.

Ahora que hay varios proyectos en marcha que pretenden establecer los textos lo más fiables posible de las comedias de Calderón, la posibilidad de que muchas de las variantes textuales que suelen ser despachadas como «intervenciones arbitrarias» de Vera Tassis sean, en realidad, enmiendas realizadas por el propio Calderón en una fase tardía de la transmisión textual, puede parecer una mala noticia, ya que introduce nuevas dudas donde ya no abundaban las seguridades. Creo que, al contrario, es una noticia muy buena. Y es que, en nuestro afán de establecer el texto de mayor autoridad, solemos pasar

por alto algo que a mi juicio está muy claro: que muchas de las variantes que figuran en las ediciones de Vera Tassis –y aun me atrevería a afirmar que la gran mayoría– nos proporcionan un texto más satisfactorio. ¿No es una buena noticia el que podamos aceptar tales variantes como posiblemente introducidas por el propio autor?

Bibliografía

Calderón de la Barca, P. (1973): *Comedias*, XIX vols., ed. facs. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, Londres, Támesis.
— (2007): *Comedias III. Tercera parte de comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
— (2000): *La vida es sueño*, ed. J. M. Ruano de la Haza, 2ª ed., Madrid, Castalia.
— (1982): *Cada uno para sí*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger.
— (1971): *En la vida todo es verdad y todo mentira*, ed. Don William Cruickshank, Londres, Támesis.
— (1996): *El Faetonte*, ed. Rafael Maestre, Madrid, Comunidad de Madrid.
— (1979): *La hija del aire*, ed. de Gwynne Edwards, London, Támesis.
— (2007): *Het leven is droom (La vida es sueño)*, trad. Erik Coenen, Breda, Papieren Tijger.
— (1989): *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, ed. Ignacio Arellano y Víctor García, Kassel, Reichenberger.
— (1995): *Las manos blancas no ofenden*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Reichenberger.
Coenen, E. (2008a): «Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón», *Criticón*, XII, pp. 195-209.
— (2008b): «Rayos y truenos: sobre una metáfora predilecta de Calderón y su peculiar forma de aplicarla», *Dicenda*, XXVI, en prensa.
Cruickshank, D. W. (2007): «Introducción» en Calderón, *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. xi-cxxxiii.
Diversos autores (1657): *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Octava parte*, Madrid, Andrés García de la Iglesia.
— (1654): T*eatro poético en doce comedias nuevas, de los mejores ingenios de España. Séptima parte*, Madrid, Domingo García y Morrás.
Edwards, G. (1979): «Introducción» en Calderón, *La hija del aire*, London, Támesis, pp. xiii-lxxxiii.
Ruano de la Haza, J. M. (1982): «Introducción» en Calderón, *Cada uno para sí*, Kassel, Reichenberger, pp. 3-141.
Shergold, N. D. (1955): «Calderón and Vera Tassis» *Hispanic Review*, XXIII, pp. 212-218.
Shergold, N. D. y Varey, J. E. (1982): *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos (Fuentes para la historia del teatro en España, I)*, Londres, Támesis.
— (1975): *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos (Fuentes para la historia del teatro en España, V)*, Londres, Támesis.

Posibilidades de desbordamiento espacial en la comedia: Luis Vélez de Guevara, entre romances y romancero

Daniele Crivellari
Università di Trento

En los últimos años un renovado interés por el andaluz Luis Vélez de Guevara ha permitido arrojar nueva luz sobre diferentes aspectos de su vida y obra, rescatándolo del peligroso e injustificado olvido al que se le había relegado durante mucho tiempo, a partir sobre todo del siglo XIX. Vélez, autor del «rumbo, el tropel, el boato» de los que hablara Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1998: 93), fue considerado a menudo como el dramaturgo que «gusta[ba] mucho de la bambolla y del aparato teatral», como afirmaba Alberto Lista en 1844[1], excesivamente atento a los efectos escénicos y escenográficos, en detrimento de los aspectos más exquisitamente poéticos de la palabra teatral. En efecto, el estudio del corpus dramático veleciano y de su *usus scribendi* pone sin duda de manifiesto la importancia que el autor concede en numerosos casos a los aspectos visuales de la representación, buscando soluciones que a veces desbordan en un evidente –aunque, eso sí, nunca gratuito– efectismo.

Sin embargo, sería restrictivo considerar al ecijano simplemente como autor de la búsqueda de la espectacularidad, del «rumbo» y del «boato». Objetivo de estas observaciones es de hecho demostrar como en el astigitano había, al contrario, una profunda conciencia de la importancia de la palabra en ámbito dramático y de las funciones que esta podía cumplir: algunas técnicas de estructuración y creación del espacio en sus piezas, como veremos, se basan en estrategias que nada o poco tienen que ver con su supuesta afición exclusiva por los efectos visuales. En particular, es interesante el uso que hace Vélez de un fenómeno cultural y literario que, a juzgar por el análisis de sus piezas,

1. Sobre esta cita y la recepción crítica de Vélez en el siglo XIX véase Profeti (1992: 269-271).

debió de conocer muy bien, el romancero, y las posibilidades que la inserción de romances en la comedia ofrece también en relación con la ampliación del espacio teatral[2]. Su escaso interés por las comedias de capa y espada[3] y el tratamiento de temáticas de ámbito épico-histórico determinaron una natural y sensible influencia del romancero sobre su producción; el autor astigitano, como nuestras recientes investigaciones han permitido observar (Crivellari, 2008), echa mano en muchísimos casos del caudal romanceril, a través del cual muchos materiales narrativos de carácter legendario o histórico se habían depositado en la memoria popular.

Romances, memoria popular y teatro

El fenómeno del romancero, a lo largo de varios siglos de evolución y difusión en todos los estratos de la sociedad había producido una interesantísima sedimentación de conocimientos en la cultura española, creando un patrimonio de temas, figuras e historias colectivamente conocido y compartido, que en otro lugar definimos como un «tejido mnémonico popular» (Crivellari, 2008: 13)[4]. A este caudal los dramaturgos áureos, sobre todo a partir de Lope[5], recurrieron frecuentemente en un interesante juego de remisiones intertextuales para cuya cabal comprensión es imprescindible tener en cuenta la participación del público, ya que los mecanismos de reescritura dramática de estas composiciones presuponían un conocimiento previo por parte de los espectadores del hipotexto al que se hacía referencia –condición, esta, que hoy ha desaparecido, y hace que estas alusiones resulten poco inteligibles para el público moderno.

El romance, en efecto, ahondaba sus raíces en la oralidad, fundando en la repetición a través del canto, de la voz y del oído su pervivencia –la pidaliana vida «en variantes»– en la memoria popular. Las alusiones a la tradición romanceril podían concretarse en citas mínimas (pocos versos, o incluso algunas palabras) sacadas de algún romance viejo, brindando a los autores la posibilidad de despertar en la mente de sus espectadores mundos enteros ya literariamente codificados; como afirma Profeti a este respecto, «l'allusione al *romancero*, a tutto un vasto campo di leggende e tradizioni che gli spettatori ben conoscevano, era capace di suscitare una immediata reazione, di evocare incisivamente tutto un clima ed un ambiente» (1965: 91). En este sentido el corpus dramático veleciano aparece como un impresionante e interesantísimo acervo de remisiones intertextuales; las técnicas de reescritura son amplias y heterogéneas, y representan no sólo un ámbito temático de referencia, sino que llegan a constituir una auténtica modalidad de percepción y representación de la realidad, una manera de «hacer teatro».

Las funciones desarrolladas por estas estrategias, que implican una participación *activa* de los espectadores a nivel mental e imaginativo, exigen poner especial atención al contexto performativo de las representaciones de la época. En particular, a través de

2. Utilizo aquí la terminología propuesta en el trabajo de Rubiera Fernández (2005: 81-97), al que remito.
3. Véase a este propósito el estudio de Vega García-Luengos (2005).
4. Véanse también las observaciones de Swislocki que, por su parte, considera el romancero como un «agente de estructuración de una consciencia histórica» (Swislocki, 1993: 977).
5. Véanse, entre otros, los estudios de Moore (1940) y Swislocki (1993 y 1996).

la alusión a ese tejido mnemónico popular, se vislumbran interesantes posibilidades de ampliación del espacio teatral: además de las más conocidas formas de desbordamiento físico (como por ejemplo el de los actores fuera del tablado, antes mencionado) y las obtenidas por medio de la palabra (por ejemplo el «desbordamiento expresivo» de soliloquios y apartes[6], o los aún más evidentes casos de ticoscopia[7]), la inserción de romances en la comedia permite incrementar el ámbito de referencia de la pieza gracias a las alusiones a materiales extremadamente conocidos, estableciendo estrechas –y para la época evidentes– relaciones entre los argumentos de las obras y los «mundos literariamente codificados» del romancero[8]. Se trata de una estrategia que se enmarca dentro de los casos de creación del espacio a través de la palabra, y que sin embargo conlleva posibilidades más amplias, ya que no sólo hace hincapié en el carácter alusivo u ostensivo de la palabra (como en los casos de descripciones de lugares que quedan fuera del tablado, etc.), sino que utiliza una tipología de palabra –la romanceril– cuyo carácter connotativo e inferencial es uno de sus rasgos más distintivos. La alusión a ese corpus cultural y mnemónico comúnmente compartido, junto a la aportación imaginativa del público dentro del círculo hermenéutico, permitiría de hecho ensanchar el ámbito de referencia de la obra a un espacio que podríamos definir imaginativo, aunque no por eso menos importante, y que al contrario influye a menudo de manera significativa en la estructuración y en desarrollo argumental de la obra.

El análisis de algunos casos en este sentido paradigmáticos permite observar el funcionamiento y las funciones desempeñadas por este juego de remisiones intertextuales al que Vélez invita –y en el que involucra– a sus espectadores.

Estrategias y funciones de las inserciones romanceriles

La comedia *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, cuyo argumento se centra en la historia de amor entre don Pero, privado del rey Sancho, y la hermana de éste, Blanca de Castilla, constituye un primer ejemplo de estas modalidades de reescritura. Vélez inserta una canción en el clímax de la pieza, es decir, en el momento en que el protagonista es arrestado por el rey a causa de su amor por la infanta. Preso en su celda, don Pero escucha cantar «muy adentro» (Jor. III, acot. Dd)[9] un romance que los espectadores del siglo XVII no hubieran tardado en reconocer, pues que se trata de uno de los más conocidos de la época, «Alterada está Castilla».

El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado	Romance «Alterada está Castilla»[10]

6. Ver Orozco Díaz (1983: 144-160). Aurelio González habla muy acertadamente a este propósito de «escenografía de palabras» (2006: 65).
7. Ver Arellano (1999: 229-230) y Rubiera Fernández (2005: 92).
8. No nos adentraremos aquí en la cuestión relativa al espacio en la comedia del Siglo de Oro desde una perspectiva semiótica, por haber sido este tema objeto de análisis en algunos importantes coloquios y estudios, a los que remitimos en la bibliografía.
9. Para ésta y las sucesivas citas de la obra nos basamos en la edición de Manson y Peale (Vélez de Guevara, 2002b).
10. Recogido en el vol. XVI de Durán (1945: 4). Es el romance n. 919.

Cant.	*Alterada está Castilla*	Alterada está Castilla
	por un caso desastrado,	por un caso desastrado,
	que al Conde don Pero Vélez	que el conde don Pero Vélez
	hallaron dentro en palacio	en palacio fue hallado
	con una hermana carnal	con una prima carnal
	de don Sancho el Deseado.	del rey Sancho el Deseado.
	Doña Blanca era su nombre,	(vv. 1-6)
	de la hermosura milagro.	
	(Jor. III, vv. 2980-2987)	

Vélez acomoda el contenido del texto tradicional a las exigencias de su comedia, modificando algunos elementos –la amante del conde, por ejemplo, de «prima carnal» pasa a ser «hermana» del rey–, aunque manteniendo reconocible la fuente hipotextual. El ecijano, además, añade a la canción dos versos que no están presentes en el texto romanceril, mencionando explícitamente el nombre de la Infanta; objetivo de esta operación sería el de establecer una estrecha conexión entre la historia narrada en la canción tradicional y el argumento de la comedia.

Por una parte, el romance adquiere por lo tanto una función sinóptica, ya que gracias a la canción el dramaturgo presenta un resumen de los hechos que han tenido lugar hasta ese momento en el escenario; por otra parte, aludiendo a una composición extremadamente conocida y gracias al poder evocador de la palabra romanceril, Vélez confiere un gran dramatismo a la escena por medio de la relación que se establecería entre los acontecimientos escenificados y el «caso» de Pero narrado en el romance. La canción, en efecto, traería a la memoria de los espectadores el trágico desenlace de la historia del conde, que –según la versión tradicional– muere después de sufrir horribles torturas. En virtud del carácter alusivo del romance, y después de asistir a la condena del conde por parte del rey en el tablado (Jor. III, vv. 2876-2896), con toda probabilidad el público imaginaría la inminente muerte del protagonista; romance y música contribuyen de este modo a reforzar las expectativas de los espectadores.

En la continuación de la canción Vélez inserta otra referencia a esta composición, añadiendo asimismo una alusión a uno de los romances más conocidos sobre la figura de Bernando del Carpio, «En los reinos de León».

El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado		Romances «En los reinos de León» (RL)[11] y «Alterada está Castilla» (AC)
Cant.	*Mándale prender el Rey*	Mandó el Rey prender al Conde
	y poner a buen recado.	y ponerle muy gran guarda.
	Toda la corte le llora,	(RL, vv. 15-16)
	que era de todos amado.	
	Sentencialle quiere a muerte	A muerte le ha condenado.
	sin escuchalle don Sancho,	(AC, v. 16)
	emparedando primero	
	a doña Blanca en su cuarto.	
	(Jor. III, vv. 2992-2999)	

11. Durán, vol. X (1945: 417-418). Es el romance n. 619.

La alusión a este romance –del que Vélez cita varios versos también en la segunda jornada, como veremos– permite otra vez remitir indirectamente a unos materiales tradicionales, a personajes y en definitiva a una fábula que no es explicitada en el texto y que sin embargo quedaría muy clara para los oyentes. El dramaturgo pone implícitamente de relieve las analogías existentes entre la historia del legendario héroe medieval y la que se ha desarrollado hasta ese momento ante los ojos de los espectadores: también el romance, de hecho, se centra en el enamoramiento de un conde (el de Saldaña, en este caso) por la hermana de un rey (Alfonso «el Casto»), la infanta Jimena, y en la consiguiente ira del soberano, que manda encarcelar al conde. Vélez utiliza hábilmente el parecido temático entre los dos hipotextos tradicionales (el de don Pero y el relativo a Bernardo del Carpio) y la comedia, fundiendo en un sólo romance alusiones que –estableciendo paralelismos con historias distintas– permiten ensanchar el ámbito de referencia de la pieza y en definitiva su marco espacial. La destreza con la que el ecijano mezcla romances de tema heterogéneo en una misma escena ofrece además una clara muestra de su amplio conocimiento de los materiales narrativos de la tradición oral.

La referencia aparentemente arbitraria a algunos versos del romance «En los reinos de León» en la tercera jornada se explica, como se ha dicho, con la introducción en el segundo acto de buena parte de la misma composición. Mientras la Infanta está comiendo con su hermano el rey, la criada Elvira entona una canción que sin duda despertaría la «memoria tradicional» de los espectadores respecto a este romance tan conocido; de nuevo Vélez modifica oportunamente el texto original para adaptarlo a las exigencias de la comedia, añadiendo además algunos versos que no se encuentran en ninguna de las versiones antiguas del texto, y parecen por lo tanto ser una aportación original del ecijano.

El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado	Romance «En los reinos de León»[12]
Elv. *En Castilla y en León*	En los reinos de León
el casto Alfonso reinaba.	el casto Alfonso reinaba:
Hermosa hermana tenía,	hermosa hermana tenía,
doña Jimena se llama.	doña Jimena se llama.
Hase enamorado de ella	Enamorárase de ella
ese conde de Saldaña,	ese conde de Saldaña,
el más galán caballero	
que ciñó en Castilla espada. [...]	
No estaba engañado el Conde,	más no vivía engañado,
porque si amaba a la Infanta,	porque la Infanta lo amaba.
con amorosos estremos	Muchas veces fueron juntos,
ella mucho más le amaba:	que nadie lo sospechaba.
Los pensamientos se dicen	(vv. 1-10)
por los ojos con las almas,	
llegando a la posesión	

12. *Ibidem*.

de las dichosas esperanzas.
A pesar de mil envidias
los hurtos de amor gozaban.
(Jor. III, vv. 2287-2294, 2299-2308)

La sucesiva intervención de Manrique de Lara («el romance de Jimena / y del conde de Saldaña, / sátira de tus ofensas / y ejemplo al Conde y a Blanca», Jor. II, vv. 2387-2390) explicita una vez más la ya evidente semejanza que cada espectador de la época observaría entre la historia de Pero Vélez y la del conde de Saldaña.

El empleo de romances como técnica de consolidación del argumento de la obra es un recurso frecuente en la producción dramática de Vélez; la relación con la tradición romanceril adquiere entonces un papel relevante también por lo que afecta al plano estructural de la comedia, a través de las expectativas que el dramaturgo consigue despertar en los espectadores[13]. Nivel mimético y diegético se entrelazan de manera interesante: además de ser un elemento de soporte para la trama de la obra, de hecho, no hay que olvidar el fuerte valor evocador del romancero en relación a las historias, personajes y ámbitos compartidos que forman ese «tejido mnemónico popular» arriba mencionado. Si la cita literal de versos de una composición tradicional permite establecer un paralelismo directo con la historia representada sobre las tablas, la inserción –no siempre muy evidente– de partes de romances evoca inmediatamente un ámbito de referencia temático que autor y público, como ya se ha dicho, comparten. Entre la acción escénica y el texto romanceril citado o evocado se establece una correspondencia directa, que por analogía o contraste carga la trama de significados ulteriores, y que el texto dramático no vehicula de manera explícita, menos aún para el espectador moderno. En este sentido se observa un desbordamiento espacial (esto es, la ampliación a lugares imaginativos codificados y compartidos distintos de los escenificados) evidente para el público de los corrales del siglo XVII.

A un parecido juego de remisiones intertextuales Vélez recurre en *Reinar después de morir*[14], otro texto que muestra de manera muy clara el papel que la estimulación de la memoria de los espectadores con respecto a la tradición romanceril desarrolla en la obra del ecijano también a nivel estructural. En la tercera jornada del drama, significativamente pocos instantes antes del descubrimiento por parte del príncipe de la muerte de su amada y del consiguiente trágico desenlace, Vélez incluye una canción en el clímax de la acción. Los espectadores acaban de asistir a la condena a muerte de la inocente Inés, que el rey Alonso entrega a los sicarios Egas Coello y Álvar González para garantizar la estabilidad de su reino; una larga intervención de la protagonista para mover a piedad el soberano, además, contribuye a aumentar el sentido trágico del momento, que Vélez interrumpe y deja en ese momento inconcluso. En la escena siguiente aparece Pedro

13. Tal es el caso, por ejemplo, de *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas*, donde el romance influye de manera relevante en la comedia ya a partir del paratexto, formando el *incipit* del romance parte del título. Sobre las funciones de las inserciones romanceriles en esta obra véanse Vélez de Guevara (2007: 13-30) y Crivellari (2008: 199-211).
14. Para todas las citas de esta obra nos basamos en la edición a cargo de Manuel Muñoz Cortés (Vélez de Guevara, 1976).

que, sin saber lo sucedido, y cansado de esperar a su amante, se encamina hacia su finca. En ese momento salen algunos condes vestidos «de luto» para comunicarle la imprevista muerte del rey; justo cuando el dolor por la pérdida del padre parece dar paso a la esperanza de un futuro feliz junto a su amada, una voz entona el romance «¿Dónde vas el caballero», que anuncia la muerte de Inés. La canción levanta inmediatamente las sospechas de Pedro, y su trágico presentimiento es confirmado pocos instantes después, cuando la Infanta Blanca sale al escenario para informarle del asesinato de la protagonista. La composición en la que se basa el ecijano es el conocido «Romance del Palmero», uno de los más antiguos de la lírica tradicional española, y del que nos han llegado al menos ocho versiones anteriores a 1650 (Morley, 1922: 300).

Reinar después de morir	Romance «Yo me partiera de Francia»[15]
CANT. *¿Dónde vas el caballero,* *dónde vas, triste de ti?,* *que la tu querida esposa* *muerta está que yo la vi.* *Las señas que ella tenía* *bien te las sabré decir:* *su garganta es de alabastro* *y sus manos de marfil.* (Jor. III, vv. 552-559)	¿Dónde vas el escudero, triste, cuydado de ti? Muerta es tu enamorada, muerta es, que yo la vy, ataút lleba de oro, y las andas de un marfil, la mortaja que llevava es de un paño de París las antorchas que le lleban, triste yo les encendy. (vv. 11-20)

El núcleo temático del romance se centra en el encuentro con un peregrino que le comunica la muerte de su amada; después de la caída de caballo o del desmayo del protagonista producidos por la noticia, algunas versiones añaden también la aparición del espectro de la difunta, que exhorta a su amado a empezar otra vida y encontrar a «otra amiga». Aunque ninguna de las versiones que han llegado hasta nosotros corresponde exactamente a la que el dramaturgo introduce en su obra, todos los elementos estructurales y temáticos mencionados en la canción o incluidos en la pieza hincan sus raíces en la tradición romanceril: la pregunta inicial al caballero, su desmayo, la muerte de la enamorada, y las características («las señas») que permiten su reconocimiento.

Una vez más la inserción de una canción en el entramado de la comedia permite estimular y despertar la imaginación de los espectadores, que reconocerían la alusión al asunto tradicional, y no sólo observarían la estrecha relación que la historia tradicional guarda con lo que está ocurriendo en la trama, sino que automáticamente reconstruirían mentalmente figuras, hechos, esto es: una fábula conocida y colectivamente compartida. Vélez estimula la memoria tradicional del público a través del caudal romanceril para conferir a su historia un sentido trágico y anticipar la noticia de la muerte de la protago-

15. En Morley (1922: 299). Otra versión del mismo romance, con variaciones mínimas, se encuentra en Alvar (1969: 900).

nista: a nivel estructural, en efecto, la canción, ensanchando el ámbito de referencia a la historia del palmero (aunque sin mencionarla de manera explícita), adelanta en la mente de los espectadores la ejecución de la protagonista y su trágico fin.

Conclusiones

Como observaba Á. Valbuena Prat (1974: 487) a propósito de las características generales del teatro del ecijano, «Vélez escoge los temas legendarios más poéticos, para interesar a un público saturado de romancero y de relatos orales de Edad Media transformada». En realidad, como se ha tratado de demostrar, el autor no sólo elige a menudo para sus obras materiales vehiculados a través del romancero, sino que por medio de las reminiscencias romanceriles consigue envolver al público en un interesante juego de remisiones intertextuales, un juego que no podría explicarse sin la participación *activa* de los espectadores en el reconocimiento y en la correcta descodificación de las alusiones. Este proceso, que forma parte integrante del *usus scribendi* del dramaturgo[16], muestra el valor fundamental de las inserciones romanceriles, que permiten incrementar el espacio de la representación haciendo hincapié a un tiempo en el potencial imaginativo de la palabra romanceril y en ese «tejido mnemónico popular» colectivamente compartido.

Vélez, dramaturgo del «rumbo» y del «boato», se nos revela en este sentido como un autor diferente, extremadamente atento a las posibilidades ofrecidas por la palabra dramática. Las estrategias de reescritura del caudal romanceril, de hecho, pueden explicarse no tanto como un intento de solucionar problemas prácticos de la puesta en escena, sino como respuesta a una refinada sensibilidad poética, una voluntad de profundizar en el potencial expresivo de la palabra teatral. Un análisis que considere la incidencia del fenómeno romanceril sobre el dramaturgo astigitano permite arrojar una luz diferente –sin duda más proficua– sobre su producción dramática, y apreciar de manera más equilibrada su aporte en el panorama literario del siglo XVII. De no ser así, el estudio del teatro de Vélez adolecería de uno de sus elementos más intrínsecos y distintivos: si por un lado el frecuente empleo de romances es uno de los aspectos más evidentes, por otro la profunda influencia que el género romanceril ejerce sobre este autor caracteriza su aproximación al lenguaje teatral. El romance, que para Vélez constituye una forma de percepción y representación de la realidad, de las leyendas y de los episodios de la historia española, influye fuertemente tanto a nivel temático como estilístico y estructural.

Aún prescindiendo de las observaciones acerca de las diferentes estrategias y de las funciones de la reescritura de romances, en conclusión, la consideración del fenómeno romanceril implica una reflexión más amplia sobre la peculiar capacidad veleciana de concebir la escritura dramática (y la literaria en general) como una interacción continua entre géneros, que es en primer lugar una interacción entre diferentes formas de percibir la realidad. A la luz de esta nueva forma de *inventio*, el valor del ecijano reside precisamente en la incesante y hábil oscilación entre narración y representación, en un complejo

16. Entre muchas otras, también las obras *El espejo del mundo*, *La romera de Santiago*, *El lucero de Castilla y luna de Aragón*, *Reinar después de morir*, *Más pesa el rey que la sangre*, *El verdugo de Málaga* y *El Alba y el Sol* presentan inserciones tomadas de romances viejos. Véase Crivellari (2008: 159-167).

mecanismo en que la mímesis dramática paradójicamente no puede prescindir de la 'teatralidad' de la diégesis romanceril. Mientras el romance, un género eminentemente narrativo, narra el mundo dramatizándolo, el teatro de Luis Vélez lo dramatiza narrándolo.

Bibliografía

Alvar, M. (1969): *Poesía española medieval*. Barcelona, Planeta.

Arellano, I. (1999): *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.

Cervantes, M. de (1998): *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadaccini. 13a ed. Madrid, Cátedra.

Crivellari, D. (2008): *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci.

Durán, A. (1945): *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Atlas, Madrid, 2 vols. (X y XVI).

González, A. (2006): «La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro», 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/Vervuert, pp. 61-75.

González Martínez, J. (2005): «Ticoscopia, espacio y tiempo en los torneos caballeresco de Luis Vélez» en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 73-92.

Moore, J. A. (1940): *The* Romancero *in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania.

Morley, S. G. (1922): «El romance del «Palmero»». *Revista de Filología Española*, IX, pp. 298-310.

Orozco Díaz, E. (1983): «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», en *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Cladерón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, vol. I, pp. 125-164.

Peale, C. G. y Urzáiz Tortajada, H. (2003): «Vélez de Guevara», en *Historia del teatro español*. Ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, vol. I, pp. 929-959.

Peale, C. G. (2004): «Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos, pp. 77-88.

— (2007a): «Conflagraciones teatrales: fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)», en *Guerra y paz en la comedia española. Actas de las XXIX Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 4-6 de julio de 2006*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 49-85.

— (2007b): «Luis Vélez de Guevara, una vida singular del barroco español», en *Écija, ciudad barroca (III). Ciclo de conferencias*, Écija, Excmo. Ayuntamiento de Écija, pp. 7-56.

Profeti, M. G. (1965): «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», en *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, Università, pp. 47-174.
— (1992): *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Verona/Kassel, Università/Reichenberger.
Ruano de la Haza, J. M. (1994): *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
Rubiera Fernández, J. (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
Swislocki, M. (1993): «Romancero y comedia lopesca: formación de una conciencia histórica en la España áurea», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad, vol. II, pp. 977-985.
— (1996): «Lope de Vega entre romancero y comedia: *El conde Fernán González», en Mira de Amescua en candelero: actas del congreso internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, vol. II, pp. 497-506.
Valbuena Prat, A. (1974): *Historia de la literatura española*. 8ª ed. Barcelona, Gustavo Gili.
Vega García-Luengos, G. (2005): «La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara: «Correr por amor fortuna»», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 373-395.
Vélez de Guevara, L. (1652): *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera (BNE, R/30986).
— (1976): *Reinar después de morir. El diablo está en Cantillana*. Ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe.
— (1997): *La serrana de la Vera*. Ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra.
— (2002a): *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*. Ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta.
— (2002b): *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*. Ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta.
— (2002c): *El espejo del mundo*. Ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta.
— (2007): *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas*. Ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta.

 ISBN 978-84-9887-554-6 (T.III); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

La elaboración de la guerrera en *Los hijos de la barbuda*: a propósito de la «mujer varonil»

Donají Cuéllar
Inst. de Inv. Lingüìstico-Literarias – Universidad Veracruzana

La guerrera del teatro del Siglo de Oro español no tuvo la importancia de la amazona y la líder, ya que solía aparecer en una sola escena de gran animación espectacular situada casi siempre al final de la obra, ya fuera guerrera ocasional o profesional. Por lo general, explica la investigadora, las protagonistas suelen ser mujeres que van a la guerra a seguir ya a su amado, a su amante, a su esposo o a su padre, que regresan al hogar y finalmente se casan, de acuerdo con las convenciones de la época. Así, el móvil de la aventura guerrera casi siempre es el amor, de acuerdo con las primeras comedias de Lope de Vega (MacKendrick, 1974: 207-210).

A juzgar por la reseña de MacKendrick, la etapa posterior a Lope, en la que participan dramaturgos como Rojas Zorrilla, Calderón y Belmonte Bermúdez con guerreras ocasionales y de escaso interés, por cuanto pertenecen al mundo de las aventuras de los cuentos de hadas, romances y caballerías, parece ser más interesante para nuestros propósitos. Aunque en esta etapa el personaje sigue apareciendo en la escena final y su elaboración continúa siendo débil, aparece también la guerrera *amateur* que se vuelve heroína gracias a las circunstancias, pues es el tipo más cercano a nuestra protagonista. En efecto, Doña Blanca de Guevara se vuelve guerrera para defender el reino de Navarra, al verse en peligro de ser sometido por el rey moro Marsilio y adquiere la dimensión de heroína gracias a su triunfo sobre los moros. Pero Doña Blanca no es una guerrera *amateur* ni profesional, sino de noble linaje.

Se trata de un personaje caracterizado como mujer fuerte y honorable en la primera y segunda jornadas, y como guerrera en la tercera, de tal suerte que el personaje sea verosímil, provoque admiración y reciba un tratamiento heroico. De hecho, MacKendrick

indica que nuestro personaje es excepcional respecto de las guerreras que revisa por su personalidad vigorosa, salvaje, independiente, íntegra y patriótica, y por su heroísmo, estrechamente vinculado con la tradición medieval de María de Molina (MacKendrick, 1974: 211-212). Este personaje que inspira la obra de Vélez vivió *ca*. 1265 y 1321, fue reina consorte de Castilla y de León por su matrimonio con Sancho IV el Bravo, de 1285 a 1295, y reina regente durante la minoría de edad de su hijo Fernando IV el Emplazado, y de su nieto Alfonso XI el Justiciero. Se distinguió por la tenacidad y habilidad política que le permitió rechazar la invasión extranjera, conjurar la crisis política interna y afirmar los derechos de su hijo sobre el trono castellano. El paralelo con Doña Blanca es claro: se trata de una madre con dos hijos, viuda y honorable, de «limpia sangre», de extracción villana, e hidalga por su difunto esposo, que cumple fielmente sus deberes de madre, viuda y vasalla. Mientras estas características le dan verosimilitud al personaje y provocan la admiración del público en la medida en que representan las cualidades de la mujer virtuosa e ideal, su intervención bélica en defensa de su reino la elevan a dimensiones heroicas y su posterior casamiento con el Rey la convierte en ejemplo a seguir de reina medieval, es decir, preparada para la educación de los hijos, la guerra y el futuro gobierno del reino.

Considero, con MacKendrick y los críticos que han advertido lo excepcional del personaje dentro de su género o su excelente caracterización como *mujer varonil* (Monahan, 1974, *apud*. Mary G. Hauer, 1983: 269-270; Stroud, 1983: 120-124; Crivellari, 2008: 62), que la obra es un buen ejemplo del oficio dramático de Vélez de Guevara, especialmente para llevar a las tablas una interesante y divertida trama en la que los papeles estelares están repartidos con equilibrio a lo largo de las tres jornadas, y para urdir dos intrigas que se desarrollan armoniosamente hasta la segunda jornada y convergen muy oportunamente en la tercera[1]. El dramaturgo ecijano también es un maestro en el arte de crear la atmósfera cortesana en que se escenifican las solicitudes amorosas del rey a la Barbuda y en reforzar la caracterización de ambos personajes mediante el canto de romances conocidos por el público: el de *Conde Claros* y el de *Fontefrida*, cuyo potencial evocativo y emotivo aprovechó al máximo. Y, aunque la obra responde en buena medida a las convenciones de la comedia de capa y espada, no propone una comedia de honor frivolizado, sino del honor ofendido de una hidalga que en la vida privada no admite resquicios para la embestida de la opinión ajena, ni la intrusión de los moros en la vida política del reino, como correspondería a una reina medieval perteneciente a la nobleza guerrera. Se trata pues, de una comedia novelesca que combina la tendencia costum-

1. En su reseña a la edición de María Grazia Profeti de *Los hijos de la Barbuda*, Mackenzie negaba que los críticos pudieran dar por buena la obra, considerando la producción dramática de Vélez. Para ella, se trata de una obra espectacularmente efectiva, pero intelectualmente débil, asociada con la dramaturgia de Lope y su escuela, intelectualmente deficiente aunque rica en acción. Según su criterio, esto se debe, entre otros factores, a que la obra se concentra más en crear efectos visuales y sonoros estorbosos que en dar profundidad y sutileza a los personajes y sus conflictos, como los hijos de la Barbuda, a los que evalúa como personajes tópicos casi indistinguibles –y en parte tiene razón–; también a que Vélez no explore con mayor profundidad el egoísmo ineficaz de García, ni le haya dado a la Barbuda algunos rasgos sutiles de ternura en el pasaje de su encuentro con el Rey y sus acompañantes para hacerla psicológicamente más interesante y más plausible la pasión que le produce a Don García, tanto como para motivar su rápido consentimiento de casarse con el Rey (Mackenzie, 1972: 405-408).

brista mediante el tópico «desprecio de la corte y alabanza de aldea» que subyace en la primera jornada y el espíritu aventurero de las novelas de caballerías, especialmente en la caracterización de los hijos de la Barbuda y en la escenificación de sus arrojados lances, por lo que, en efecto, resultan personajes tipo que también participan de la ejemplaridad y la *admiratio*. Precisamente por el carácter ejemplar de la Barbuda, el personaje no puede sino responder a ciertas convenciones de la *mujer varonil* del teatro de capa y espada: su inminente reintegración a la sociedad, mediante el matrimonio, y el tratamiento de objeto sexual que supone estar expuesta a los caprichos y a la voluntad del Rey.

En la primera jornada, el dramaturgo deja «planteado el caso». García, rey de Navarra, se enamora de la Barbuda en su camino hacia la corte de Pamplona y quiere conquistar su amor, pero ella rechaza sus solicitudes. Sin embargo, accede a enviar a sus hijos a la corte para que sirvan al rey como caballeros, acción que éste aprovechará para su conquista amorosa (Vélez de Guevara, 1970: I, 571, 974-1003)[2]. Por su parte, el rey moro Marsilio se introduce al palacio navarro disfrazado de pintor para solicitar en matrimonio la mano de Urraca, hermana de García (I, 572- 973). Ambos rechazan la propuesta y Marsilio anuncia que les hará una guerra de dimensiones troyanas. Urraca además de poseer una belleza extraordinaria, también responde a la caracterización de la mujer fuerte. En la segunda jornada, Vélez retoma la historia de la Barbuda y la de los hijos alternativamente: mientras la Barbuda tiene que defenderse de las solicitudes del Rey (II, 1004- 1161, 1486-1687), ya en la corte y ordenados caballeros de Santiago, los hijos son ofendidos en su honor, desacatan las órdenes del Rey y son perseguidos por la justicia, por lo que huyen de la corte en busca de aventuras (II, 1162-1485). Vélez remata con el triunfo de Ramiro sobre Ordoño, ambos caracterizados como caballeros andantes, en el duelo organizado para rescatar el trono de la reina Margarita, que se encuentra en peligro de ser usurpado por su tío (II, 1740-2070). La intriga secundaria se limita a la arenga de Marsilio que anuncia la guerra contra los navarros (II, 1658-1740). La tercera jornada abre con la celebración de las bodas de la reina Margarita con Ramiro (III, 2072-2285), enlaza la intriga secundaria con la arenga de la Barbuda a sus hijos llamándolos a la defensa de Urraca y Navarra (III, 2286-2416) y continúa con la derrota del rey moro por la Barbuda y sus hijos, y su sometimiento al pago de parias; finalmente, la obra cierra con la concertación de las bodas de García y la Barbuda y Urraca y Ordoño por voluntad del Rey (III, 2418-2832).

Si la acción se sitúa en la Edad Media, hacia la época del ascenso de los hidalgos a la nobleza guerrera por sus hazañas guerreras contra los moros, la novela de caballerías inspira el contexto y la ambientación de los lances y proezas de los hijos de la Barbuda. La acción se desarrolla alternativamente entre el campo y la corte de Pamplona y, de manera menos frecuente, en Francia y sus caminos.

En trabajos anteriores orientados a analizar la elaboración de la «mujer varonil» en comedias de serranas y bandoleras, he observado que, en términos generales, su recreación se sostiene atribuyendo a la mujer papeles que en su época se consideraban masculinos, especialmente el libre ejercicio de la sexualidad y la defensa del honor y

2. Para el análisis uso siempre esta edición e indico entre paréntesis los números de jornada y versos.

la honra. Se trata de mujeres deshonradas que juran vengarse, para lo cual es menester que maten a muchos hombres antes de dar con el burlador. También he señalado que en la elaboración de serranas y bandoleras mucho influyó la tradición medieval de las serranas, sea mediante el romance de *La Serrana de la Vera* o de las canciones de serrana del Arcipreste de Hita, especialmente para atribuirle a las protagonistas un carácter fuerte, violento y montaraz y, sobre todo, un poderoso deseo sexual (Cf. Cuéllar, 2003a y 2003b). La influencia de estos textos fue tal, que incluso se advierte en la elaboración de Dominga, la guerrera que protagoniza *El amor en vizcaíno* de Vélez de Guevara[3], obra compuesta alrededor de 1615 (Profeti, 1977: 28) y representada en Palacio el 25 de noviembre de 1689 por Agustín Manuel (Varey y Shergold, 1979: 290).

Si en la organización de la intriga el dramaturgo incluso sigue las secuencias burla, venganza y restitución del orden de las comedias de serranas y bandoleras, no ocurre lo mismo con *Los hijos de la Barbuda*, obra compuesta hacia 1608 (Profeti, 1970: 65) y representada en Palacio el 3 de febrero de 1697 por Juan Cárdenas (Varey y Shergold, 1974: 297). Ya hemos visto que Doña Blanca de Guevara no es una mujer burlada que en venganza se convierta en matadora de hombres, sino una viuda honorable que rechaza los amores del rey de Navarra y que, lejos de matarlo, lo ayuda a rescatar la soberanía del reino navarro. En la Barbuda no se advierten indicios de su deseo sexual ni aparece en el escenario como atractivo visual exhibiendo sus encantos. Se trata más bien de una mujer rústica que vive retirada en el monte, alejada de la sociedad y de los hombres, y a cuyo bozo se debe su apodo. Vélez más bien se ocupa de presentarla como defensora de su honor cuando el rey solicita su compañía en la comida que le ofrece (I, 303-24) y cuando, embozada, arremete a capa y espada contra la regia compañía que le llevaba serenata (II, 1590-1687). También como una mujer fuerte y brava que puede golpear a los hombres si la desobedecen –como en el gracioso pasaje donde reprende y amenaza a Sancho con hacerlo pedazos si se resiste a llevar el traje cortesano (I, 416-67)–, o si incurren en necedades –en la escena en que Mudarra, de alcahuete, le lleva presentes del Rey y ella amenaza con partirle la cabeza en dos y azotarlo (II, 1543-69) y, finalmente, como valiente capitana de las tropas navarras (III, 2286- 2416, 2683-2690). Se trata pues, de un personaje distinto respecto de Dominga, pero también influido por la imagen fuerte y golpeadora de las serranas medievales, pero no por su disposición ni avidez sexual, puesto que los motivos que emplea Vélez (solicitud de posada y comida) obedecen más bien al ritual de hospitalidad que los vasallos deben a sus soberanos y sirven de pretexto para que el rey inicie sus solicitudes amorosas, cual viajero extraviado es decir, sin seguir las normas de la cortesía propia de un rey.

3. En el desarrollo de la burla de Dominga, Vélez utiliza motivos propios del romance de *La serrana de la Vera* y de las canciones de serrana del Arcipreste de Hita para indicar la potencia y disponibilidad sexual de Dominga y para crear su naturaleza fuerte, brava y montaraz (Cf. próximamente, Cuéllar, 2007). En estos trabajos he seguido la definición de motivo de Aurelio González (1990: 89-90). Se trata de una «unidad narrativa mínima» que expresa el significado de las secuencias fabulísticas o partes invariantes de la historia que, en un texto específico, se expresa discursivamente de varias formas –por lo que están relacionadas con el plano de la intriga– pero no deja de ser el mismo. Es decir, puede tener varias expresiones en el plano del discurso, pero siempre, dentro de una misma historia, éstas corresponden al mismo significado fabulístico. Los motivos se expresan con formas sustantivas de derivación verbal, como *rapto*, *engaño*, *asesinato*, etcétera, ya que requieren de la presencia de un sujeto potencial.

Considerando las bases anteriores, mi propósito en las siguientes páginas es explicar que en la elaboración de la guerrera influyó, además de la figura de María de Molina, la tradición medieval de las serranas, especialmente con motivos que permiten crear falsas expectativas respecto de la protagonista y reconocerla como mujer fuerte, y la novela de caballerías, en lo que concierne a la vestimenta, arreglo y ciertas actitudes de la protagonista.

La elaboración de la guerrera se sostiene en el plano diegético, atribuyéndole, de manera similar a *El amor en vizcaíno*, una hidalguía de vieja raigambre, además de una buena posición social. Por Sancho sabemos que Doña Blanca es una «dueña de grande fidalguía», hija de don Pedro de Oñate, viuda de Ortún de Lara y madre de dos mellizos, que vive en el monte, alejada de Pamplona. Sancho la describe ante el rey como una mujer cuyo destino es ser fuerte, inteligente y valerosa (I, 48-57, 64-72) y cuyo apodo se debe, aparte del bozo, precisamente a su fuerza y valentía. Como veremos, se trata de un personaje que representa los valores y deberes de su linaje hidalgo, es decir, del buen vasallo con un alto sentido del honor, como ocurre con personajes emblemáticos de la tradición hispánica como el Cid, ejemplo del buen vasallo a pesar del mal señor. Ese alto sentido del honor y del vasallaje es el móvil de la Barbuda para enviar a sus hijos a la corte de Pamplona, pues ahí serán ordenados caballeros y podrán servir al Rey. También la causa de que Doña Blanca salvaguarde su condición de viuda al rechazar las solicitudes del Rey, primero de manera amable y después a capa y espada. Por su parte, el Rey representa al mal soberano, ya que sus solicitudes y actitudes hacia la Barbuda ponen en entredicho no sólo la cortesía propia del caballero, sino también su sentido del honor.

En el plano mimético, la caracterización de la Barbuda consiste en presentarla como viuda e hidalga honorable, mientras que la del Rey radica en protagonizar una «cacería de amor», en una escena que evoca la típica caracterización de los burladores de serranas y bandoleras. Vélez articula la intriga de esta primera jornada con motivos presentes en la comedia de serranas y bandoleras como la cacería de amor, sino también con los típicos motivos de las serranas del Arcipreste, como la solicitud de posada por parte del viajero y el ofrecimiento de un banquete generoso por parte de la mujer –que comúnmente preparan en aquellas comedias e incluso en *El amor en vizcaíno* la deshonra de la mujer–, para crear falsas expectativas respecto de la Barbuda, las cuales son reforzadas por los malos consejos que le dan al rey sus criados, enfocados a que se aproveche de ella. De esta forma, la solicitud de posada y el ofrecimiento del banquete responden al ritual de hospitalidad que obligaba a hidalgos y villanos a dar alojamiento y comida al rey al pasar por tierras de su jurisdicción, el cual es llevado fielmente a cabo por Doña Blanca, sin detrimento de su honor y contribuyen a darle a la acción una atmósfera aldeana. Los romances del *Conde Claros* y *Fontefrida* que se cantan durante la comida contribuyen a crear la atmósfera festiva de la escena campestre y refuerza la caracterización del rey como «cazador». Veamos esta secuencia que concluye con el rechazo del cortejo del Rey, acción con que queda claro que la Barbuda no será una presa fácil.

El Rey de Navarra entra en los dominios de la Barbuda al perseguir un jabalí y casi es echado por Sancho, quien guarda las tierras de su ama. El soberano le solicita posada para él y sus hombres y, más tarde, doña Blanca acepta, presentándose en traje de labradora en compañía de sus hijos. Mientras se prepara la comida, el rey ofrece hacer

caballeros a sus hijos en agradecimiento a su hospitalidad y la Barbuda acata la voluntad del rey, a pesar de que antes ya había manifestado que aún no tenían edad suficiente para portar espadas (I, 205-225). Su parlamento muestra que no sólo está dispuesta a cumplir su deber de hidalga, sino también de hacérselo cumplir a sus hijos y de obligarlos a mostrar agradecimiento con el Rey:

REY En pago de esto, por Dios,
que a los vuesos fijos dos
tengo de llevar conmigo.
BARBUDA Si habéis jurado, non digo
ál que os reproche a vos.
Vayan de muy buen talante,
sírvanvos de aquí en adelante,
pues es de Navarra ley
servir el hidalgo al Rey.
REY Ya tienen edad bastante.
BARBUDA: Llegad, fijos y besad
la mano a su Señoría
por esta merced, llegad.
(I, 285-97)

Así pues, la Barbuda sigue cumpliendo con su deber al ofrecer al rey y su compañía un generoso banquete rústico que incluye leche, frutas, ganso, cabrito, conejo, pichón, pollo, lomo de jabalí cazado por ella misma y hasta postre (I, 226-279). El rey le pide que lo acompañe a comer y ella se rehúsa argumentando su condición de viuda y su deseo de evitar calumnias innecesarias:

BARBUDA Non yanto yo con los homes.
REY Es, doña Blanca, muy justo.
BARBUDA Non es mal querer los homes,
sinon a mi estado injusto:
que a una dueña que el velado,
como el mío, le ha faltado,
en más lóbrego lugar
sola tiene que yantar,
o le será mal contado.
Perdonad el no poder
recibir ese favor,
por enviudar la mujer.
(I, 311-322)

Al despedirse, el rey corteja a doña Blanca y ella lo rechaza, dejando claro que no cederá ni habrá lugar para ligerezas ni despropósitos tales como permitirle pasar ahí la noche, sino únicamente para hacerlo cumplir con su promesa de hacer a sus hijos caballeros y lo apresura a marcharse. La Barbuda despide a sus hijos no sin darles tres consejos para vivir en la corte, que concibe como valores hidalgos: no sufrir el menoscabo de su honor y no hacerlo público en caso de que así fuere, ni mentir:

REY Fincá en paz,
y acordavos de mí, Blanca,
que en medio de mi corazón
llevo la vuesa faición
adonde el alma me arranca;
que non sé, a fe, qué cosquillas
los vuesos ojos me han fecho,
hechiceros, en el pecho
con amorosas macillas.
BARBUDA Non coido lo que decís,
nin lo coidaré jamás.
REY ¿Ingrata sois además?
BARBUDA Ya es tarde ¿vos non partís?
REY Aquí finco, si me parto,
dueña, con vuesa persona.
BARBUDA Si hoy vades para Pamplona,
non tenedes tiempo farto.
REY ¿Non me queredes coidar,
Blanca, en el mi afán amargo?
BARBUDA A mis fijos vos encargo,
y Dios vos deje lograr.
REY Non coido que el perdenal
tenga tan duro talante.
BARBUDA Fijos, fincá aquí delante,
que Dios vos libre de mal.
RAMIRO A la vuesa bendición,
la nuesa madre, esperamos.
ORDOÑO Aquí homillados fincamos.
BARBUDA Dios vos rija el corazón.
Solas tres cosas cos quiero
decir, enantes que os vades,
consejos de que os valgades
en la corte. Lo primero
es de non sofrir alguno
baldón al honor molesto;
lo segundo, después de esto,
de non decillo a nenguno;
lo tercero, en que jamás
en mentira tropecedes;
que con esto y las mercedes
del Rey iredes a más,
y seredes ambos dos
prez de vuesa fidalguía;
y alcáncevos, con la mía,
la bendición de mi Dios.
Besad la mano y partid
con el Rey, nueso Señor,
y dónevos Dios honor
en la paz como en la lid.
(I, 491-539)

Expuesto así el linaje y el temple de la Barbuda, nada falta para que, ya avanzada la segunda jornada, aparezca en escena caracterizada como caballera defensora de su honor a capa y espada, para lo que Vélez emplea el disfraz varonil y el típico embozamiento que exige la creación de la atmósfera nocturna en que se desarrolla la regia serenata que rechaza la Barbuda, poco después de reprender a Mudarra por andar de «alcahuete» del Rey y de haber rechazado los presentes que con él le enviara el soberano. La serenata le da a la escena una atmósfera cortesana y el romance de *Fontefrida* refuerza la caracterización de la viuda triste que se abstiene del amor.

Al escuchar el canto del romance, la Barbuda, furiosa, se emboza con la capa de Mudarra y toma una espada. Así, vestida de hombre y favorecida por la oscuridad de la noche, finge ser criado de ella misma y le da con la espada al cantor en defensa del honor de su supuesta ama:

BARBUDA ¿Non saben que es de mi dueña,
la Barbuda, este quiñón,
y este castillo además?
Y en todo este alrededor
non ha de osar requestar
home rico ni infanzón
cosa que a Blanca le ataña
en el pelo de su honor.
(II, 1610-1617)

La Barbuda también arremete contra Olfos y está a punto de seguir con el rey, pero al reconocer su voz se disculpa y le permite quedarse sólo por cumplir su deber de vasalla, pero le aclara que de ninguna manera obtendrá sus favores y lo invita a quitarse de su ventana, so pena de echarlo de su casa:

BARBUDA Ya vos conozco en la voz.
Perdonad mi desacato,
asaz es esto por hoy,
e fincadvos norabuena,
que si sois el Reye, sois
tenudo a honorar las gentes
que vuesos vasallos son.
Non vos engañe nenguno,
nin coidés que podréis vos,
con todo el vueso poder,
de aquesta dueña de pro
que vive en este castillo,
ver la sombra de un favor,
que non el honor conquistan
nin dádivas nin canción;
y arredradvos de este puesto,
que si lo sabe, vos doy
palabra de que a Pamplona
volvedes como un falcón.
(II, 1649-1668)

El rey acepta los regaños de su amada y de inmediato emprende su camino hacia Pamplona. De esta forma, Vélez deja preparado el terreno para presentar a la Barbuda en su papel de guerrera casi al inicio y al final de la tercera jornada.

Después de que Ramiro ha ganado el trono de Francia para Margarita y están celebrando sus bodas, aparece en escena la Barbuda, esta vez caracterizada como capitana de sus propias mesnadas es decir, como mujer de la nobleza guerrera. La Barbuda llega a París a caballo con una lanza, acompañada de Mudarra y sus mesnadas. Su actuación consiste en dirigir una larga y vehemente arenga a sus hijos, recordándoles sus deberes como vasallos del rey de Navarra y caballeros de Santiago, y retándolos a que salgan en tres horas en su defensa con ayuda de los franceses porque Marsilio tiene a Pamplona cercada:

BARBUDA ¡Ah, fijos de la Barbuda!
los que, armados caballeros,
en altar de Santiago
habéis homenaje fecho,
jurando, como vasallos
e como fidalgos buenos,
de defender vuesa ley,
vueso Reye e vuesos deudos,
vuesa patria, vuesa sangre,
vecinos e forasteros,
los que decides que sois
de nobres e leales pechos,
e de la casa de Lara
e Guevara por lo menos
[…]
e además de estar rietados
finquéis maldichos, si dentro
de tres horas non salides
del homenaje soberbio
de París para ayudar,
con vuesos brazos y aceros,
al vueso Rey don García,
y otro que tal, dempués de esto,
a la vuesa infanta Urraca;
que el Rey de Aragón, Marselio,
con veinte mil moros cerca
a Pamplona, deshaciendo
con morismas escuadras
las demás villas e puebros;
[…]
A esto fincades tenudos:
salí en su defendimiento,
llevad escuadras de Francia,
pasad apriesa los puertos,
sepa el moro de Aragón
que tiene gente el Rey vueso

para echarle de Navarra,
con Mahoma a los infiernos.
[…]
Enlazad las armas cedo,
que a esto sólo de Navarra
fasta la gran París vengo.
E si non salides, yo,
con el mi valor y esfuerzo,
rayo seré que le abrase,
Parca que le fine luego,
león que en trozos le finque,
fuego abrasante a su aliento,
que basta ser la Barbuda,
basta ser de Oñate engendro
para ser contra Marsilio
rayo, Parca, león e fuego.
[…]
fuera de París espero.
Tres horas os doy de plazo,
e si non salís tan presto,
con el Pietro que vos fago
séais maldichos del cielo.
(III, 2286-2377).

El cerco de Pamplona se elabora diegéticamente con el asalto de los moros al muro, se escenifica con estos trepando escaleras y blandiendo espadas, y se ambienta con pregones y tambores bélicos en medio de los locuaces parlamentos y vulgares acciones de Marsilio, quien está a punto de ganar la guerra y tomar por la fuerza a Urraca. En ese momento aparece en primer plano la Barbuda, de guerrera, de la misma forma que en la escena anterior, seguida de sus hijos y los franceses, entrando en combate con los moros. El combate se elabora diégeticamente en voz de Urraca, quien destaca el valor de la madre y los hijos (III, 2683-2690) y se escenifica con la Barbuda en medio de sus hijos, matando a cuchilladas a sus contrincantes y triunfando sobre ellos.

La obra concluye con la concertación de las bodas, en este caso del Rey de Navarra y la Barbuda, y la de Urraca con Ordoño, con el regreso de Ramiro a Francia y con el sometimiento del rey moro. El Rey navarro ofrece su mano de esposo a la Barbuda en reconocimiento de su valor y hermosura, haciéndola reina de Navarra. Así y sólo así, doña Blanca lo acepta.

En suma, tenemos una comedia en la que las hazañas guerreras y caballerescas son reconocidas y pagadas con un cambio sustancial de estamento y estado, como es el caso de las de doña Blanca y Ramiro, íconos del hidalgo que asciende a la nobleza por sus proezas bélicas y del caballero aventurero que obtiene ganancias y ventajas gracias a sus arrojados lances, respectivamente. El tratamiento heroico de la Barbuda y sus hijos supone, respecto de *El amor en vizcaíno* (obra en que la guerrera debe mucho todavía a la serrana romancística y a la del Arcipreste), una nueva forma de elaborar a la guerrera que exige mayor animación y aventura novelesca, por lo cual parece no ser menester

que la protagonista despliegue su *sex appeal* en escena, pues basta con verla en acciones violentas y bélicas, y a sus hijos en lances caballerescos.

Por último, quiero anotar que, curiosamente, la forma en que Vélez resuelve la intriga y el tratamiento heroico que le da a la guerrera aparecen también en *La bandolera de Baeza y peligro en alabarse*, comedia posterior a la nuestra, atribuida a Agustín Moreto y Cabaña (Valladares Reguero, 1996: 353-357), cuyo éxito en las tablas duró desde 1680, año en que fue representada por la compañía de María Álvarez en el Palacio de Madrid (Varey y Shergold, 1975: 180), hasta la primera mitad del siglo XVIII, entre 1716 y 1744, años en que se representó en Valencia en cuatro ocasiones (Juliá, 1933: 129), seguramente por la abundancia y rapidez de las peripecias, aventuras y hazañas de Isabel. Ésta, luego de fugarse de la justicia, se convierte en guerrera y, luego de triunfar sobre los moros, obtiene el indulto del rey por sus pasadas fechorías.

Pero es muy probable que cuando Vélez de Guevara compuso *Los hijos de la barbuda*, ya estuviera triunfando la guerrera en los tablados, como podría ser el caso de *La bandolera de Flandes*, compuesta en 1604 por Baltasar de Carvajal (Restori, 1893, v), posiblemente la primera comedia en que aparece una bandolera-guerrera. En esta obra, el bandolerismo y la guerra no sólo son las formas en que la protagonista venga su honra, sino también formas de darle al drama una buena dosis de novedad, agilidad, suspenso en la acción y, desde luego, de aventura y animación novelescas.

Bibliografía

Cuéllar, Donají, «El *modelo* serrana: *Libro de buen amor*, romancero, leyenda y teatro del Siglo de Oro», Tesis, El Colegio de México, México, 2003a.

— «Presencia de la tradición medieval en *La Serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara y *Las dos bandoleras* de Lope de Vega», en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, UNAM/ UAM/ El Colegio de México, México, 2003b, pp. 149-165.

— «La elaboración de la guerrera en *El amor en vizcaíno*: a propósito de la mujer varonil», *Actas del XIII Congreso de la AITENSO* celebrado en la ciudad de México del 15 al 18 de octubre de 2007, El Colegio de México/ UAM/ AITENSO. En prensa.

Crivellari, D. (2008): *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Carocci, Roma.

González, A. (1990): *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*, Tesis, El Colegio de México, México.

Juliá, E. (1933): «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, 20, pp. 113-159.

MacKendrick, M. (1974): «The amazon, the leader, the warrior», *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the* Mujer Varonil, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 174-217.

Mackenzie, A. L. (1972): Review of *Los hijos de la Barbuda*, edited by M. G. Profeti, Università di Pisa, 1970, *Bulletin of Hispanic Studies* 49, pp. 405-408.

Monahan, C. (1983): «A Critical Edition of Luis Vélez de Guevara's *Los hijos de la Barbuda*», Ph.D. diss. University of London, 1974, *apud* Mary G. Hauer, «An Addendum to Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography», en George Peale (ed.), *Antiguedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, pp. 254-298.

Profeti, M. G. (1977): «Introducción», en Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno, los zelos en francés y torneos de Navarra*, edición de María Grazia Profeti, Università degli Studi di Padova, Verona.

— (1970): «Introducción», en Luis Vélez de Guevara, *Los hijos de la barbuda*, edición de María Grazia Profeti, Università di Pisa, Pisa.

Restori, A. (1893): «Introducción», en Baltasar de Carvajal, *La Bandolera de Flandes*, ed. de Antonio Restori, Verlag von Max Niemeyer, Halle.

Varey J. E. y Shergold, N.D (1979): *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1669. Estudios y documentos*, Tamesis, London.

— (1975): *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1669. Estudios y documentos*, Tamesis, London.

Stroud, M. D. (1983): «The Resocialization of the Mujer Varonil in Three Plays by Vélez», en George Peale (ed.), *Antiguedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, pp. 111-126.

Valladares Reguero, A. (1996): «*La Bandolera de Baeza*, una comedia inédita atribuida a Moreto», en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, Almería, pp. 353-373.

Vélez de Guevara, L. (1970): *Los hijos de la Barbuda*, edición de María Grazia Profeti, Università di Pisa, Pisa .

 ISBN 978-84-9887-554-6 (T.III); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

El arte de la refundición según Moreto (I): *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega vs. *La misma conciencia acusa* de Moreto

Elena Di Pinto
Universidad de Burgos

Que durante el Siglo de Oro la práctica de la «refundición» –nombre genérico– haya sido habitual y extendida *bien puede ser*, que eso haya que considerarlo un plagio *no puede ser*[1]. La crítica literaria decimonónica y buena parte de la del siglo XX ha considerado «segundones» y plagiarios a una serie de dramaturgos auriseculares como Moreto, Rojas Zorrilla, Mira de Amescua, Solís, Cubillo, Matos Fragoso, y un largo etcétera, y no dejaba de ser medianamente lógico ese punto de vista de la crítica a la luz de antorchas como Cervantes, Lope de Vega y Calderón, que iluminaban prosa y tablas con luz cegadora. Pero ¿realmente hay que considerar así a todos los que coexistieron con esos tres «monstruos de naturaleza»? La verdad es que incluso los tres grandes tomaron, versionaron, rescribieron e innovaron muchas de las tramas anteriores a ellos, no hay más que mirar al fructífero, aunque a su vez segundón, Matteo Bandello que con sus *Novelle* tantas ideas brindó a los tres –a pesar de la muy recordada afirmación cervantina en el prólogo a sus *Novelas Ejemplares* de que las piezas eran suyas «propias, no imitadas ni hurtadas» y de subrayar que su «ingenio las engendró, y las parió su pluma»– así como a Shakespeare y Molière, por salir de nuestras fronteras.

Este es el primero de los once casos[2] de comedias de Lope de Vega retomadas por Moreto que trato; tanto éste como los restantes forman parte de una larga investigación

1. «Que se emplee el que es discreto/ en hacer un buen soneto,/ bien puede ser;/ mas que un menguado no sea/ el que en hacer dos se emplea,/ no puede ser» (Góngora, 1581, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, p. 58).
2. Son los señalados inicialmente por la estudiosa Ruth Lee Kennedy en 1932 en su libro monográfico *The Dramatic Art of Moreto*. De estos once casos los que realmente se ciñen a la auténtica autoría de Lope y a la

que estoy llevando a cabo durante mi contrato Juan de la Cierva. En este trabajo mostraré cuál es el sistema de composición de Moreto y qué variaciones hace para construir su obra de modo que resulte rentable dramáticamente.

1. Introito

Es muy probable que la lluvia de «refundiciones» fuera más abundante en la segunda mitad del siglo XVII también gracias al hecho de que a finales de febrero de 1644 el Consejo Real y Cámara de Castilla[3] redujo el número de las compañías de farsantes, reformó sus trajes, estableció una rígida censura y mandó que en adelante no se representaran comedias de inventiva propia de los que componen, sino de historias o vidas de santos (asunto que trató a menudo Moreto); asimismo condenó los libros de Lope de Vega que tanto daño habían hecho en las costumbres. Estas pragmáticas se sucedieron y repitieron hasta la saciedad, así que no es de extrañar si Moreto halló una brava mina en las comedias antiguas, como le dice en su vejamen Jerónimo de Cáncer y Velasco[4], pues ni fue el único ni lo hizo mal.

Por centrar la cuestión del término «refundición» he de recordar que la palabra 'refundir» la aplicamos igualmente a lo que hacían en el s. XVII, XVIII y XIX, pero en realidad se hacía de modo muy distinto, (por supuesto no sólo es distinto el *modus operandi* de siglo a siglo, sino dentro del mismo periodo si la refundición la lleva a cabo un dramaturgo, un erudito, un autor de comedias o, más genéricamente, un hombre de teatro; esto es obvio), para alcanzar los mismos fines, es decir, actualizar una obra al contexto del público que la recibe, que es lo que se hace y hará siempre, sobre todo si se trata de teatro cómico en el que el referente ha de ser inmediato, comprensible y risible. La palabra en sí aparece por vez primera en *Autoridades* como segunda acepción del verbo «fundir»: «Por translación vale deshacer alguna cosa y volverla a hacer para que tenga la perfección que le faltaba». Años después, ya en la centuria siguiente, en el *Reglamento General para la dirección y reforma de los teatros*[5], en 1807, encontramos una definición de lo que se entendía por 'refundición»: «El mismo premio (3% del producto total de los teatros del reino por el tiempo de diez años) se dará por toda pieza antigua refundida, y con esta denominación se designan aquellas en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original varían el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya».

---

correspondiente versión del solo Moreto son los siguientes: *El testimonio vengado* de Lope *vs. Cómo se vengan los nobles de Moreto. ¿De cuándo acá nos vino?* de Lope *vs. De fuera vendrá* de Moreto. *El caballero de sacramento vs. El Eneas de Dios. Mirad a quién alabáis vs. Lo que puede la aprehensión. El despertar a quien duerme vs. La misma conciencia acusa. El mayor imposible vs. No puede ser*. Los otros cinco casos propuestos por la estudiosa están repletos de problemas, pues ni la autoría del drama de origen es de Lope ni la versión es sólo de Moreto, sino que se trata de comedias escritas en colaboración, práctica muy habitual por aquel entonces y que últimamente se está estudiando más a fondo.

3. Según dice don Luis Fernández Guerra (1856: XII). *Cfr*. Pellicer y Tovar, *Avisos* (1 de marzo de 1644).

4. La copla, allá por 1649, al tomar posesión del cargo de secretario en la Academia Castellana, decía: «Que estoy minando imagina,/ cuando tú de mí te quejas;/ que en estas comedias viejas/ he hallado una brava mina».

5. Se encuentra, entre otras bibliotecas madrileñas, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Cuartel del Conde Duque) bajo la signatura: MO/186. Se trata del Título I, capítulo VII (*De las piezas de los Autores, y su recompensa*), pp. XXII-XXVIII. Son doce en total los artículos en los que está dividido este capítulo, y concretamente la definición está en el art. 4.

En 1992 la investigadora Carol Bingham Kirby (1992: 1006) enumera las características que ha de tener una refundición: «En un estudio previo presentamos una metodología de análisis de textos del siglo XVII refundidos en el mismo siglo basándose en unas seis categorías de análisis. Estas seis categorías nos permitían concluir científicamente hasta qué punto fue modificado un texto en relación con su fuente para luego estudiar el efecto de estos cambios textuales en relación con lo estético y lo dramático de las versiones que se comparaban. Las seis categorías son las siguientes: (1) uno o más versos retenidos sin cambios en la refundición; (2) uno o más versos retenidos en la refundición, pero que han sufrido alteraciones en alguna(s) palabra(s), el locutor o la posición en el texto; (3) texto de un mínimo de dos o más versos que se ha reducido por uno o más versos en la refundición; (4) texto de un mínimo de un verso en que la fuente se ha ampliado a un pasaje de dos o más versos en la refundición; (5) texto de uno o más versos presentes en la fuente pero omitido(s) en la refundición; y (6) texto de uno o más versos nuevos que se han añadido al texto refundido».

En el trabajo de refundición de Moreto se encuentran varias de estas categorías, entre ellas la 2, 4, 5 y 6, pero bien puede decirse que Moreto parece tener ante sus ojos la comedia de Lope para crear una nueva deliberadamente, por lo tanto me parece más oportuno hablar de «versión» que de «refundición».

El caso que me ocupa en esta ocasión es el de *El despertar a quien duerme*, comedia de Lope de Vega, escrita, según Morley y Bruerton, entre 1610 y 1615 y publicada en 1617[6], versionada por Moreto transformándola en *La misma conciencia acusa*, pieza que salió en 1654 en la editio princeps de la *Primera parte de Comedias*, impresa en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Bastida, y estrenada por Gaspar Fernández de Valdés, actor, autor de comedias y tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, que murió precisamente en septiembre de 1654, en Toledo, motivo por el cual Moreto tuvo que volver a comprar (antes del plazo de diez años establecido por ley) a su viuda Damiana Arias cuatro manuscritos de sus comedias (entre las cuales estaban *El desdén con el desdén*, *La misma conciencia acusa*, *Trampa adelante* y *Antíoco y Seleuco*) para completar el volumen de la Primera Parte y darlo a la imprenta. Si Gaspar de Valdés muere en 1654 en Toledo, si en 1652 trabaja como segundo autor en la compañía de Juan Vivas (el 13 de marzo de 1652 es la última fecha documentada de su colaboración con él; antes trabajó con Antonio de Prado, con su hijo Sebastián de Prado y con Francisco García), si tenía en posesión los manuscritos de Moreto, se deduce por todo ello que *La misma conciencia acusa* se estrenó, como pronto, entre abril de 1652 y agosto de 1654. La fecha de composición debe ser muy próxima a la del estreno, por la localización de la comedia de Moreto.

2. El despertar a quien duerme, de Lope

En la primera jornada la acción comienza en Barcelona, en una sala del palacio del conde Anselmo, que muestra su honda preocupación al capitán Fabio instándole a que averigüe las intenciones del usurpado Rugero (el padre de Anselmo quitó el condado al padre

6. Salió en la *Octava Parte de sus Comedias*, en Madrid por la viuda de Alonso Martín y a costa de Miguel de Siles, y ese mismo año de 1617 vio la luz también en Barcelona, impresa por Sebastián de Cormellas y a su costa.

de Rugero y éste vive tranquilamente en una aldea contento con su vida). Asistimos a la vida bucólica de Rugero entre cantos y los bailes de sus aldeanos, a la desconfianza obsesiva del conde Anselmo, al despertar de Rugero ante las indagaciones del capitán Fabio y al prendimiento de éste por parte del gobernador durante las fiestas de la celebración por el nombramiento de los dos alcaldes de la aldea: Perote, que funciona de gracioso en la comedia, y Jacinto. La prima Estela, hija de Anselmo, se interesa por Rugero sin ninguna excusa aparente, pues ni le ha visto jamás, ni le ha hablado, ni ha oído hablar de él, parece enamorarse por una suerte de «justicia poética» como acto compensatorio frente a la iniquidad por él sufrida.

En la segunda jornada Rugero está en la prisión y su prima Estela le visita disimulando su identidad y se hace pasar por la mujer del alcaide y se hace llamar Rosimunda, con la promesa de librarle. Perote y Jacinto van a ver a Rugero con limas y soga, le cantan a la reja de la cárcel un romance alusivo para avisarle de que llegan en su ayuda, y el conde Anselmo, tras registrarle, ordena prender a Perote. El conde Anselmo dice al capitán Fabio que envenene a Rugero para matarle secretamente y que no se subleve el pueblo por la injusticia y confiesa a su hija su intención. Estela impide al capitán que le dé a beber el vaso a Rugero, aunque no contenía veneno, sino un narcótico, ya que el capitán Fabio se apiada de él. Estela entra en la prisión como Rosimunda y promete a Rugero su libertad. Perote toma el lugar de Rugero, el conde Anselmo le confunde, Estela libera a Rugero disfrazada de hombre, luego confiesa ser Rosimunda y por último le revela su verdadera identidad y le hace prometer que no se casará con ninguna hasta cobrar el condado de Barcelona y pedirle a ella licencia para contraer matrimonio.

En la jornada tercera el conde Anselmo descubre que no es Rugero sino Perote el que ocupa su lugar en la prisión y quiere hacerle cortar la nariz y luego las orejas –cosa que no sucederá, pues Estela le libra de la pena– por haber propiciado la huida de Rugero. Estela pide a Perote que vaya a llevar una carta a Rugero. Mientras tanto Rugero habla con el duque de Urgel que promete ayudarle a recobrar el condado de Barcelona si se casa con su hermana; Rugero se niega por la palabra dada a Estela. Llega la reina de Sicilia (que iba contra Mallorca por defender a su hermano, pero deriva a Barcelona; Rugero se hace pasar ante la reina por embajador de sí mismo y le promete matrimonio con su «otro yo» a cambio de su ayuda. Perote le da la carta de Estela y Rugero contesta diciéndole que envíe a alguien que se haga pasar por Rugero para que se case con la reina. Estela misma acude disfrazada, una vez más, de hombre como si fuera Rugero y concierta su matrimonio con la reina. Llega el de Urgel, arrepentido de su anterior negativa, a la defensa de Rugero. El conde Anselmo se rinde; se desvela la identidad de Estela y la obvia imposibilidad de casarse con la reina; por fin se casan Estela y Rugero y el de Urgel con la reina de Sicilia. Al conde Anselmo se le perdona la vida.

3. El «laboratorio» moretiano

En *La misma conciencia acusa* de Moreto el hecho de que la acción se desarrolle en Parma y no en Barcelona no es casual, a mi entender, ya que estaba viva en la memoria la guerra con Cataluña que duró hasta 1652 y había que cambiar el lugar de la acción. La acción es una *amplificatio* de su fuente, 2983 vv. contra los 2520 de *El despertar a quien*

duerme. El *leitmotiv* tan repetido, es decir, el título de la comedia («despertar a quien duerme», antigua locución) en Lope figura 7 veces de forma literal y 6 parafraseado, en Moreto su título sólo aparece en el verso final como tal y dos veces más, expresando el concepto parafraseado («pues ha sido en su delito/quien le acusó, su conciencia»; «pues le acusó su conciencia,/bien su traición le castiga») al final de la II jornada y en la tercera, siempre en boca de Carlos, el homólogo del Rugero de Lope. Ya en el título se hace notable una diferencia: Lope pone toda la fuerza en Rugero, que es el dormido al que el usurpador Anselmo despierta; Moreto hace hincapié en el Duque de Parma, a quien la conciencia acusa y por eso se prepara su propio castigo».

Moreto abre la obra *in medias res*, directamente en el monte, durante la caza del Duque de Parma acompañado por su sobrino Enrique y por su hija Margarita que al perderse se encuentran con Carlos y su hermana Estela. A modo de flash back, el Duque de Parma explicará a Enrique y a Margarita por qué han ido a «perderse» al monte, cómo usurpó el ducado a Carlos y sus temores de que éste «despierte» y quiera recobrar lo que es suyo. A diferencia de Lope, Moreto hace que sea el propio Duque de Parma el que intente averiguar el ánimo y las intenciones de Carlos interrogando al gracioso/alcalde Tirso. El hecho de que el gracioso de la obra sea también alcalde (y cómo no, criado), coincidencia de connotaciones entremesiles, figura tanto en Lope como en Moreto, pero éste último le da una vuelta de tuerca y convierte al Perote de Lope en un Tirso negro[7] que habla con su característico rotacismo («habrar» en lugar de «hablar», «frema» y no «flema», «craro» y no «claro», «obriga», «branca», «tembrando», etc.) típico del habla portuguesa y de los negros que se ponían en escena en el Siglo de Oro, lo cual contribuye a aportar mayor comicidad al personaje. En Lope la comicidad está más «repartida», en Moreto más «concentrada» en la figura de Tirso.

Moreto hace más sangrante el conflicto de la comedia, pues pone en escena al verdugo (Duque de Parma) y a su víctima (Carlos) como protagonistas de la usurpación de Parma[8], ya no son herederos de las acciones de sus padres, como sucede en Lope. Se puede decir que esta solución moretiana es más funcional, dramáticamente hablando y precisamente a este cambio obedece también el cambio de título, como señalaba al principio, y de perspectiva, pues cambia el foco del «despertado» de Lope, que acaba haciendo lo que no estaba en su mente, (vengador de su padre al que el padre de Anselmo había usurpado el trono de Barcelona) desplazándolo sobre las tribulaciones de la mala conciencia del Duque de Parma, autor del abuso, y poniendo una luz más tenebrosa en toda la acción; ya no es el destino, sino la voluntad del hombre la que construye dichas y desdichas.

7. Hay un momento de especial hilaridad cuando Tirso, que habla como negro a lo largo de la comedia, sale de la caja en la que está supuestamente amortajado sustituyendo a su amo Carlos; el primo de Carlos, el Duque de Milán, que no ve a su pariente desde la niñez, pregunta a Tirso por la veracidad de su identidad, y el gracioso le responde: ¿Qué dice aqueste borracho?/ ¿Yo *primo*? Pues ¿soy yo negro? (vv. 2275-6). El juego de palabras está claro por la costumbre de llamarse «primo» y/o «hermano» (*cfr*. Weber de Kurlat, 1970).

8. El duque de Parma refiere el caso a su hija Margarita y a su sobrino Enrique y les dice que a la muerte de su primo, el anterior duque de Parma, él hizo caso omiso del testamento que éste dejó haciendo legítimo heredero a su hijo natural Carlos. En Lope el usurpador fue el padre del Conde Anselmo que le arrebató el condado al padre de Rugero. El parlamento del Duque de Parma narrando los antecedentes supera en número de versos (vv. 231-356) al de Lope (vv. 316-336); la *amplificatio* es evidente.

Esto se ve corroborado también en otra diferencia entre ambas comedias: en Moreto, al no conseguir el Duque sacar ninguna información al gracioso, envía a su sobrino Enrique a hablar con Carlos y le dice que se finja descontento del tirano para hacer que Carlos confiese sus supuestas malas intenciones. En *El despertar a quien duerme* el capitán Fabio espontáneamente empieza a ponerse de parte de Rugero, ante la iniquidad y la usurpación del Conde Anselmo. De nuevo se trata de una justicia impuesta por el *fatum*.

Resulta más verosímil el interés y enamoramiento de Margarita hacia Carlos en Moreto a través de la vista (cuando le encuentra en el monte) y el oído (al escuchar el relato que hace su padre el Duque de Parma sobre la usurpación a Carlos y sus posteriores sospechas), que el de Estela por Rugero, en Lope, comedia en la que Estela se enamora de Rugero casi porque así ha de ser, como acto compensatorio frente a la injusticia por él sufrida. En Lope hay dos bodas, en Moreto tres: Margarita se casa con Carlos y Enrique con Estela. Los criados-graciosos Tirso y Laureta también se unen. En lo que ambos dramaturgos coinciden es que al usurpador se le perdona la vida.

En Lope de Vega hay tres canciones[9], amén de un parlamento del gracioso-alcalde Perote en el que hace referencia a varios bailes de la época[10]; las dos primeras son canciones alusivas a los celos; lo cual no «casa» en la trama, sí puede dar idea del «mar de fondo» que se cierne sobre la despreocupada aldea; la tercera tiene un matiz irónico ya que alude a las limas y sogas que lleva Perote para liberar a Rugero. En Moreto sólo hay una[11] canción, un claro *carpe diem* («Cojamos la rosa / de la edad veloz, / antes que el invierno / marchite su flor») cantado y bailado en las fiestas de la aldea. Todas las canciones, tanto las de Lope como la de Moreto son un clásico bien conocido por el público (Lasso de la Vega, Mateo Flecha). Moreto hace festivo, lúdico, casi lúbrico el momento de fiesta en la aldea, rematando los versos anteriores con el estribillo: «dábale con el azadoncito, / dábale con el azadón»[12].

En la comedia de Lope Estela se disfraza dos veces de hombre, en la de Moreto Margarita sólo una, ya que se suprime, en un momento de censura más férrea, la ambigüedad de la posible boda entre dos mujeres. Lope tiene dos golpes de efecto claros en su comedia: música y disfraz. Moreto pone toda la fuerza dramática en su gracioso. En el análisis métrico que he hecho de ambas obras es llamativa la reducción que hace Moreto de la polimetría de Lope: se limita a emplear romances, redondillas, quintillas y silva de pareados omitiendo las octavas reales, los endecasílabos sueltos, y el soneto que sin embargo Lope regala junto a las anteriores variaciones estróficas.

4. Suerte de ambas comedias

La versión de Lope es más «desvergonzada» que la de Moreto, que a su vez lo es más que la pacata refundición decimonónica. No hay datos de representación de *El despertar a quien duerme*, ni en el mismo siglo XVII ni *a posteriori*; nunca fue refundida con su tí-

9. En la primera jornada, (vv. 152-153): «Que si verde es la verbena,/ más blanca es el azucena»; (vv. 696-730). «A las cañas juguemos,/ señoras damas»; en la segunda jornada, (vv. 1156-1170): «A la lima, a la lima, que salva (es alba);/ a la lima, que tocan al alba».

10. Se trata de los vv. 417-446 de la primera jornada.

11. En la primera jornada, (vv. 395-406): «Cojamos la rosa/ de la edad veloz,/ antes que el invierno/ marchite su flor».

12. Moreto emplea esta cancioncilla popular también en el baile de *Lucrecia y Tarquino*.

tulo original, a buen seguro debido a la procacidad por el continuo disfrazarse de Estela. El «exceso» de músicas podía ser un problema y probablemente la «inverosimilitud» de tantas predestinaciones a ojos de los refundidores y preceptistas tanto ilustrados como decimonónicos era insalvable.

Muy otra fue la suerte que corrió la versión de Moreto: en el mismo siglo XVII, concretamente el 9 de mayo de 1680[13] la compañía de Manuel Vallejo representa en Palacio *La misma conciencia acusa*, 26 años después de que saliera impresa por primera vez. La fortuna de esta comedia no deja de sorprender si se atiende a la refundición en cinco actos, manuscrita, de la que fue objeto en 1832[14], con música del Maestro Manuel Quijano[15]. La curiosidad de esta notable *amplificatio* decimonónica reside en la censura que han hecho de Margarita disfrazada, eliminan esa escena, conservan la letra de la música pero cambian la partitura (convirtiéndola en una charanga al gusto de la moda del momento).

En el siglo XVII no existe el concepto de plagio, sí el de *imitatio*, y sin embargo la versión de Moreto no copia a la de Lope, conserva el iter de la fábula (o trama), repite sólo una cláusula en la alabanza de aldea (*acuérdome…fuente*, *techo*, *prado*; vv. 209-269 en Lope, y vv. 509-624 en Moreto; no hay más coincidencias de versos), pero plantea más vivo el conflicto, vuelve atemporal la letra de la música y presenta un gracioso más estructurado, todo lo cual, como decía al principio, apunta a que Moreto tiene muy presente la comedia de Lope para cambiarla.

La refundición decimonónica (ahora sí se puede llamar refundición y conviene recordar que sí existe el concepto de plagio) conserva los versos de Moreto casi en su totalidad, elimina el disfraz (inmoral para el siglo XIX) y cambia la música.

Es por todo lo dicho que yo llamaría, en el caso de esta comedia, «versión» y no «refundición» a lo que hace Moreto. ¿Qué hizo con *El lindo don Diego* al versionar *El narciso en su opinión* de Guillén de Castro? ¿Y con las otras cinco comedias basadas en Lope? Lo veremos próximamente.

Bibliografía

Álvarez Barrientos, J. (1995): «Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el s. XIX» en *El siglo XIX… y la burguesía también se divierte*, actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias, Cádiz, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María y Fundación Muñoz Seca, pp. 27-39.

Kirby, C. B. (1992): «Hacia una definición precisa del término refundición en el teatro clásico español», en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, vol. 2, pp. 1005-1012.

13. El dato aparece en Varey y Shergold, *Representaciones palaciegas* (1603-1699), 1982, p. 239 (documento 48).
14. Tanto el texto manuscrito de 1832 como la partitura están en la BHMM (Conde Duque), el primero bajo la signatura Tea/1-129-1, la segunda bajo la sign. Mús/16-7.
15. Se trata de Manuel Quijano, probablemente nacido en Madrid, en la segunda mitad del s. XVIII y muerto en Madrid, el 23 de noviembre de 1838. Fue compositor y director. Las noticias biográficas sobre este músico aparecen por vez primera cuando se indica su nombre como «compositor y maestro de música» en el madrileño Teatro de la Cruz, en la temporada 1814-1815.

KIRBY, C. B. (1994 a): «El nuevo historicismo y comedias refundidas del s. XVII», Actas Irvine-92, en *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. por Juan Villegas, vol. 3, 1994 (Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII), pags. 308-316.

KIRBY, C. B. (1994b): «On the Nature of Refundiciones of Spain»s Classical Theater in the Seventeenth Century», en *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, eds. Charles Ganelin y Howard Mancing, West Lafayette, IN: Purdue UP, pp. 293-308.

COUDERC, C. : «Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española», en *Actas del Seminario «Siglo de Oro y Reescritura»*. Sesión I. Teatro. Coordinación: Marc Vitse, Toulouse, CRITICÓN, 72, 1998.

COUGHLIN, E. (1988): *Neo-classical refundiciones of Golden Age Comedias (1772-1831)*, Ann Arbor, Michigan : U.M.I., Dissertation Information Service.

FRA MOLINERO, B. (1995): *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI de España.

KENNEDY, R. L. (1932): *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Massachusetts, Smith College Studies in Modern Languages, XIII, 1-4, 1931-1932. Reimpreso en Philadelphia, 1932.

LIPSKI, J. M. (1991): «Sobre el español bozal del Siglo de Oro: existencia y coexistencia», en *Scripta philologica: in honorem Juan M. Lope Banch*, coord. Por Elisabeth Luna Traill, vol. 1, (Lingüística general e histórica, Historia de la lingüística), pp. 383-396.

SOONS, A. (1976): «Augustinian criticism of the comedia reconsidered: Lope»s El despertar a quien duerme», *Revista de Estudios Hispánicos*, X, 3, University of Alabama Press, pp. 443-450.

WEBER DE KURLAT, F. (1970): «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, pp. 337-359.

La comicidad y los graciosos en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto[1]

Judith Farré Vidal
CSIC

La figura del *gracioso* presenta una serie de rasgos tópicos que, en mayor o menor intensidad, definen al personaje. Aunque raramente se encuentran todos reflejados en un mismo gracioso, sí puede decirse que la mayoría son confidentes de su señor, glotones, codiciosos, cobardes, mantienen amores paralelos con la criada de la dama que corresponde al amor del galán[2] o ejercen de alcahuetes. Para iniciar estas primeras notas de aproximación a los graciosos de Moreto, y me ceñiré en esta ocasión a los de las comedias publicadas en su *Primera Parte* (1654), debe considerarse, además, que en muchas ocasiones ejercen un importante papel estructural[3]. En este sentido, el caso más conocido quizá sea el de Polilla/Caniquí en *El desdén, con el desdén*, «cuyo volumen textual, su presencia en escena y su trascendencia en la trama son [...] muy importantes, más si cabe que los de los protagonistas»[4]. Pero, como ha puesto de manifiesto recientemente Martínez Berbel, existen otros, como el Millán de *Trampa adelante*, el criado de un señor noble pero pobre que sobrevive gracias al ingenio de su criado, quien actúa con

1. Este trabajo se inscribe en el marco del programa Ramón y Cajal en la convocatoria 2008 («Técnicas dramáticas de composición del teatro breve de los Siglos de Oro desde una perspectiva comparada», RYC-2008-02362) y cuenta con el patrocinio del proyecto de investigación "La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias", financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, con número de referencia HUM2004-02289/FILO. Todas las citas de las comdias de Moreto proceden de los textos base fijados por sus respectivos editores, disponibles en www.moretianos.com. En adelante citaré por siglas, indicando el número de verso entre paréntesis.
2. García Lorenzo (1987: 31).
3. Como ya apuntó Wardropper, «Moreto's servants, not content with merely giving advice, take on a leadership role» (1986: 68).
4. Martínez Berbel (2007: 116).

total independencia, sin atender a los deseos de su amo[5]: Millán, a pesar de que sabe que don Juan está enamorado de doña Leonor, actúa de tercero frente a doña Ana, una rica dama indiana encaprichada del galán, para así conseguir de ella el dinero necesario para comer. Asimismo, en *De fuera vendrá, quien de casa nos echará*, destaca el hecho de que Leonardo y Beltrán «no son tanto criado y señor, sino compañeros de armas, lo que les dota de una mayor camaradería y les iguala en cierto modo»[6].

Otro de los rasgos estructurales que pueden definir la dramaturgia moretiana, junto con los largos parlamentos explicativos que habitualmente suelen encuadrar las escenas estáticas al inicio de las jornadas, es la inserción de episodios protagonizados por graciosos, acompañados o no de los personajes principales, en momentos clave para la distensión dramática. Es este un rasgo común del teatro barroco, pero en el caso de Moreto alcanza una especial significación ya que estos episodios, cuya *vis* cómica reside en aprovechar como asunto los mismos motivos protagonizados por sus amos, contribuyen a la equilibrada y geométrica construcción, tan característica de la producción de Moreto. He seleccionado tres ejemplos que pueden ilustrar las estrategias que suelen ser habituales para encuadrar la intervención del gracioso. El primer fragmento procede de *San Franco de Sena*, o *El ciego de mejor vista y lego del Carmen*. En este caso, la escena está protagonizada por un solo criado, Dato, que acompaña a su señor Franco. Es de noche y ambos están escondidos en la calle para poder hablar con Lucrecia, que espera que aparezca el otro galán, Aurelio, quien asomará con músicos para cantar en el balcón de la dama:

DATO Mira, señor:
un hombre se iba azotando;
por la calle iba corriendo,
y en cuanta taberna hallaba
hacía estación y se estaba
un cuarto de hora bebiendo.
Díjole uno: «Mirad que hoy
beber tanto es desvarío»;
y él respondió: «Señor mío,
mientras bebo no me doy».
Pues amor te azota al trote,
mormurando caminemos,
que mientras chistes bebemos
no sentimos el azote
(SF, vv. 760-773)

La réplica de Dato está dentro de la secuencia de cierre de la primera jornada (SF, vv. 715-955), cuyo desenlace será la obligada fuga de Lucrecia y su criada Lesbia, asistidas por Franco y Dato. Las intervenciones del gracioso recurren, en este clímax con el que

5. «Sólo en contadas excepciones, el criado deja de ejercer su función clásica de acompañamiento (la *función ponente*, como la llama Hermenegildo). Millán de modo aparente sigue ejerciéndola, asiste al galán, es su correo y confidente, pero en este caso esa función es falsa, pues sus acciones van encaminadas a entorpecer todo lo posible las expectativas de su señor. Millán, en realidad, es asistente y correo de sus propias necesidades (pecuniarias y alimenticias, fundamentalmente)» Martínez Berbel (2007: 116).
6. Martínez Berbel (2007: 116).

Índice

termina la primera jornada, a constantes glosas jocosas con las que Dato responde a su señor Franco, angustiado por la forzada huida de la dama. De manera ingeniosa, Dato aprovecha cuentos tradicionales que va adaptando para disminuir el dramatismo de la situación. En el caso anterior, el «beber chistes» justifica las constantes réplicas de Dato como una forma para relajar la tensión dramática.

El segundo ejemplo que puede mostrar cómo Moreto va engarzando las intervenciones de los graciosos tiene que ver con el flux de las cartas. Las referencias a los juegos de naipes son una constante en las comedias que integran la *Primera parte* de 1654. Además del juego de Franco en *San Franco de Sena* en el que llega a apostar sus propios ojos para luego quedarse ciego o la partida del capitán Lisardo y el alférez Aguirre con la que se inicia *De fuera vendrá, quien de casa nos echará*, las referencias a los naipes le sirven a Moreto para engastar varias secuencias protagonizadas por graciosos que retoman, desde el registro bajo que impone su condición ridícula, el mismo asunto en el que se ven envueltos sus señores. Por ejemplo, en la primera jornada de *La fuerza de la ley*, a partir del verso 343, se produce un encuentro entre Alejandro y Nise en el que los momentos de mayor intensidad coinciden con los sonetos de definición amorosa que se dedican los dos amantes (FL, vv. 389-402 y 409-422). A continuación, a partir del verso 467, los dos criados, Irene y Greguesco, protagonizan una escena que, como reflejo invertido de la anterior de sus señores, también supone la declaración amorosa entre ambos y que «a los dos toque soneto por barba» (FL, vv. 471-472). En este caso, el cierre del episodio que de manera simétrica han protagonizado los criados, es posible gracias a que Irene quiere salir a merendar y menciona que puede jugarse el amor de Greguesco a las cartas:

GREGUESCO ¡Grande amor!
IRENE ¡Grande fineza!
GREGUESCO ¿Te vas?
IRENE Sí, dueño del alma.
GREGUESCO ¿Dónde?
IRENE A merendar, si hay algo.
GREGUESCO ¡Qué dolor!
IRENE ¿El beber agua?
GREGUESCO Calla, que esa voz me ha muerto.
IRENE ¡Oh mal haya mi desgracia!
GREGUESCO ¿Temes perderme?
IRENE Si juego.
GREGUESCO ¿Y jugarasme?
IRENE A la taba.
¡Qué brío para el barreño!
GREGUESCO ¡Qué harnero para la paja!
(FL, vv. 505-514)

La siguiente estrategia que suele repetirse a la hora de engastar episodios protagonizados por graciosos recurre a alusiones metateatrales. Como el soliloquio de Irene en *La fuerza de la ley*, de los pocos protagonizados por criadas que puedan considerarse graciosas[7],

7. «Luces salgo a prevenir/ y pues sola me provoco,/ de soliloquear un poco/ licencia vengo a pedir/ Mosqueteros, a estas pocas/ coplas me dad la costumbre,/ porque si ellas no dan lumbre/ son de fuego vuestras bocas». (FL, vv. 1546-1553).

el comentario de Macarrón en *La fuerza de la ley*, diciendo que «toca a bufa y a ficción» (FL, v. 268) o la réplica del Vejete en *De fuera vendrá*, que da paso a la llegada de la Viuda, doña Francisca y la criada Margarita:

> VEJETE ¡Oh! ya han venido las damas.
> Voló la conversación.
> Yo me voy, que en esta farsa
> no hacen papel los ancianos.
> (FV, vv. 482-485)

En esta ocasión, la Viuda, con sus ridículas pretensiones de matrimonio con el galán que corteja a su sobrina, será uno de los personajes que protagonice muchas de las escenas ridículas de la comedia. De ella dirá Margarita, casi al final de la comedia: «¡Que haga esta tía infernal/ el viejo de la comedia!» (FV, vv. 1881-1882). Pero, quizá uno de los ejemplos más interesantes en este apartado, sea el comentario de Greguesco sobre los *pasos lacayunos* que, paralelamente a la acción principal, protagonizan los graciosos de la comedia:

> GREGUESCO Ahora, Irene, entra el coloquio
> lacayuno.
> IRENE Necio, aguarda,
> que ahora toca a nuestros amos.
> GREGUESCO Dices bien, no me acordaba,
> que siempre se acaba el paso
> entre lacayo y lacaya. (FL, vv. 351-356)

En este caso, los graciosos no llegan a protagonizar su escena puesto que lo harán más adelante. Ahora, tan sólo se refieren a la posibilidad de ofrecer el paso entre lacayos, puesto que el diálogo de declaración amorosa entre Alejandro y Nise continúa, pese a esta interrupción, para dar paso a los sonetos de definición amorosa que apuntábamos unas líneas más arriba y que culminaba con el contrapunto de los sonetos compuestos por los graciosos.

Hasta el momento, hemos podido ver cómo los episodios protagonizados por más de un gracioso sirven para contrarrestar el dramatismo de las secuencias protagonizadas por los señores y que, como apuntaba el anterior comentario de Greguesco, tienen una extensión limitada. En este sentido, le permiten a Moreto que las principales líneas argumentales, normalmente sobre asuntos amorosos, coincidan en el «eje central prospéctico», englobando también así las relaciones entre graciosos.

La única excepción entre todas las comedias de la *Primera parte* la encontramos en *Hasta el fin nadie es dichoso*, donde en la primera jornada aparece un entremés engastado que desarrolla una escena prematrimonial entre los dos graciosos, Chapado y Marina, que discuten sobre el tópico del amor a palos (HF, vv. 419-498), cuyo desenlace se remata, además, en un episodio posterior, en la segunda jornada, que trata sobre su divorcio (HF, vv. 1719-1831). Son varias las razones que conducen a tratar el episodio entre Marina y Chapado como un entremés engastado. El argumento es muy simple: ante la boda inminente,

Chapado aparece dándole con un palo a Marina, con el propósito de quitarle la «M» para que quede «hecha harina a palos» y él salvado. El gracioso confiesa que

> Yo, pues, viendo esta porfía,
> daros pienso a troche y moche
> palos de día y de noche,
> coces de noche y de día.
> Desta suerte heis de vivir
> y ansí me pienso vengar,
> que pus m'hacéis consumar,
> yo os he de hacer consumir.
> Mirá el juego que os señalo
> para que empués no os asombre,
> que siempre que queráis hombre
> he de trunfar deste palo.
> (HF, vv. 435-446)

Chapado pasa entonces a contarle el cuento de Gil el tamborilero:

> Pus que oyáis un cuento quiero.
> Gil, muestro tamborilero,
> tenía una mujer terrible.
> Cuando la daba mal rato,
> ¿qué hacía Gil? Oyes, tomaba
> los palos y la tocaba
> un lendísimo rebato.
> Un día, pus otro tal teme,
> tanto la rebateó
> que de cabeza la abrió,
> ansí un poco más de un geme.
> Al curarla, ella al barbero
> dijo: «Señor, a la paga
> porque otra vez no lo haga,
> lleve a Gil mucho dinero».
> Gil lo olió, y con regocijo
> hizo cuentas por las cuales
> pidió el barbero cien relas;
> estuences él tomó y dijo:
> «Si ciento monta la cura,
> veis aquí ciento pagados
> y otros ciento adelantados
> para otra escalabradura».
> Yo, pues el cuento aplicado,
> por si los palos ansí
> me encarecéis, véis aquí
> otro palo adelantado.
> (HF, vv. 452-478)

Marina se rebela y anuncia que quiere pedir el divorcio, ante lo que Chapado le comenta que es mejor que entonces no se casen, pero Marina no quiere perder así la honra, ya

que parece que está embarazada (Chapado le dice: «echaré de la barriga/ palos, como vos mochachos», HF, vv. 485-486) y el gracioso le contesta que no le puede quitar lo que ella no tiene. La salida a escena del Rey hace que la acción se encauce hacia la cacería del águila que había quedado suspendida.

En primer lugar, cabe decir que, desde el punto de vista de la estructura de la comedia, resulta evidente que la acción no presenta ningún tipo de contrapunto argumental a las líneas hasta el momento apuntadas. Transcurridos apenas 400 versos de esta primera jornada, se han planteado los dos ejes sobre los que girarán las competencias de los dos hijos del conde de Urgel, Sancho y García: el amor que ambos sienten por Rosaura y su enfrentamiento por conseguir el volante que un águila acaba de arrebatarle a la Infanta. En este punto, cuando todos los personajes van a salir al bosque en busca del águila y poder recuperar el volante, Moreto engasta un «paso lacayuno» cuya función dramática es la de suspender la atención ante el desenlace de la cacería, que culminará con la salida a escena de Rosaura, y que no presenta ninguna relación respecto a la acción principal. La continuación de dicho entremés engastado se produce hacia final de la segunda jornada, cuando a raíz de la intervención de Laín, otro criado, Chapado, celoso, ejerce de juez y se divorcia de Marina, para luego volver a casarse con ella. Este segundo episodio se produce en el momento que, a raíz del máximo ascenso social protagonizado por Sancho, el Rey decide casarlo con la Infanta, aunque el galán está enamorado de Rosaura. En este caso, la secuencia entre los tres criados actúa como reflejo invertido del triángulo amoroso que se está planteando entre la Infanta, Rosaura y Sancho. Aunque argumentalmente no aporta nada al planteamiento de la escena protagonizada por Marina y Laín en la primera jornada, podría tomarse como una de las simetrías características utilizadas por Moreto para trazar la estructura de sus comedias a partir de paralelismos argumentales, y, en cierto modo, podría también hacerse eco de otro cuento folklórico tradicional, aunque invirtiendo los papeles, el de la mujer juez de su marido[8].

La segunda razón para considerar la escena entre Chapado y Marina como un entremés engastado es, además de su independencia argumental, que reproduce una de las variantes que Chevalier recoge, dentro de los cuentos de casados, como el del molinero y el cura[9]. De este modo, el cuento de Gil el tamborilero que Chapado explica y pretende seguir con Marina, sigue la tónica habitual de Moreto y otros tantos dramaturgos áureos que recurren a este sustrato popular para apelar a la risa. El motivo del amor a palos, además, remite forzosamente a la órbita entremesil y, en concreto, al mismo Moreto, que lo aborda en dos entremeses anteriores a 1658: *El entremés del hijo de vecino*[10] y el *Entremés de la reliquia*[11]. El primero es una sátira a la mujer que acepta ser cortejada por varios galanes y al final es escarmentada por el gracioso, quien para evitar que doña Esnefa siga saliendo con otros acudirá a la bofetada y ella, más enamorada, terminará exclamando que «en dar bofetadas/ cualquier hijo de vecino/ tiene gracia gratis data» (vv.

8. Chevalier (1999: 126).
9. Chevalier (1999: 206-207).
10. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, (2003II: 421-438).
11. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, (2003II: 439-449).

222-224). *El Entremés de la reliquia*, también surgido de un cuento folklórico[12], cuenta la historia de Aldonza una mujer rica y soberbia que golpea a su esposo, el gracioso Gilote. Su vecino se compadece de él y le ofrece un palo, la «reliquia», para que pueda sacudir a su desobediente esposa y bajar así sus bríos (v. 160). También en otras comedias de la *Primera parte* se introducen más referencias al mismo asunto, en algunos casos estrechamente vinculadas a la indiferencia de la dama desdeñosa. Por ejemplo, en *El poder de la amistad*, Moclín le dice a Irene

> A la dama endurecida
> dalla muchas bofetadas,
> porque no hay cosa en la vida
> que la deje más manida
> que muy buenas manotadas
> (PA, vv. 612-616)

Y, más adelante, repite el consejo para Alejandro, el galán: «que a estas ingratas, señor,/ ofendellas, maltratallas,/ sacudillas y dejallas/ para que tengan amor» (PA, vv. 1728-1731). Otra referencia aparece en *Trampa adelante*, aunque en esta ocasión es Casilda la que amenaza con golpear a Millán:

> CASILDA Pues pícaro, ¿en qué han de estar?
> Váyase, o irá molido
> a palos, que es un ruïdo.
> MILLÁN Eso era antes de cobrar.
> (PA, vv. 2157-2160)

A pesar de estas referencias dispersas en otras comedias moretianas de la *Primera Parte*, es únicamente en *Hasta el fin nadie es dichoso* donde, como entremés engastado, al igual que en el *Entremés de la reliquia* y el *Entremés del hijo de vecino*, Moreto se decide por el desarrollo argumental del motivo. Y, como adelantábamos en líneas anteriores, es ésta la única de las doce comedias del volumen que incorpora un entremés engastado. Esta circunstancia, unida al hecho de que también es la única de las doce comedias del volumen de la que no existen noticias previas de representación, hacen que efectivamente nos planteemos que Moreto escribió esta comedia en fechas muy cercanas a la publicación del volumen adocenado y expresamente para su difusión impresa, dedicada al recién nombrado virrey de Nueva España, Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque.

El estudio de la documentación relativa a la producción de Moreto en los ocho años anteriores a la publicación de la *Primera parte*, le ha permitido a Lobato demostrar cómo Moreto ya había escrito y representado con éxito al menos dieciséis comedias[13], entre las cuales no hay ningún rastro de *Hasta el fin nadie es dichoso*. Las razones, pues, para incluir dicha comedia que aún no había sido estrenada en la primera y única publicación

12. Chevalier (1978: 87).
13. Según indica Lobato (2008).

que Moreto supervisa personalmente, me parece que deben buscarse en la dedicatoria al duque de Alburquerque y el elogio, junto a Juan José de Austria, que el dramaturgo hace a su mecenas por su contribución en las victorias frente a los franceses en los intentos de secesión catalana entre 1652 y 1653.

Por otro lado, *Hasta el fin nadie es dichoso* es una reescritura de la comedia palatina *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro[14]. En sus estrategias de adaptación destaca el hecho de que Moreto decide ambientar el argumento original de Guillén de Castro, localizado en la lejana Hungría, en la corte de Aragón y convierte en protagonistas a los condes de Urgel, como en *El desdén con el desdén*, la otra comedia moretiana que la crítica ha identificado como expreso homenaje al duque de Alburquerque y Juan José de Austria. Además, en el cierre de la comedia unos últimos versos parecen ser alusivos al nombramiento de Juan José de Austria como virrey de Cataluña, ocurrido en enero de 1653: «Aragoneses, ya todos/ príncipe en Sancho tenéis/ que aclaméis al cetro heroico» (HF, vv. 2973-2975). Todas estas circunstancias hacen que, efectivamente, parezca que Moreto escribió la comedia en fechas muy cercanas a *El desdén con el desdén*, y que bien pudiera ser entre finales de enero de 1653 y 1654, las fechas que marcan el nombramiento de Juan José de Austria como virrey de Cataluña y la publicación de la *Parte*.

La inserción de un entremés engastado, posiblemente dos, si pensamos en la escena del divorcio entre Marina y Chapado en la segunda jornada de la comedia, aporta otro dato interesante de cara a establecer hipótesis acerca de las circunstancias de representación de la comedia. Creo que Moreto escribe esta comedia pensando que podría formar parte de una posible representación particular dedicada al duque de Alburquerque, por aquel entonces recién llegado a la corte novohispana para ejercer el cargo de virrey (1653-1660).

Como ya pusiera de manifiesto Oleza al estudiar los modelos en la propuesta teatral del primer Lope de Vega, puede constatarse cómo las comedias palatinas y urbanas del Fénix tienden hacia un modelo pobre, lo cual significa que

> Abundan ya las agrupaciones abiertas de escenas, el número de escenas es alto y cobran un papel importante los entremeses internos. Los tipos de cuadros más significativos son [entre otros] los entremeses cómicos. Amoralismo, juegos de salón, ingenio y enredo, ayudan a configurar una comedia frívola e imaginativa, llena del atractivo que no siempre alcanzan los panfletos de la honra y el orden monárquico-eclesiástico. Las raíces cortesanas saltan a la vista, junto con el enredo y la novelería italiana, y una voluntad de impacto cómico a través del entremés, unas veces muy palaciego y otras bien populista[15].

Debe recordarse ahora que no sólo la comedia fuente de Moreto es la palatina de Guillén de Castro sino también que, en el conjunto de todas las comedias que integran la *Primera parte* de Moreto, el modelo dramático que se podría considerar predominante es el de Lope, ya que es la fuente de cuatro de las diez reescrituras que Moreto ensaya en su *Primera Parte*, además de que resulta también notable la presencia de otros dos autores cuyo sistema teatral continúa siendo el lopesco: Tirso, al que acude en dos ocasiones, y

14. Para más detalles, véase Farré (2008).
15. Oleza (1984: 281-281).

Guillén de Castro, la fuente directa de *Hasta el fin nadie es dichoso*. Queda pues esbozado que el patrón dramático que marcará la *Comedia nueva* de Lope continúa siendo una importante y recurrente fuente a la que siguen acudiendo los dramaturgos de la segunda mitad del XVII, aunque, obviamente, en lo que respecta a los procedimientos estilísticos, la influencia que ejerce Calderón lo convierten en el referente retórico cardinal. Y, en el caso del teatro cortesano de Calderón, puede observarse también como:

> dentro de ese complejo hipertexto que es la representación cortesana calderoniana la risa adquiere, por un lado, mayor importancia estructural, puesto que informa largas escenas que separan los diversos núcleos escénicos rompiendo la tensión dramática. Por otro, dichos segmentos teatrales de marcado sabor entremesil –cuya función es a menudo fundamentalmente la de desencadenar la risa en el refinado auditorio– a veces, son tan largos y acabados en sí que parecen piezas breves independientes. Diríase que Calderón vuelve a redescubrir y disfrutar la antigua esencia del entremés que se generó efectivamente de la comedia para luego independizarse de la misma. De manera específica, por la clara analogía temático-estructural que presentan con la pieza en que resultan engastados, estos episodios se podrían asimilar a la categoría del entremés burlesco o de repente[16].

No se conserva documentación que dé noticia de una representación específica de la comedia de Moreto en la corte de México, aunque sí contamos con los datos suficientes que nos permiten pensar que existieron, de hecho, representaciones particulares en el ámbito de la corte novohispana. Además, sabemos que años más tarde el duque de Alburquerque sería mecenas de otro dramaturgo, Agustín de Salazar y Torres, quien ya en España, le dedicaría numerosas piezas de elogio, además de las loas para dos representaciones particulares de comedias de Calderón: *Dar tiempo al tiempo* (entre 1661 y 1662) y *El amor más desgraciado*, *Céfalo y Pocris* (entre 1667 y 1669). Por todo ello creo que no sería nada descabellado pensar en *Hasta el fin nadie es dichoso* como una comedia que Moreto escribe expresamente para el duque de Alburquerque y su representación en la corte novohispana, aspecto que habría motivado el ensayo de una fórmula hasta el momento nueva en la producción moretiana, como es la inserción del entremés engastado, una estrategia dramática de marcado tono entremesil, de acuerdo al gusto que, a partir de Lope y también Calderón, parece que va asentándose como característica de este tipo de representaciones particulares y cortesanas.

Bibliografía

Chevalier, M. (1978): *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
— (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad.

16. Trambaioli (2008).

Farré Vidal, J. (2008): «*Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto y su reescritura a partir de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro», *Revista de Literatura*, LXX, núm 140, pp. 405-438.

García Lorenzo, L. (1976): *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta.

Lobato, M.L. (2008): «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. Mª L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 15-38.

Moreto, A. (2003): *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, ed. Mª L. Lobato, Kassel, Reichenberger.

— *La fuerza de la ley* (FL), ed. Esther Borrego.

— *De fuera vendrá quien de casa nos echará* (FV), ed. D. Gavela.

— *Hasta el fin nadie es dichoso* (HF), ed. J. Farré.

— *El poder de la amistad* (PA), ed. M. Zugasti.

— *San Franco de Sena, o El ciego de mejor vista y lego del Carmen* (SF), ed. Marco Panarale.

— *Trampa adelante* (TA), ed. J. M Berbel.

Martínez Berbel, J. A. (2007): «El ascenso de un personaje secundario: el gracioso en Trampa adelante de Moreto», *Teatro de palabras*, 1, pp. 101-121

Oleza Simó, J. (1984): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» en *Teatro y prácticas escénicas*, València, Institució Alfons El Magnànim, vol. 2, pp. 251-308

Trambaioli, M. (2008): «*Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón*», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Wardropper, B. (1986): «A 'Last Word': The Spanish Terence», en E*ssays on Comedy and the Gracioso in Plays by Agustín Moreto*, ed. Frances Exum, York-South Carolina, Spanish Literature Publishing Company, pp. 65-68.

El afuera y el adentro de la soledad. La voz femenina en algunos dramas de Calderón de la Barca

L. Fernández Guillermo y M. T. Miaja de la Peña
Universidad Nacional Autónoma de México

Muchos son los trabajos que, desde diversos puntos de vista, estudian la obra dramática de Calderón como un universo esencialmente masculino, en el que los valores impuestos por el hombre determinan no solamente los patrones de conducta que deben normar su propia vida, sino también la de la mujer. Y si bien pueden ser numerosos los estudios dedicados a la figura femenina en el teatro del Siglo de Oro, tal vez no sean tantos los que en él analicen a la mujer como parte de las determinaciones masculinas, cuyo destino y acciones dependen de la voluntad de los hombres.

En ese universo dominado por los varones aparecen las mujeres, seres totalmente dependientes de padres, maridos o hermanos que muy rara vez toman en cuenta sus voluntades, deseos y sentimientos, pues a éstos se impone un orden social y moral al que deben someterse, siendo relegadas de cualquier decisión, aunque esta afecte su destino.

Calderón ha otorgado gran importancia a la voz de las hijas, esposas y hermanas, voz que expresa secretos anhelos, ocultos temores, ardientes pasiones; es así que los parlamentos femeninos, muchos de los cuales ocupan amplios espacios en sus dramas, se han podido clasificar de acuerdo con el tema o motivo básico que desarrollan, como lo hace Lourdes Bueno en su libro *Heroinas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*[1]. En él, la autora analiza los recursos retóricos que utiliza el dramaturgo para construir estos parlamentos. Las palabras se dejan arrastrar por las emociones y, como si de un espejo se tratara, nos revelan por completo la propia interioridad

1. Lourdes Bueno clasifica el discurso femenino como monólogos de a) Emoción (sentimiento amoroso); b) Duda, c) Queja, y d).Razonamiento o reflexión. (Cap. III. Monólogos *Sensu Strictu*. Bueno, 2003: 69-125).

del personaje: sus deseos ocultos, secretos temores y pasiones ardientes, en un estallido inmenso que inunda el discurso femenino (Bueno, 2003: 69).

Sin embargo, además de lo que la estudiosa señala, consideramos que se percibe un sentimiento de soledad que acompaña y domina a las protagonistas desde el principio hasta el fin del drama. La expresión de este sentimiento suele caracterizarse no sólo por el contenido y el tono del discurso que lo comunica, sino que, además, está determinado por el ambiente, el lugar físico en que se halla el personaje cuando lo pronuncia, haciendo de dicho espacio un elemento fundamental que refuerza el sentimiento de aislamiento y soledad expresado.

Según José Lara Garrido (2000: 118), «Calderón es el dramaturgo del Siglo de Oro que más alcanza con medios escenográficos el efecto de anudar ficción y realidad», es decir que toma en cuenta el entorno como una parte esencial de la acción y el discurso dramáticos.

Por otra parte, uno de los aspectos más destacados de la creación calderoniana se da en el acertado y puntual manejo que el dramaturgo hace de sus soliloquios y apartes. Ambos aspectos –discurso y entorno– funcionando conjuntamente, han sido los que han despertado nuestra curiosidad e interés, como le sucedió a Emilio Orozco Díaz (1983: 126-127), quien subraya «la visión paisajística y ambiental» que prevalece en las obras de Calderón y su fuerte «sentido espacial», el cual «implica no sólo profundidad, sino también elevación, desbordamiento y proyección hacia fuera». Y según nosotras, incluso la interior pasión del ánimo de sus personajes, en particular la de sus protagonistas trágicas, en total armonía con «la exterior superficie de todo el Universo». Así, se asocia el «macrocosmos» con el «microcosmos» en lo que el crítico designa como una «Retórica muda» de «mayor elocuencia», que él asocia a la pintura y que a nosotras nos interesa ver desde la perspectiva emocional.

Un somero análisis de algunos discursos femeninos calderonianos, deja ver que, si al tiempo que se atiende a los parlamentos de estas mujeres cuando aparecen en escena, expresando sus preocupaciones (que retratan las preocupaciones masculinas, como suele ser el honor), se observa el lugar físico en el que están en cada momento y se sigue el recorrido espacial que ellas realizan a lo largo de la trama, es posible trazar su trayectoria como figura dramática, y así lograr una caracterización de la imagen de perpetua soledad, de aislamiento físico y moral, a los que la mujer del drama calderoniano está condenada.

En este sentido, nos hemos propuesto explorar en una pequeña muestra de dramas de Calderón la relación entre el discurso (parlamentos monólogos) y los espacios abiertos o cerrados en que se emiten. En estas obras, casi desde que comienza la primera jornada, y aun antes de que la figura femenina principal aparezca en escena, se empieza a percibir su existencia marginal y la obligada actitud de sometimiento a la voluntad de los hombres que la rodean.

Nuestra idea, hipótesis, es que, una vez realizado un estudio que abarque un *corpus* más amplio, podrían llegar a configurarse los **itinerarios de la soledad** femenina en el drama de Calderón de la Barca, los cuales describirían y explicarían los caminos que las heroínas calderonianas recorren desde su soledad inicial hasta la final, en el desenlace dramático.

Con el fin de exponer, brevemente, las primeras observaciones en este acercamiento al tema que nos proponemos estudiar, el trabajo que hoy presentamos se ha dividido en dos partes: el afuera de la soledad y el adentro de la soledad. El corpus considerado abarca las siguientes obras: *El mayor monstruo del mundo*; *El médico de su honra*; *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El alcalde de Zalamea*.

1. El afuera de la soledad

De los muchos elementos del entorno a los que el autor recurre con frecuencia destacan dos por su fuerte carga emocional: el jardín, como espacio ordenado de aislamiento y/o encuentro amoroso no deseado, y el monte, como lugar salvaje en el que se da el abandono físico y moral. En ambos, la protagonista se encuentra en absoluta soledad e indefensión muchas veces, incluso en una especie de letargo o somnolencia que propicia que su confesión discursiva sea más interior y profunda.

Según Lara Garrido, «el jardín, animado confidente de amores, es asimismo el lugar ideal para la soledad y el soliloquio desengañado en el que la dama quiere olvidar sus «sentimientos» […]. En la predilección barroca del contraste, Calderón tematiza la riente plenitud del *locus amoenus* frente a la «melancolía» discordante…» (124) y, de igual manera, contrasta el monte con la agresión y violencia masculina contra la mujer víctima de su pasión desenfrenada.

Es precisamente en el jardín en donde aparece Marïane, protagonista de *El mayor monstruo del mundo*, rodeada de un entorno acorde a su belleza y relacionada con la fragancia de las flores, los colores del campo y el canto de las aves en el momento mismo del amanecer, es decir del surgir de la luz del día, por lo que comparte su luz y su esplendor en perfecta sintonía con la naturaleza. Vemos, pues, su empatía con el entorno desde su inicial presentación en un espacio idílico y en soledad.

Música [...] por divertir sus tristezas,
vio el **campo** al amanecer.
Las **aves**, **fuentes y flores**
le dan dulce parabién,
repitiendo por servirla
al aire una y otra vez [...]
Fuentes sus espejos sed,
corred, corred;
aves su luz saludad,
volad, volad;
flores paso prevenid,
vivid, vivid.

Ante lo cual su «galán esposo» clama por que recupere su alegría y con ella la naturaleza toda vuelva a brillar,

Tetrarca […]su luz al alba, su esplendor al día,
su **fragancia a las flores**,
al **campo sus colores**,

sus **matices a Flora**,
sus perlas al Aurora,
su **música a las aves**,

Los presagios (en voz de Marïene) y los celos (en la del Tetrarca) terminan con el idílico entorno, y el dolor de la protagonista queda expresado ante la vista del temido puñal:

MARÏENE […] El don que a mis plantas pones,
ni le acepto, ni le admito;
que de púrpura manchado
y entre flores escondido,
tanto me estremezco, tanto
en verle me atemorizo,
que muda y helada creo,
torpe el labio, el pecho frío,
que soy de **aquestos jardines**
estatua de mármol vivo.

El jardín pasa a convertirse en el entorno absoluto de Marïane y ella, convertida en «estatua de mármol vivo», en parte de aquel como lugar elegido, el cual, según Orozco Díaz, funciona como «elemento vivo que intervine en el desarrollo de la acción», así como motivo en el que se da «forma acabada a los aspectos iniciados en la lírica […] no sólo con sentido plástico sino también percibiendo la emoción de esa superposición de lo artificioso a lo natural» (Orozco Díaz, 1947: 159).

En cambio en *El médico de su honra*, Mencía, la protagonista aparece en una torre desde la que observa la caída de don Enrique de su caballo. Caída que va a simbolizar desde el inicio de la obra el descenso moral del personaje, quien a pesar de ser descrito como «un bizarro caballero/ […] que en el viento parecía/ un pájaro que volaba»; (I: 50-53) resulta ser quien abusa de la hospitalidad de don Gutierre al penetrar en el jardín donde descansa Mencía ayudado por Jacinta, su esclava, con el propósito de alcanzar sus favores.

D.º ENRIQUE Amor ayude
mi intento. Estas verdes hojas
me escondan y disimulen;
que no seré yo el primero
que a vuestras espaldas hurte
rayos al sol
[…]
Sola se quedó. No duden
mis sentidos tanta dicha,
y ya que a esto me dispuse,
pues la ventura me falta,
tiempo y lugar me aseguren.
¡Hermosísima Mencía!

Jardín en el que convergen la traición y la amenaza a la honra que le costará la vida a la protagonista, quien se refugió en él buscando «divertir sus pesadumbres», al igual que

Marïene «divertir sus tristezas» y, «donde el natural presume/ vencer hermosos países/ que el arte dibuja y pule» (I: 1055-1058) y del que no puede escapar pues queda auténticamente aislada y aprisionada y, su voz en busca de auxilio queda silenciada precisamente por el entorno: «Mas, ¡ay de mí! La puerta está cerrada/ Nadie en casa me escucha» (III: 2500-2501).

MENCÍA Mucha es mi turbación, mi pena es mucha.
Destas ventanas son los hierros rejas,
y en vano a nadie le diré mis quejas,
que caen a unos jardines, donde apenas
habrá quien oiga repetidas penas. 2505

Nuevamente la soledad y el miedo, el abandono y el desamor y, en esta intensa escena, nuevamente las ventanas asociadas a la caída y el jardín a la desgracia, en este caso al deshonor, injustamente e inmerecidamente castigado.

Por otra parte aparecen en los dramas calderonianos los espacios agrestes que forman parte de una visión de la naturaleza abierta, libre, silvestre, salvaje representada en paisajes de selvas, bosques o valles en los que imperan las alusiones a peñas y montes con los que se recrea un entorno desordenado, agresivo, fuera de control en el cual no hay reglas que respetar. Es precisamente en este en el que Isabel, la protagonista de El *alcalde de Zalamea* es brutalmente violada y abandonada por el Capitán y, cuyo soliloquio es un magnífico ejemplo del dolor y la vergüenza vividos por ella que desea esconderse de la luz y refugiarse en las sombras después de lo sucedido para que nadie sepa de su desgracia.

ISABEL Nunca amanezca a mis ojos
a luz hermosa del día,
porque a su sombra no tenga
vergüenza yo de mí misma. 5
[…]Detente, oh mayor planeta,
más tiempo en la espuma fría
del mar; deja que una vez 15
dilate la noche fría
[…] ¿Para que quieres salir
a ver en la historia mía
la más inorme maldad,
la más fiera tiranía,
que en venganza de los hombres 25
quiere el cielo que se escriba?
[…] Mas ¡ay de mí!, que parece
que es fiera tu tiranía;
pues, desde que te rogué
que te detuvieses, miran 30
mis ojos tu faz hermosa
descollarse por encima
de los montes. ¡Ay de mí!,
que acosada y perseguida

de tantas penas, de tantas
ansias, de tantas impías
fortunas, contra mi honor
se han conjurado tus iras.

Paisaje y sufrimiento van a la par en este doloroso planto por su honra y su desgracia, de la misma manera que coinciden cuando Isabel le describe a su padre lo sucedido. Atado a una «rigorosa encina», símbolo de su impotencia para defender el honor de su hija.

Isabel […] Aquel capitán, aquel
huésped ingrato que el día
primero introdujo en casa
tan nunca esperada cisma
de traiciones y cautelas,
de pendencias y rencillas,
fue el primero que en sus brazos
me cogió mientras le hacían
espaldas otros traidores
que en su bandera milita.
Aqueste intrincado, **oculto**
monte, que está a la salida
del lugar, fue su sagrado;
¿cuándo de la tiranía
no son sagrados los montes?
[…] El traidor, pues, en mirando
que ya nadie hay quien le siga,
que ya nadie hay que me ampare,
porque hasta la luna misma
ocultó entre pardas sombras,
o cruel o vengativa,
aquella ¡ay de mí! Prestada
luz que del sol participa, […]

Otro espacio agreste es el lugar de encuentro, Aldea Gallega, ubicado en medio de la nada, en el que habrán de reunirse los recién casados en *A secreto agravio, secreta venganza* , el cual es percibido por el tío de Don Lope, el novio, quien lo representó en la boda por poder que se realizó en Castilla, como un sitio florido, como un *locus amoenus*, propio para la ocasión, pese al «rigor del sol, que en sus rayos arde», del cual quiere protegerla y, señal inequívoca de amenaza en la relación de la naciente pareja.

D.º Bernardino En la falda lisonjera
deste monte coronado
de flores, donde ha llamado
a cortes la primavera,
puedes descansar, en tanto,
bella Leonor, que dichoso
llega don Lope tu esposo.

Al igual que las protagonistas de las obras antes mencionadas, doña Leonor se queda sola (con Sirena, su criada y confidente) y pretende «divertir la porfía/ de aquesta melancolía» (I: 412-413), momento en el que expresa la pena y el dolor, y por supuesto su profunda soledad. El espacio en el que se halla resulta ser para ella un árido entorno, totalmente afín a su desdicha, al unirse por honor con el hombre equivocado. Sol ardiente y fuego interno que la consumen de dolor y pena.

D.ª Leonor Pues salga mi pena, ¡ay Dios!,
de mi vida y de mi pecho.
Salga en lágrimas deshecho
el dolor que me provoca,
el fuego que el alma toca,
remitiendo sus enojos
en lágrimas de mis ojos,
y, en suspiros a la boca.
[...]
Abrasen, cuando navego
tanto **mar** y **viento** tanto,
mi vida mi fuego cuanto
consume el fuego violento,
pues mi voz es fuego y viento,
mis lágrimas fuego y llanto.

En oposición al monte agreste la protagonista apela al mar y al viento, en medio de sus dolorosas e inútiles quejas en las que se compara, entre otras, con «una flor constante» herida en sus hojas por el aura; con una «simple ave» cogida a traición y encerrada en «dorada prisión»; en «hiedra» que perdió «el duro tronco que amó»

D.ª Leonor ¿Qué mucho, pues que mi aliento
se rinda al dolor violento,
si se quejan **monte, piedra,**
ave, flor, eco, sol, hiedra,
tronco, rayo, mar y viento?

Haciéndose con ello parte misma de la naturaleza y del paisaje anhelado y separándose de aquel en el que se encuentra inmersa.

2. El adentro de la soledad

Para comprender el «adentro» de la soledad hemos identificado, para comenzar a realizar estas calas, dos aspectos básicos que pueden ayudar a delinear el perfil de la «soledad interior» del personaje femenino. En primer lugar, los antecedentes de las protagonistas: aquellos hechos de su vida que se infieren por la trama o los parlamentos, pero que no han sido explícitamente presentados en la obra. En segundo lugar, la movilidad entre el mundo exterior y el mundo interior (la casa y otros lugares cerrados en que habitan), la movilidad dentro del mismo espacio cerrado, y aun la movilidad en el interior anímico del personaje. Es a través de esta movilidad que se va marcando el «grado de segrega-

ción» de las protagonistas, del que habla José Amescua (1991: 255), o sea, el gradual aislamiento de la figura femenina en relación directa con el entorno hasta llegar a su destino último: el lugar específico que ocupa en el desenlace final.

Las tres obras que conforman la clásica «Trilogía del honor» (*A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*), cuya estructura ha sido bien estudiada por Ruiz Ramón (1984), presentan similitudes que ayudan en este intento para caracterizar lo que hemos llamado «el adentro de la soledad» de las heroínas calderonianas.

El antecedente común de las esposas, Leonor, Mencía y Serafina, es haber sido abandonadas por el hombre al que realmente amaban. Este abandono las deja solas y sin motivo ni fuerza para oponerse a lo que la autoridad paterna designe para ellas. Se casan, entonces, por obligación, con hombres a los que no aman[2].

El lugar y la manera de referir el vacío afectivo provocado por la desaparición del amante es muy diferente en las tres protagonistas: Leonor va de camino al encuentro de su esposo; Serafina está ya con su esposo, pero hospedada en la casa de su amiga Porcia, en tanto que Mencía vive ya en el hogar conyugal. Es en estos espacios, en que aparecen por primera vez en escena, donde ellas hablan de la anterior relación amorosa, del dolor de la separación del ser amado y la unión obligada con el hombre designado por su familia. Los relatos varían mucho en extensión y en el tipo de detalles que incluyen. Mientras Mencía lo hace muy sucintamente, en apenas diez versos (I: 565- 574), Serafina y Leonor relatan con amplitud desde sus primeros encuentros amorosos (Leonor, 61 versos; Serafina, 145 versos.), la promesa de matrimonio y el abandono. Parece significativo que el lugar físico en que hablan estas mujeres determina su posibilidad de expresión: Mencía, entre las paredes de la quinta donde habita con don Gutierre, apenas puede hablar del asunto: informa sin denotar ningún sentimiento. En cambio, Leonor y Serafina se explayan en referir no sólo la historia del abandono, sino que lloran y expresan el dolor que las consume; ellas se hallan en un espacio del que no es dueño ni el padre ni el marido, un lugar intermedio entre el hogar paterno y la residencia conyugal, a la que se trasladarán poco después.

Del mismo modo, en el momento en que el reencuentro con el antiguo amante ocurre, el lugar y la situación parecen influir en la respuesta emotiva –influida por los recuerdos y sentimientos pasados– y el tipo de discurso que emiten: Serafina y Mencía se hallan en una casa, que, sea o no propiedad del marido, es el edificio en el que una autoridad masculina domina. Con el desmayo o la casi parálisis, las protagonistas del *El pintor de su deshonra* y de *El médico de su honra* esquivan el golpe emocional que les provoca la visión del enamorado:

D.º Álvaro ¡En mi casa Serafina
tan sola, y rendida al sueño!
Serafina [*Desvariando*] Déjame; por Dios te ruego,
don Álvaro, no me mates.
[…]
Un hielo
el corazón me cubrió
(I: 652-653)

2. Gutierre, esposo de Mencía, a su vez, había abandonado a Leonor, que también es una mujer que vive en soledad desde su aparición, cuando va a pedir justicia al rey; pero de ella no nos ocuparemos, por ahora.

MENCÍA Ya se fueron, ya he quedado
sola. 0h, quién pudiera, ah, cielos,
con licencia de su honor
hacer aquí sentimientos!
[…]
romper con el silencio
cárceles de nieve, donde
está aprisionado el fuego…

La repentina presencia del hombre del que realmente se habían enamorado empieza a producir una transformación anímica, pues a la relación poco significativa, desde el punto de vista afectivo, con un marido al que no aman, se agrega ahora la vuelta del amor fuera de tiempo. La insistencia del recién llegado en ver y hablar con la amada aumenta el temor de la mujer, alrededor de la cual parece profundizarse el vacío de su existencia: por diferentes razones no pueden entregar su amor a ninguno de los hombres presentes en su vida.

Cuando Mencía puede hablar con don Enrique, en su parlamento alude al asunto de su pasada relación, como si de otra persona se tratara, en tanto que Serafina se refiere a la pérdida que remarca el abismo que ya existe entre ella y don Álvaro en un diálogo interrumpido por las palabras de otros personajes que también creían muerto al caballero, y quienes confirman que la dama se ha casado.

SERAFINA […]
que aún una dicha que tengo,
no lo es ya, pues muerto o vivo,
de cualquier suerte te pierdo.
(I: 626-628)

En contraste, Leonor (*A secreto agravio…*), no obstante la cercanía física de su tío, al reencontrarse con don Luis en el camino, le habla de manera menos encubierta y se extiende en explicarle claramente por qué se casó con otro.

En estas primeras aproximaciones del estudio que hemos emprendido, el aspecto de la movilidad de las figuras femeninas entre el mundo exterior y el mundo interior –espacios cerrados y espacios abiertos– parece ser importante para determinar el gradual aislamiento que sufren estas mujeres. Y en este aspecto nos centraremos en Mencía y Serafina, pues ellas representan los dos extremos: la esposa de don Gutierre no aparece nunca fuera de su casa, mientras que la del pintor se mueve, a lo largo de la obra, por diversos sitios; y si bien el confinamiento de ambas va aumentando cada vez más, llegan a él por diferentes caminos.

Podríamos decir que Mencía es una figura más bien estática, no se desplaza nunca fuera del marco de la propiedad del marido, que se ausenta por periodos prolongados de su casa, donde la mujer pasa mucho tiempo sola con sus criadas[3]. Jacinta –esclava

3. Cuando para ocultar al Infante, Mencía finge haber visto a alguien dentro de su casa y dice a su esposo: «Mencía: Como esto en tu ausencia pasa, / mira bien toda la casa; / que como sane que aquí / no estás, se atreven ansí / ladrones. (II: 1332-1336)».

herrada (acotación en I, entre 44-45) es su confidente, hecho que nos remite, como destaca Amescua (1991: 88), a la oposición *libertad /no libertad*, concepto relacionado con la idea de la casa como cárcel[4], el cual va haciendo perceptible el encierro en que vive la esposa. En este lugar, la intromisión del peligro que representa la vuelta del antiguo amante, obligan a Mencía a disimular, a tratar de desentenderse, por miedo, de una situación en que chocan su vida pasada y las circunstancias del presente («ni para sentir soy mía» I: 139). Su conducta muestra cómo se va deslindando de su propio ser, y cómo, hasta antes del encierro en la casa de Sevilla, a donde su marido la lleva, la desolación que se va apoderando de ella es más moral que física. Desde la noche en que don Enrique la visita, cuando don Gutierre llega inesperadamente, la aflicción que invade a Mencía , como bien observa Marie-Francoise Deodat (1999: p. 211), la entrampa en un miedo invencible del que ya no podrá salir, incapaz de recuperar el dominio de sí misma. A partir de la expresión de Mencía: «Toda soy una ilusión» al ver la daga del Infante, subrayada con el «¡Jesús, qué imaginación! (II: 1388-1389) de don Gutierre, se intuye el creciente temor que, sin embargo, no le impide revivir el amor que sentía por don Enrique («Qué mal, temor, resisto / el sentimiento» , II: 1928-1929).

Mediante el sueño y el desmayo, Mencía se evade de la realidad; ambos actos pueden verse como una manera de movilidad de la persona hacia su interior[5]. Cuando Don Gutierre la encuentra dormida, y ella cree que es el Infante, el sueño la compensa de la ausencia del hombre amado. Después, al desmayarse huye del terror al ser sorprendida por su marido, escribiendo la carta para don Enrique, en la que le pedía no ausentarse.

Con su partida, el hermano del rey don Pedro abandona a Mencía por segunda vez; el miedo a esa ausencia y su intento de evitarla la conducirán a una prisión definitiva. El único desplazamiento físico que Mencía efectúa en toda la obra, no se produce a la vista del lector-espectador. En el tercer acto, reaparece en el cuarto de la casa de Sevilla, a donde su marido la ha llevado, desmayada, desde la quinta en las afueras de la ciudad. Al volver en sí, Mencía se halla completamente sola, como presa incomunicada en una celda:

> MENCÍA Mucha es mi turbación, mi pena es mucha.
> De estas ventanas son los **hierros rejas**,
> y en vano a nadie le diré mis quejas,
> que caen a unos jardines, donde apenas
> habrá quien oiga repetidas penas.
> ¿Dónde iré desta suerte,
> tropezando en la sombra de mi muerte?
> (III: 2496-2507)

Una vez desangrada, la prisión del sepulcro será el lugar de su confinamiento final.

Por otra parte, el constante desplazamiento físico de la protagonista de *El pintor de su deshonra* contrasta con la inmovilidad de Mencía.

4. Mencía declara no ser dueña de la casa, sino ser (pertenecer a) de quien sí es el dueño de la casa (I: 215-217).

5. Serafina, en *El pintor de su deshonra*, también sufre un desmayo, pero en ella se produce antes de ver a don Álvaro frente a ella. Es como si al deslindarse de su propio ser cayera en un vacío, y al volver, la pérdida experimentada al creerlo muerto, se ahondara: «Serafina: […] / que soy tan desdichada, / que aun una dicha que tengo, / no lo es ya, pues muerto o vivo, / de cualquier suerte te pierdo. (I: 634-637)».

Marie-Francoise Deodat (1999: 222-223) comenta cómo el paso por la «casa abierta» de don Luis, donde Serafina se reencuentra con don Álvaro, reactualiza el dolor que ya no se desprenderá de ella. Desde antes de emprender el viaje de Italia a España, a donde se traslada Serafina con su esposo, ella admite ante don Álvaro que siente –lamenta– «ser ajena» (I: 1049-1052). Ese sentimiento de no pertenencia parece atenuarse por un breve tiempo en el hogar conyugal[6], pero la irrupción de don Álvaro, que no se resigna a perder a su amada, transforma de nuevo el estado anímico de Serafina; su nerviosismo despierta las sospechas de don Juan, creando una atmósfera de tensión que rompe la comunicación entre marido y mujer[7].

La movilidad hacia un espacio abierto, exterior a su casa, con motivo de las fiestas de Barcelona, deja a Serafina expuesta, en la indefensión, y facilita el suceso que la incapacitará para escapar física y moralmente del amante exigente […] prisionera ahora de don Álvaro, quien de haber sido el hombre amado se transforma en su mayor enemigo. Trasladada de nuevo, ahora de España a Italia, Serafina queda aislada física y moralmente en la «casa en el monte»[8], propiedad del padre de don Álvaro, espacio cerrado y custodiado que ella percibe como «sepultura de mis años» (III: 202). Ahí cobra plena conciencia de haberlo perdido todo (esposo, casa, estado, honor, reputación, (III: 158-159). La mujer ha sido víctima del egoísmo en un proceso de sucesivas pérdidas. Presa de la angustia de la muerte, temiendo ser descubierta por el esposo deshonrado, y sin atreverse a pensar en huir de la soledad que le impone su ofensor; sólo pide otro encierro, el del convento, otro tipo de aislamiento, pero que al menos, sugiere protección[9].

Así, en los parlamentos, monólogos o soliloquios, la protagonista expresa sus deseos y temores secretos, que sólo puede confesarse a sí misma, más a gritos que con murmullos. Se trata de un juego entre el pensamiento y la reflexión que, al verbalizarse, adquiere forma y que, en el caso de los dramas y tragedias de Calderón, queda conformado en un peculiar entorno físico.

Bibliografía

Amezcua, J. (1991): *Lectura ideológica de Calderón*. "El médico de su honra", México: UAM-I.

Bueno, L. (2003): *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 69-125.

6. El tiempo transcurrido, que el dramaturgo marca entre el fin del primer acto y el comienzo del segundo, permite a la dama recobrar cierta serenidad en un ambiente de confianza y ternura entre los esposos. («… el llanto / que jamás imaginé / que ver enjuto podría, / tanto a un día y a otro día / domesticado se ve, que no es posible…»(II: 161-171).
7. Entre las dos invitaciones que don Juan hace a Serafina para ir a las fiestas, la reacción del esposo empieza a transformar la confianza que reinaba entre la pareja (Don Juan: «¡Válgame Dios!, ¡qué de cosas llevo que pensar conmigo!» (II: 473-476). En un aparte más largo analiza su llegada a casa y las reacciones de su esposa: la sospecha comienza a invadirlo (Ver Deodat-Kassedjian, p. 228).
8. La acotación en el acto III, entre los versos 118-119, dice «Sala en la casa del monte o castillo de don Luis».
9. Otras heroínas calderonianas, como Isabel (*El alcalde de Zalamea*) y Mariene (*El mayor monstruo del mundo*) recorren también un camino hacia la reclusión y la muerte; y aunque sus circunstancias son diferentes a las de las esposas de la *Trilogía del honor*, pueden asimismo identificarse los elementos que trazan la trayectoria de una soledad moral y física que, igualmente, se va ahondando hasta el confinamiento final.

Calderón de la Barca, P. (1956): *A secreto agravio, secreta venganza*. Ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid: Espasa Calpe.
— (1996): *El alcalde de Zalamea*. Ed. José Montero Reguera. Madrid: Castalia Didáctica.
— (2000): *El mayor monstruo del mundo. Obras maestras*. Coords. José Alcalá Zamora José y José María Díez Borque, Madrid: Castalia, pp.41-73.
— (2000): *El médico de su honra. Obras maestras*. Coords. José Alcalá-Zamora y José María Díez Borque, Madrid: Castalia, pp. 113-145.
— (1956): *El pintor de su deshonra*. Ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid: Espasa Calpe.
Deodat-Kessedjian, M.-F. (1999): *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana, Vervuert.
Lara Garrido, J. (2000): «Texto y espacio escénico. (El motivo del jardín en el teatro de Calderón», en *Estudios sobre Calderón I*. Ed. Javier Aparicio Mayden, Madrid: Istmo, pp.114-134.
Orozco Díaz, E. (1947): «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», *Temas del Barroco (De poesía y pintura)*. Granada: Universidad de Granada.
— (1983): «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte» en *Calderón. Actas del congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*. Coord. Luciano García Lorenzo, Madrid: CSIC, pp. 125-164.
Ruíz Ramón, Fco. (1984): *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra.
— (2000): *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*. Madrid: Castalia.
Valbuena Prat, A. (1969): *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona: Planeta.

Comicidad y dramatismo en Francisco de Rojas Zorrilla

Elsa Graciela Fiadino
Universidad Nacional de Mar del Plata

En comparación con la de sus contemporáneos, la obra de Francisco de Rojas Zorrilla es escasa, pues se le atribuyen hasta el momento cuarenta y cuatro comedias de autoría propia, trece en colaboración con varios ingenios y siete autos, quedando alrededor de otras cincuenta piezas pendientes de atribución, entre apócrifas, dudosas y desconocidas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el período de producción de Rojas está delimitado entre 1633 y 1648, fecha de su muerte a los 42 años, lapso que se reduce aún más por los lapsos de inactividad teatral determinados por la muerte de personajes de la familia real.

Pese a ello, en las últimas décadas las obras del dramaturgo toledano han llamado la atención de los estudiosos del teatro áureo, quienes se han interesado particularmente en las piezas cómicas, las cuales presentan una gran variedad tanto de las tramas que desarrollan el enredo como en la construcción de los personajes involucrados en él. La cuestión genérica plantea una línea de trabajo sumamente atractiva, puesto que la mayor parte de las comedias se resiste a un fácil encasillamiento, aún dentro de los flexibles cánones de la época. Pese a que las preceptivas del teatro áureo no lograron plasmar taxonomías acabadas, los dramaturgos contaban en la práctica con una variedad de géneros bastante bien delimitados por marcas discursivas que establecían cierta caracterización dramática. La búsqueda de innovaciones que le permitieran sorprender al público, saturado del modelo lopesco que se había sostenido durante más de tres décadas, motivó que Rojas Zorrilla tensara al máximo los resortes del género cómico, a través de la práctica de una escritura dramática que, en algunos casos, se vuelve conscientemente transgresora y autorreflexiva.

En los últimos años, algunos críticos han intentado agrupar las piezas cómicas en subgéneros, así McCurdy[1] plantea que hay seis de capa y espada: *Donde hay agravios no hay celos*, *No hay amigo para amigo*, *No hay duelo entre dos amigos*, *Obligados y ofendi-*

1. Esta clasificación, así como la de Mackenzie, son citadas por Felipe Pedraza (2003: 198).

dos, *Primero es la honra que el gusto* y *Sin honra no hay amistad*; y cuatro costumbristas: *Abrir el ojo*, *Entre bobos anda el juego*, *Lo que quería ver el marqués de Villena* y *Lo que son mujeres*. Por su parte, Ann Mackenzie no establece tipificaciones *a priori*, pero pareciera considerar entre las comedias de costumbres a *Sin honra no hay amistad*, *Obligados y ofendidos*, *Lo que son mujeres*, *Abrir el ojo* y *Donde hay agravios no hay celos*, y entre las de figurón, comenta solamente *Entre bobos anda el juego*. Más recientemente, Felipe Pedraza (2003:198), haciendo salvedad de que no pretende establecer taxonomía alguna, ha delimitado dos modelos cómicos contrapuestos que denomina «la comedia pundonorosa» y «la comedia cínica». Dentro de la línea de este trabajo, interesa rescatar la caracterización del primer modelo, que el crítico describe de la siguiente manera:

> En la comedia pundonorosa, la acción dominante tiene como protagonistas a nobles caballeros desinteresados, generosos, preocupados hasta el disparate (…) por la imagen que proyectan en cada momento sobre la sociedad y sobre sí mismos. El honor se convierte en la guía de sus actos. Las leyes de la cortesía (…) conducen a los personajes (…) a situaciones grotescas, a contradicciones, los colocan en disyuntivas en las que quedan cómicamente inmovilizados (…). En dramáticas situaciones, gastan el tiempo en artificiosos silogismos que inclinan su corazón hacia un lado u otro por razones tan agudas, sutiles y quebradizas que hay que cogerlas con pinzas para no contarse (2003: 199).

Si bien es cierto que algunas comedias de Rojas Zorrilla presentan un mundo regido por un respeto tan estricto a los códigos de honor que hace que los personajes lleguen a comportarse en forma disparatada y/o ridícula, se debe tomar en cuenta que en estas obras los variados recursos cómicos del autor se potencian para satisfacer el cambio de gusto del público que se produjo en el segundo tercio del siglo XVII. Así, las piezas cómicas ofrecen, además de los consabidos disfraces, ocultamientos y cambios de identidades propios del modelo canónico lopesco, un abundante uso del equívoco, una interesante galería de tipos femeninos e innovaciones en la construcción del personaje del gracioso, que han sido objeto de enjundiosos estudios críticos[2].

El propósito del trabajo es examinar algunas comedias en las que se conjugan comicidad y dramatismo en una fórmula novedosa, que gozó de la entusiasta aceptación de los espectadores contemporáneos, que lo consagraron como uno de los comediógrafos favoritos de la corte y villa de Madrid.

En *Obligados y ofendidos*[3] la primera escena plantea la deshonra de Fénix y el intento de fuga de su amante, el conde, ante la inminente llegada del padre de la dama. Fénix intenta detenerlo con la ayuda de la criada Beatriz. La situación adquiere un sesgo trágico, apuntalado por el diálogo entre la dama y el desaprensivo galán, a quien ella le reprocha que no la escuche con tierna atención, la que, según el discurso de la dama, es propio del amor fino[4]. Este reclamo y el larguísimo parlamento a través del cual Fénix

2. Sin pretender ser exhaustiva, cabe mencionar los valiosos aportes que brindan los artículos elaborados por María T. Cattáneo sobre los desenlaces, Sofía Eiroa sobre las protagonistas femeninas, María T. Julio sobre el hiperdramatismo y el tratamiento del amor y el dolor y Felipe Pedraza sobre la figura del donaire.
3. Citaré por la edición de Mesonero Romanos.
4. María Teresa Julio (2003: 173-193) ha estudiado los amores sinceros y los amores fingidos en la obra de Rojas, esbozando que remiten a dos fuentes: la teoría amorosa del amor fino está tomada del neoplatonismo

realiza un racconto de sus amores –que abarcan dos años y medio desde el día en que se conocieron hasta esa noche en la que consumaron su encuentro físico– paralizan la acción dramática. La dama, urgida por reivindicar su honor, describe, narra, analiza, discurre. El conde, tironeado entre su deseo de huir y la fuerte atracción física que siente por la joven, cae, sin embargo, en la tentación de la palabra y fundamenta, con retorcidas razones, su decisión de no hacerse cargo de la deuda de honor. Evidentemente, un dramaturgo hábil en el manejo de los resortes de la acción dramática como es Rojas Zorrilla, sabía que esos parlamentos eran del agrado del público, acostumbrado a deleitarse con las complejas construcciones discursivas propias del ingenio tan apreciado durante el período barroco, pero considero, además, que cumple la función de sostener el suspense. La escena llega a su punto máximo de tensión cuando Fénix plantea:

FÉNIX De suerte, vil homicida
De mi honra perturbada,
Que por no verme engañada
Quieres dejarme ofendida:
Sin que cumplas no saldrás
Lo que tu amor prometió.
CONDE ¿De qué te quejas, si yo
Quiero como los demás?
FÉNIX Con mis iras te amenazo.

En este momento, el espectador o el lector de la obra piensa en cómo podría resolverse una situación dramática propuesta en estos términos. La clave comienza a conocerse en la breve escena siguiente, cuando la criada Beatriz, posterga el acceso del padre al aposento con la remanida excusa de la llave que no funciona –viejo artilugio de las escenas cómicas– y se confirma cuando el conde, atrapado en la habitación, debe optar por enfrentar al padre de Fénix o escaparse por una ventana, que presenta el obstáculo de estar enrejada, por lo cual no le queda otro remedio que meterse entre la ventana y la reja. Vemos así que la figura del noble se vuelve ridícula, al descender de la actitud desdeñosa y altiva ante la dama seducida a la de un amante burlador que, tras algunos remilgos, acepta una situación indecorosa. Estamos, pues, en el mundo de la baja comicidad que Ignacio Arellano (1994:125) considera propio de la etapa tardía de la comedia. También don Luis, el padre de Fénix, configura una imagen rebajada del guardián del honor: es un viejo caballero debilitado, a quien sus dos hijos han deshonrado y que, en vez de empuñar la espada, huye de su casa para no afrontar la situación y finalmente, acaba pidiendo ayuda a su hijo, estudiante gorrón que irá a parar a la cárcel por haber asesinado a Arnesto, el hermano del conde.

De lo expuesto se puede concluir que el dramatismo planteado en la situación inicial de la obra, se disuelve en clave cómica, mediante estrategias escénicas y discursivas dispuestas por el dramaturgo para sorprender mediante el contraste, al que eran tan afi-

y posiblemente del libro *De amore* de Marsilio Ficino, mientras que los amores carnales o fingidos siguen de cerca los consejos del *Ars amandi* de Ovidio u otros textos inspirados en él como *La Celestina* o *El libro del Buen Amor*.

cionados los artistas del barroco. Merece una mención la exigencia que una escena como la descripta plantea a los actores, especialmente a la actriz protagonista, quien debe ser capaz de representar, en unos pocos minutos, una variada gama de sentimientos y expresiones contrapuestas: amor, reproche, ira, llanto, temor…

Por su parte, en *Sin honra no hay amistad*, Rojas Zorrilla realiza el camino inverso: pasar del efecto cómico al dramático en escenas que se desarrollan hacia el final de la segunda jornada. En esta pieza, los caballeros afectados por la deshonra de sus hermanas son dos: don Antonio, cuya hermana Inés fue raptada de su casa tiempo atrás por seis desconocidos que actuaban por encargo de un amante oculto y don Bernardo, cuyo honor está en entredicho por la conducta indecorosa de doña Juana, quien permitió la entrada en la casa de dos admiradores a los que ocultó en sendos cuartos. Pero el público sabe lo que don Antonio ignora: don Bernardo es el galán que hizo raptar a doña Inés, a quien somete a un trato desdeñoso pues ya ha conseguido sus favores y a la que retiene en su casa aprovechando la desgraciada situación de la dama que, por temor a que mate a su amante y a ella misma, se ve impedida de ir a buscar a su hermano. La situación del cambio de registro se produce luego de que Inés le reclame nuevamente a don Bernardo que cumpla con su promesa de casarse con ella. Durante la discusión, el galán mata involuntariamente la luz y comienza a desarrollarse una escena a oscuras. Aprovechando el apagón, doña Juana intenta que los dos enamorados que ha escondido huyan por el jardín hacia la calle, por lo cual, según la acotación «*salen tropezando don Melchor y don Antonio*». Mientras caminan a tientas y escuchan la disputa que sostienen Inés y Bernardo, don Antonio reconoce a su hermana por la voz y Melchor se entera de que Bernardo ha sido el asesino de su padre. Al ser restaurada la luz, la escena se vuelve dramática: Melchor y Antonio sacan sus espadas y atacan a Bernardo para vengar sus agravios.

MELCHOR Dejarme vengar te cuadre
Pues soy tan tu amigo yo;
Éste es el que confesó
Que dio la muerte a mi padre.
ANTONIO Pues hoy mi venganza gana
Satisfacciones de honrado,
Que también ha confesado
Que dio la muerte a mi hermana.

Las damas, desesperadas, abren las ventanas para pedir ayuda. La situación ha adquirido un sesgo trágico, pero la venganza va a quedar diferida por la inminente llegada de la justicia.

La maestría de Rojas Zorrilla en el manejo innovador de la trama se puede percibir en las escenas descriptas, en primer lugar, por la utilización de una escena a oscuras despojada de las funciones que el modelo canónico les asigna: erotismo o juego de equívocos. En este caso, por el contrario, la escena a oscuras permite que se desvelen las identidades, hasta entonces ocultas, de los causantes de las ofensas. Por otra parte, los galanes aparecen primero como figuras risibles, tropezando y buscando a tientas una puerta por donde escapar, para enseguida pasar a comportarse como guardianes del honor, impulsados por la furia y el deseo de venganza y, sin solución de continuidad, se

muestran como caballeros temerosos que postergan el duelo y huyen ante la inminente llegada de la justicia.

En la tercera jornada, cuando don Antonio regresa a la casa que comparte con Melchor, se encuentra con su hermana, a quien el gracioso Sabañón ha refugiado allí en compañía de Juana. Apenas la ve, saca la daga para matarla. Sin embargo, el momento trágico es obturado por don Melchor, quien logra convencerlo de que sólo debe tomar venganza del ofensor, pues si su hermana muere, quedará señalada como culpable de haberse entregado voluntariamente.

MELCHOR Pues no hay por qué la castigues:
Robada ha sido tu hermana
Sin culpa, y es bien que mires
Que si agora le das muerte,
Dirá el vulgo que es el licen
De los errores de todos,
Cuando en tu castigo indicie
Que ella fue quien fue culpada,
Pues tú la muerte le diste.
ANTONIO No por ser mi amigo tengas
Las piedades tan sutiles;
Mi hermana está sin honor,
Y aunque más me facilites
Este concepto mentido,
No el vulgo, como tú dices,
Colige que está sin culpa,
Que está sin honra colige;
[…]
Y así, lavar me permite
Con su sangre aquella mancha,
Que puede haber quien malicie
Que dura en mi ser infame,
Pues dura en ella ser libre.
MELCHOR ¿Pues darla muerte sin culpa
No es crueldad?

Según se puede ver, la acción trágica es detenida por el discurso: como bien ha señalado Pedraza (2003: 199 y 202), los personajes caen en la tentación sofística de hablar y no actuar. Sin embargo, resulta interesante el planteo de Melchor, que cuestiona la vieja obligación instituida por la moral imperante y que aparece como consustancial al teatro español de la época, de matar, fuese o no culpable, a la causante del deshonor.

Otro momento de variación en las situaciones dramáticas se da al final de la segunda jornada de *Donde hay agravios no hay celos*, cuando doña Ana intenta salir de la casa de su protector don Rodrigo para buscar al caballero que la ha agraviado seis años atrás. Separados por una puerta, discute con don Lope tras oír de su propia boca que este, el deudor de su honor, la desprecia. Ella lo increpa y llama a gritos a don Fernando, advirtiéndole de la presencia de su ofensor y también asesino de su hermano don Diego. En ese momento, se produce la llegada de don Juan, atraído por las voces, quien se entera

simultáneamente de la presencia de su hermana en la casa y de la ofensa a su honor; además, siente celos por la presencia de Lope en el cuarto de Inés, la dama de quien está enamorado. En la encrucijada de actuar por honra o por celos, don Juan decide que primero va a matar a su hermana, pero Lope se interpone y cuando ambos están riñendo son interrumpidos por la llegada de don Fernando, quien les pide explicaciones. Don Juan, que viene actuando bajo la identidad del criado Sancho, no puede responder con claridad e inventa argucias para que nadie deje la casa mientras sale en busca de su «amo».

Según vemos, la secuencia de situaciones va cambiando desde la escena cómica inicial entre la pareja compuesta por el segundo galán y la segunda dama, que aparecen tironeando cada uno de un lado de la puerta hasta el descubrimiento de la ofensa a su honor por parte del galán protagonista, del cual está impedido de vengarse en ese instante por el disfraz transocial. En este caso podemos ver que el equívoco producido por el cambio de identidad no está utilizado como variante cómica para crear el enredo[5], sino que, por el contrario, el recurso apunta a crear un suspense mayor en el espectador/lector: mientras los personajes en el tablado «creen» que don Juan es el criado Sancho, el público «sabe» que todo lo que el galán hace y dice, va orientado a la concreción de su venganza. El equívoco, cuando Sancho actúa como don Juan, genera comicidad, ya que compone un galán zafio y cobarde, dotado de un erotismo «endemoniado», según las palabras de la criada Beatriz.

El comienzo de la tercera jornada hilvana tres escenas interesantes: la primera, de celos y llanto entre Ana e Inés, que creen disputar el amor del mismo caballero; la segunda es una parodia de la situación clásica de seducción, ya que el gracioso bajo la identidad de don Juan, intenta enamorar a la criada Beatriz con requiebros elaborados como *contrafacta* del discurso amatorio tradicional; la tercera, también paródica, da cuenta de la conducta de un galán cobarde que no respeta el código de honor caballeresco. Es innegable que la reiteración de elementos paródicos es el motor de una comicidad predominante con los matices que se han señalado y expone la afición del dramaturgo por la variación sobre un mismo tópico.

La comedia *No hay amigo para amigo* ofrece la peculiaridad de que el dramatismo reside en el dilema moral al que se ve sometido don Lope: la obligación consiste en ayudar a matar al ofensor, pero él debe elegir a qué amigo ayudar, en desmedro del otro. Por un lado, tiene una deuda de honor con don Luis, quien salvó su vida durante la guerra de Flandes en dos oportunidades, pero por otra parte, ha empeñado su palabra de caballero y soldado con don Alonso, al que prometió ayudar a matar a su ofensor. ¿Cómo resolver este dilema? La gravedad del conflicto de conciencia provocado por la encrucijada en la que se halla lo paraliza internamente, inhabilitándolo para la acción. A esto se agrega que don Lope prioriza ayudar a las damas, que han requerido su protección y la única salida que se le ocurre es tratar de que se calmen los ánimos de los galanes airados, según expresa en un aparte:

5. Rosa Navarro Durán (2003), en su trabajo sobre los mecanismos del enredo en Rojas Zorrilla, establece una útil distinción entre la traza y el equívoco para crear el enredo en una comedia y pasa luego a analizar cómo utiliza el dramaturgo esos recursos para elaborar variados esquemas constructivos que utiliza con eficacia en diversas comedias.

LOPE Lo que mi piedad dispone
Es asegurar a Aurora,
Cumpla mis obligaciones,
De éste amansar la venganza,
De éste templar los rigores,
No dejar estos afectos
Que se junten o se arrojen,
Que al fin entibia la ira
Cuando el tiempo se interpone.

Pese a su deseo, los jóvenes no se calman y siguen reclamándole que tome partido, por lo cual, poco antes del final de la comedia, el caballero reprocha a sus amigos:

LOPE De manera que os quejáis,
Porque como noble he visto
A vuestras ejecuciones
Tantos rigores indignos,
Vos, porque al uno prefiero,
Vos, porque al otro anticipo,
Pues para satisfaceros
Respondeos vosotros mismos.

Ante este requerimiento, ambos exponen nuevamente sus razones, pero don Lope les aclara que lo que ambos quieren en realidad, es pelear con ventaja:

LOPE Si os abrasáis, salíos fuera
Y reñid con bizarría
Pero con ventaja no.
El que al otro diere muerte,
No por más valor, por suerte,
Llame, que aquí espero yo.

La lucidez del caballero le permite, además de resolver el dilema en que lo habían colocado, obligar a sus amigos a actuar: ya no hay tiempo para discursos sofísticos pues deben hablar las espadas. Los galanes finalmente deben reñir, pero a esta altura el duelo ha perdido su sentido, puesto que el conflicto de honor puede solucionarse con las bodas y finalmente ha de primar el valor de la amistad. Don Alonso, convencido por las palabras de Lope, acepta perdonar a don Luis, porque ese será el verdadero castigo: la caída de don Luis al pisar la capa aparece como metonimia de su culpa y el gesto magnánimo de Alonso al perdonarle la vida lo enaltece moralmente.

Pese al desenlace convencional de estas comedias pundonorosas de Rojas Zorrilla, considero que en ellas se pueden detectar los atisbos de nuevas ideas acerca de la amistad y el honor que el imaginario social comienza a construir hacia el final del período barroco. También son nuevos algunos de los recursos que el dramaturgo experimenta en ciertas obras. El dramatismo de signo trágico respecto de las cuestiones de honor propio del género serio y que la comedia resuelve en clave cómica –para lo cual extrema el uso del equívoco y la parodia de modelos coagulados–, parece trasladarse en estas piezas a la interioridad de algunos de los personajes, que adquieren así un espesor psicológico que

los aproxima a los de la comedia dramática actual. Trascendiendo las esquemáticas conductas de los tipos fijados por el *dramatis personae* de la comedia aurisecular, la tensión dramática se traslada muchas veces desde la intriga a la conciencia de las criaturas de ficción, que dudan, analizan y discurren sobre las situaciones creadas por el dramaturgo, quien además plasma en la escritura reflexiones acerca de su propia práctica mediante la autorreferencia y la utilización del metateatro.

El efecto de lectura de las comedias de Rojas Zorrilla parece querer localizarse en la tensión lúdica entre dos deseos del autor: el de hacer reír y a la vez el de divertirse durante el proceso de escritura. Todas estas aristas que ofrece al análisis la obra cómica del dramaturgo se abren a la consideración de si las mismas constituyen atisbos de la aparición de una nueva conciencia racional y crítica, desencantada y compleja, que es la que caracteriza al hombre de la modernidad.

Bibliografía

Arellano, I. (1994): «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», en *Criticón*, 60, pp. 103-28.

Cattaneo, M. T. (2000): «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico* Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 39-53.

Eiroa, S. (2000): «Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*. Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-132.

Julio, M. T. (2000): «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?» en *Toledo: entre Calderón y Rojas. Actas de las jornadas*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, José Cano Navarro, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 179-207.

— (2003): «Amor y dolor en Rojas Zorrilla: dos caras de la misma moneda», en *Toledo: entre Calderón y Rojas. Actas de las jornadas* Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, José Cano Navarro, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 173-193.

Navarro Durán, R. (2003): «Mecanismos del enredo en comedias de Rojas Zorrilla», en *Toledo: entre Calderón y Rojas. Actas de las jornadas*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, José Cano Navarro, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 155-171.

Pedraza jiménez, F. B. (2003): «Rojas Zorrilla, poeta cómico», en *Toledo: entre Calderón y Rojas. Actas de las jornadas*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, José Cano Navarro, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 195-216.

— (2005): «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire», en *La construcción de un personaje: el gracioso*. Ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid: Ed. Fundamentos, pp. 277-296.

Rojas Zorrilla, Fco. de (1952): *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla. Ordenadas en colección por don Ramón de Mesonero Romanos*. Madrid: BAE.

Notas sobre la materia histórica en el teatro cómico breve de Calderón

Vanessa Fortuño Gómez
Universitat de Barcelona

1. Introducción

En el teatro cómico breve calderoniano, que encierra múltiples ingredientes del Carnaval y, por tanto, tiene como esencia la burla, la Historia aparece casi siempre desde un punto de vista contrario a los valores que se le asociaban en el siglo XVII. No en vano un personaje como Zoquete, ridículo protagonista del entremés de *Los degollados*, está convencido de que sus acciones pueden figurar entre aquéllas que la Fama no se conforma con publicar de viva voz, sino que prefiere dejar escritas en láminas de bronce, o, según una graciosa etimología popular, «de Ponce»[1].

Por otro lado, no es mucha la materia histórica presente en estas piezas, sobre todo a causa de la predilección de los géneros cómicos por el reflejo de la vida diaria de su tiempo, que supone una restricción en el uso de todos los saberes humanísticos. Y, por ello, se presenta en muchas más ocasiones mencionada que dramatizada. De hecho, el único argumento algo histórico es el de la *Jácara del Mellado* y de los personajes que aparecen en las tablas se pueden contar con los dedos de una mano los que lo son. En cambio, las alusiones, por lo general jocosas, de personajes y sucesos históricos son, aunque ciertamente fugaces, mucho más numerosas, y ahí radica la pertinencia del uso de la Historia en el género.

1. Calderón de la Barca (1989: 585). Esta edición sirve de *corpus* para el presente análisis y, en consecuencia, todas las citas remiten a ella.

Al caracterizarse, pues, el teatro cómico breve por la fabulación de los argumentos, la única manera de seguir el rastro de la Historia es por medio de la clasificación y observación de los personajes históricos que se mencionan –o, en algún caso, se materializan– en él. Esta tipología, unida al posterior esbozo de las funciones que la Historia desempeña en los textos, permitirá una aproximación a las pautas que guían al dramaturgo al elegir y elaborar la materia histórica en la obra corta.

2. Tipología de los personajes históricos

2. 1. Los personajes del pasado

En relación con los personajes históricos que aparecen en estos textos, se discierne entre los personajes del pasado y los contemporáneos. De los primeros, Calderón escoge a aquéllos que pertenecen a la tradición burlesca y satírica, sin distinguir entre santos, jaques, personajes de historia antigua, sagrada o medieval, ni entre leyenda e Historia.

De esta forma, la mención de santos es recurrente, pero no todos son de historicidad comprobada, sino que la mayoría pertenece al llamado «panteón burlesco»[2], así San Crispín en *El reloj y genios de la venta* (p. 131) o San Lesmes en *Las carnestolendas* (p. 438). No interesa, evidentemente, su santidad ni tampoco la demostración de una historicidad que pudiera impeler a los espectadores a imitar esa santidad; por el contrario, son santos que se escogen, al margen de su historicidad, de acuerdo con lo cómica que resulte su faceta humana. De ahí que, por ejemplo, San Cristóbal sufra, en *El sacristán mujer*, una carnavalesca desacralización de su leyenda[3], según la cual, recuérdese, había ayudado al Niño Jesús a pasar un río:

> Mari López [...]decid, santo tremebundo,
> si traéis al hombro el mundo,
> ¿a dónde ponéis los pies?
> ¿Cómo el río pasaréis?
> Y responde Cristóbal
> con gran donaire,
> la calcita caída,
> la pierna al aire...
> (p. 114)

Con respecto a los personajes bíblicos, el escritor no se olvida de aludir a Judas Iscariote, obligado blanco de burlas en el Siglo de Oro:

> Vejete Miren y que bien se enmiendan
> pues hijas de un escariote,
> ladrón, infame, logrero...
> (p. 419)

2. Véase Iglesias Ovejero (1982).
3. La desacralización, sin embargo, se debe más al lenguaje empleado por Mari López que a la imagen que describe, pues ésta coincide con exactitud con una de las representaciones más usuales de San Cristóbal; compárese, por ejemplo, con el cuadro del flamenco Hans Memling.

A este nombre, sólo añade el de Cristo, que sus personajes pronuncian con naturalidad e incuestionable respeto, excepto cuando hay peligro de blasfemia. En este caso se sustituye por «Cribas», parónimo muy usado en la época[4]. Así se observa en los siguientes fragmentos, pertenecientes, respectivamente, a los entremeses de *El sacristán mujer* y de *El triunfo de Juan Rana*:

SACRISTÁN Manos...
MARI LÓPEZ Manos, mal despacho espero,
pues en lo blanco y grosero
sois con un trato infiel,
para unos de papel
para otros de mortero.
SACRISTÁN No nos deja resollar,
¡vive Cristo que le temo!
(p. 117)

HOMBRE 3º Crezca su aplauso en voces más festivas.
Música
¡Viva Juan Rana más que vive Cribas!
(p. 559)

Se evita cualquier otro nombre. Guiado por la prudencia, Calderón prefiere, en la elaboración de la materia bíblica para su teatro cómico breve, la referencia chistosa a algún acontecimiento del Antiguo Testamento, siempre que no implique la burla de un personaje concreto. Así, en *El reloj y genios de la venta*, nos hace reír con una alusión al arca de Noé:

PEDRO Muy canora está Juanilla,
yo también quiero ayudalla.
Cantando Al revés del diluvio
la venta es, Juana,
porque en ella los cuervos
vuelven al arca.
(p. 129)

Algo más numerosas que las de personajes de historia sagrada, son las menciones de personajes de historia antigua. El dramaturgo parte, una vez más, de un repertorio ya cristalizado de personajes convencionalmente burlescos, de entre los que selecciona unos cuantos que refuercen la comicidad del diálogo. Por ejemplo, don Pegote se compara a sí mismo, neciamente orgulloso, con el emperador Nerón:

DON PEGOTE Pues crea el muy barbón
que en materia de dar soy un Nerón.
Tanto, que por no dar a las señoras,
si yo fuera reloj no diera horas,

4. Así en Quevedo (1981: 1043 y 1241).

ni Pascuas, por no dar ni buenos días,
pésames, parabienes, bienvenidas.
(pp. 82-83)

En relación a los personajes medievales, aproximadamente la mitad de los mencionados pertenece al romancero épico, en concreto, a los ciclos del Cid, del rey don Rodrigo y del cerco de Zamora. La explicación de esta preponderancia no ofrece dificultad, pues los héroes de la épica nacional son uno de los principales blancos de la parodia áurea; y, de hecho, llegan hasta estas piezas calderonianas después de pasar por el tamiz de la literatura burlesca y satírica precedente. Sin ir más lejos, es suficiente volver la vista a Quevedo para comprobar que Calderón no es el primero en poner al servicio de la burla las figuras del rey don Sancho[5] y doña Urraca[6]. No obstante, en el *Baile de las jácaras*, el dramaturgo no se ríe explícita y convencionalmente de esos personajes, sino que, en una de sus frecuentes muestras de ingenio, los degrada mediante la comparación con dos personajes rufianescos. La originalidad radica en que unos supuestos Gorgolla y Pizorra declaran ellos mismos su superioridad frente a don Sancho y doña Urraca:

GORGOLLA [...]
Y así, acuérdate de mí,
pues mayor aplauso logras
cuando a mí me cantas, que
cuando al rey don Sancho lloras.
(p. 397)

PIZORRA Queda en paz, pero advirtiendo
que más te ilustra y te abona
Canta
cuando a la Pizorra cantas,
que cuando a la Urraca lloras.
(*Vase*)
(pp. 399-400)

Por lo que se refiere al rey don Rodrigo, la degradación de lo histórico llega hasta el extremo de su completa desaparición. En concreto, en *El reloj y genios de la venta*, aparece un juego de voces, de larga tradición satírica[7], en el que los nombres del rey y La Cava pierden, respectivamente, toda entidad histórica e incluso legendaria:

La vianda es de Rodrigo
y el vino no es de la Cava.
(p. 131)

5. «En el real de don Sancho / grandes alaridos dan: / yo quiero que el tal don Sancho / calle su pico, y dé el real» (Quevedo, 1981: 947).
6. «Doña Urraca diz que fue / la del pregón detestable: / que cosa tan mal cumplida / no pudo ser de otras aves» (Quevedo, 1981: 1050).
7. «Labio de beber a chorro, / que dicen majestad belga, / los que, a pesar de Rodrigo, / llaman cava la taberna» (Quevedo, 1981: 1140).

Fuera ya del Romancero, pero con las mismas raíces satíricas, encontramos mencionados a otros personajes medievales. Dos de ellos son los jurisconsultos Baldo degli Ubaldi y Bartolo[8], a quienes nombra el alcalde del entremés de *La Franchota*:

> ALCALDE ¡Ay, señores, qué franchota!
> En el alma me bulle la chicota.
> Turbar hiciera a Bártulo y a Baldo.
> ¡Con qué sal por alcalde dijo alcaldo!
> (p. 344)

Entre los personajes del pasado, únicamente los jaques reciben un trato levemente diferenciado, ya que cobran una seudohistoricidad que resulta ser la muestra más cómica del envés de la Historia. Concurren en estas piezas tanto jaques históricos como no históricos como simplemente legendarios. En concreto, los personajes hampescos con un referente histórico son Mellado, el célebre bandolero Serrallonga (p. 376) y la celestina Margaritona (p. 599), de quien los *Avisos* de Barrionuevo habían dado noticia en 1656[9]. De nuevo, el dramaturgo no toma en consideración el grado de historicidad de este tipo de personajes, más aún teniendo en cuenta que la fama de los jaques de origen histórico viene dada, como la de los nacidos del ingenio, por la Literatura. La materia rufianesca no es digna de brotar de las fuentes historiográficas; y aunque el ahorcamiento de Mellado en 1597 había quedado consignado en los anales de Francisco de Ariño[10], Calderón tuvo que conocer a ese jaque a través de otros escritores que, antes que él, lo habían convertido en personaje literario[11]. Su fama durante todo el Barroco es tal que ya en el *Buscón* (II, 3) el soldado fanfarrón que Pablos encuentra camino de Cercedilla dice ser el Mellado[12].

Examinando la *Jácara del Mellado* de Calderón, se advierte que el único elemento histórico es la ejecución de un reo llamado Mellado, mientras que el resto del argumento responde a una de las fórmulas de la jácara entremesada de mediados del siglo XVII: se añade al rufián una coima y, ante el inminente ahorcamiento del primero, la pareja se despide con dolorida ironía hasta que llega el alcalde; se adereza todo ello con el discontinuo canto por parte de un músico de una jácara que narra lo que está sucediendo. El resultado es que Mellado se convierte en un personaje puramente literario, sin una personalidad propia, sino con la que el decoro poético exige a un jaque.

Pero esa literaturización extrema del personaje histórico es tan sólo el primer paso en la construcción de la jácara. El segundo paso, el de la composición de una jácara entremesada a partir de ese tipo carente de historicidad, modifica de nuevo, sin embargo,

8. Véase Quevedo (1981: 969).
9. «Encorozaron á la Margaritona, la famosa alcahueta que prendieron á las Siete Chimeneas, al abrigo del Embajador de Venecia. Así se llama. Tiene ochenta y ocho años. [...] Dicen la pide la Inquisicion por famosa hechicera, no obstante que esta mañana corre voz que es muerta, de que no me espantaré, por lo mucho que ha vivido» (Barrionuevo, 1892: 412).
10. «El lunes 20 de Octubre mandó su Señoría ahorcar á Mellado, y lo ahorcaron, y llovió muy bien» (Ariño, 1993: 99).
11. Los señalan Lobato (1989: 332 y 337) y Rodríguez y Tordera (1982: 332) en sus respectivas ediciones del teatro cómico breve de Calderón.
12. Véase Quevedo (2005: 141).

la relación entre el jaque y la Historia. Porque la jácara es el género más histórico de los cuatro que forman el teatro cómico breve: por tratarse de una parodia del romance heroico[13], por permitir el emplazamiento de la acción en el pasado y por la similitud con el melodrama que Evangelina Rodríguez (1987: 236) ha observado: «Como en el melodrama, los *jaques* o *rufianes* o *guapos* o *bravos* y sus *coimas* o *marcas* o *izas*, logran instaurar un modelo de héroe/heroína popular que se despega de su origen literario para adquirir la validez de personajes históricos, todos ellos integrantes de esa *crestomatía canallesca* aún por inventariar».

En su participación en la jácara, todos estos personajes ganan una nueva historicidad, menos verdadera, pero más acorde con el género. Se trata, en fin, de personajes seudohistóricos, cuya historicidad, sin embargo, no admite tacha según los parámetros del mundo al revés. Y ni siquiera el vejete del entremés de *Las jácaras* duda de la historicidad de esos rufianes que protagonizan las jácaras que, muy a su pesar, canta incansablemente su hija Marizarpa (pp. 375-376).

2.2. Los personajes contemporáneos

Mientras que, al escoger a los personajes del pasado, Calderón antepone la comicidad que le ofrece la tradición burlesca a la historicidad, todos los personajes contemporáneos presentes en su obra corta más cómica tienen en común el formar parte del mundo teatral de la época, desde el rey, en su papel de primer espectador, hasta el escenógrafo Antonio María Antonozzi, pasando por actores como Escamilla o Juan Rana. Esta selección responde a una clara apuesta por la metateatralidad, porque la ruptura de la ficción se nutre del presente centrándose justamente en su *presencia* durante la representación y prescindiendo, por lo general, de su proyección histórica.

En algún caso, incluso, Calderón emplea con maestría la posibilidad de que estos personajes se interpreten a sí mismos en la obra teatral. El caso más representativo, por sus implicaciones estéticas y cortesanas, es el del rey en *El toreador*[14]. Al convertirlo en el centro del espectáculo, es evidente que el dramaturgo propicia un fortalecimiento de Felipe IV como centro del sistema solar cortesano. La función laudatoria de la Historia, ineludible en toda representación palaciega, se cumple esta vez gracias a la transformación de las personas regias en personajes teatrales. No obstante, esa metamorfosis, alcanzada principalmente a través del juego metateatral, va encaminada en primer lugar a divertir a los monarcas y al resto del público, predispuestos todos a ello dada la atmósfera jocosa en que se desarrolla la representación. Esta afirmación no puede demostrarse con una cita del texto calderoniano, pero se comprueba con la mera constatación de la recurrencia del mecanismo. Porque la entrada de la realidad histórica en la ficción no acaba con la verbalización de la presencia de la familia real; sino que, por ejemplo, de los actores que intervienen en estas piezas, varios experimentan un proceso metateatral equivalente, en el que dejan de representar cualquier otro personaje para pasar a interpretarse a sí mismos:

13. Véase Urzáiz Tortajada (2000: 11).
14. Véase Rodríguez y Tordera (1985: 26).

HOMBRE 1º ¡Socorran a Escamilla
que lleva aventurada una costilla!
(p. 557)

Como vemos, con unos personajes que, al ser contemporáneos, ya no proceden de una tradición literaria[15], Calderón no se guía al elegirlos tanto por su comicidad intrínseca como por su mera existencia en el presente o, en otras palabras, por su absoluta y fácilmente comprobable historicidad. Ésta le permite al dramaturgo reírse con sus personajes y crear, de ese modo, una cómica y amistosa metateatralidad. La función laudatoria, sin llegar a desaparecer, cede así protagonismo, una vez más, a la función cómica.

3. Funciones de la Historia

A raíz del examen de la tipología de los personajes históricos en el teatro cómico breve, se han mencionado algunas de las cinco funciones principales de la Historia dentro de este género calderoniano: comparativa, desmitificadora, laudatoria, paródica y cómica. No obstante, antes de alcanzar las pertinentes conclusiones, todavía será necesario ampliar algunos datos.

La función comparativa de la materia histórica en el teatro cómico breve de Calderón se inscribe en una utilización frecuente de la comparación en este tipo de textos; ya que uno de los rasgos que, según Huerta Calvo (2001: 140), caracterizan el lenguaje del entremés es que en «los elogios destaca el uso de historiadas comparaciones burlescas». En efecto, en las piezas que aquí se estudian, y limitando la observación al tema de la Historia, el comparar a un personaje, ya sea ficticio o histórico, con un personaje histórico convencionalmente burlesco conlleva la burla del primero. Hemos visto, por ejemplo, cómo el hecho de compararse don Pegote con Nerón contribuye a su ridiculización. Por tanto, acerca de la función comparativa de la Historia, hay que destacar su inseparable índole burlesca y, por ende, su función cómica.

Por otro lado, la materia histórica se torna desmitificadora en la mojiganga de *Juan Rana en la Zarzuela* y en el entremés de *El triunfo de Juan Rana*. Así, la primera de estas piezas comienza, en lo que representa un paradigma de metateatro, con la desmitificación de Alfeo a partir de su inmersión en la realidad histórica. El personaje, convertido en náufrago, pregunta a la Música dónde está y quién es:

ALFEO Ya que ustedes me responden,
sean quien fueren, con tanta
melanoche o melodía,
¿qué tierra es?, que como en zarzas
en ella estoy.
MÚSICA La Zarzuela
ALFEO ¿La Zarzuela?
MÚSICOS ¿Qué te espantas?

15. De todas maneras, la literaturización de estos personajes históricos no es exclusiva de Calderón, antes bien, por los mismos motivos que en su teatro, muchos de ellos son igualmente personajes dramáticos en otras obras contemporáneas.

ALFEO ¿No he de espantarme, si en este
instante en Tinacria estaba?
MÚSICA Pues ¿quién le quita que sea
la Zarzuela de Tinacria?
ALFEO Algún crítico que ponga
en razón las mojigangas.
Mas ya que lo saben todo,
¿saben quién soy yo?
MÚSICA Juan Rana.
(p. 144)

De modo que, primero, un personaje aparentemente mitológico como Alfeo se transforma en un personaje contemporáneo (Juan Rana). Segundo, este descubre que se encuentra en la Zarzuela, lugar donde se está representando la fiesta en ese año de 1657. Tercero, la aclaración de la Música de que se trata de «la Zarzuela de Tinacria» rompe ya por completo la verosimilitud del mito y la de la totalidad de la mojiganga. Por lo que se refiere al entremés de *El triunfo de Juan Rana*, los personajes mitológicos sufren una degradación, con la consiguiente desmitificación, por la preeminencia que los personajes históricos tienen respecto a ellos. Es decir, la Historia desmitifica únicamente a través de la comicidad resultante de su uso metateatral o degradador, pero no por su mera presencia.

Sobre la función laudatoria poco cabe añadir. La mojiganga de *Los sitios de recreación del Rey*, que celebra el nacimiento de un hijo de Felipe IV, probablemente Felipe Próspero[16], es una muestra impagable de cómo la función laudatoria de la Historia acaba siendo mera excusa para el despliegue de la comicidad. Las alabanzas de los sitios reales al recién nacido se convierten en chistes, cuya gracia se multiplica a causa de la cómica ruptura de la ficción que se deriva de esa comunicación entre los personajes de mojiganga y los históricos:

[...] *sale Mendoza con una horquilla y cabeza de jabalí*
MENDOZA El Pardo, muy buen lugar,
ha llegado a merecer,
que en tiempo de tantas nubes
el que reina sólo es él.
MÚSICO Vestir al bello niño
pueden tus fiestas,
pues Milán no ha sacado
mejores telas.
SIMÓN En el pelo al Infante
pongan dos higas,
no quede con el Pardo
lleno de horquilla.
(p. 220)
MARIANA Que la Reina en las meriendas

16. Véase Lobato (2001: 202).

ya no se acuerda de mí,
y que por fiambreras pasen
ya los confites de anís,
como nos den mil niños
¡que qué se me da,
que qué se me da a mí!
(p. 223)

En cualquier pieza de teatro cómico breve en que la Historia se configura como exaltación de la monarquía, lo que es un encargo más en el contexto palaciego se transforma en materia cómica en el texto dramático. Hay alabanza, sí, pero la comicidad la impregna hasta anegarla. De modo que se puede afirmar que Calderón no pierde un ápice de su libertad creadora y, gracias principalmente a la metateatralidad, logra que la inevitable función laudatoria se subordine a la cómica y que, por tanto, la burla no deje de ser el componente esencial.

Finalmente, la función paródica –y, por consiguiente, también cómica– de la materia histórica se ha puesto de manifiesto, por ejemplo, en la degradación que sufren los héroes de la épica nacional. El teatro cómico breve es el género dramático más lúdico y todos sus ingredientes cumplen, en primer término, una función cómica[17]. Y la Historia no escapa a esa regla. En ocasiones su comicidad parte de la comparación, la desmitificación o la parodia; a veces, de otros mecanismos cómicos. Pero la intención no varía.

4. Final

Al elaborar la materia histórica en el teatro cómico breve, Calderón se atiene siempre al criterio de crear la mayor comicidad posible. Sin embargo, para alcanzar esa finalidad última, le resulta necesario distinguir entre los personajes del pasado y los contemporáneos; ya que, si en la elección de los primeros debe anteponer la comicidad que ofrece la tradición burlesca a la veracidad, en la de los segundos tiene que recurrir precisamente a la historicidad, cualidad que, al propiciar el juego metateatral, transforma en personajes cómicos a aquellos que aún no lo son por tradición. Calderón no consulta en ningún momento fuentes historiográficas, porque esta vez sólo le interesa la faceta lúdica de la historia. No influyen, por tanto, en el tratamiento de la materia histórica en estas piezas, ni la ideología del dramaturgo, ni una intención didáctica, ni siquiera la fecha de composición de cada texto. La Historia se halla en el reino de la burla y, por tanto, a su servicio.

Bibliografía

Ariño, Fco. de (1993): *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604* (facsímil de la edición de Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1873), Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

17. A este respecto, es imprescindible la argumentación de Rodríguez y Tordera en Calderón (1982: 21-26).

Barrionuevo, J. de (1892): *Avisos (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Melia, t. II, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.
Calderón de la Barca, P. (1982): *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia.
Calderón de la Barca, P. (1989): *Teatro cómico breve*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger.
Huerta Calvo, J. (2001): *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto.
Iglesias Ovejero, A. (1982): «Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore», *Criticón*, 20, pp. 5-83.
Lobato, M. L. (2001): «Calderón en los sitios de recreación del Rey: Esplendor y miserias de escribir para palacio», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 187-224.
Quevedo, Fco. de (1981): *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
Quevedo, Fco. de (2005): *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia.
Rodríguez, E. (1987): «Del teatro tosco al melodrama: la jácara», en *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez, Madrid, C.S.I.C., pp. 227-247.
Rodríguez, E. y Tordera, A. (1985): *La escritura como espejo de palacio. El Toreador de Calderón*, Kassel, Reichenberger.
Urzáiz Tortajada, H. (2000): «Matones y rufianes a escena: la jácara dramática», *Ínsula*, 639-640, pp. 9-12.

Escenas carcelarias en el teatro de Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara

Almudena García González
Instituto Almagro de teatro clásico (UCLM)

No podemos negar que uno de los rasgos propios de nuestro teatro áureo es el reflejo dramatizado de la sociedad barroca española. La evidencia de la sociedad que rodea a los autores y, especialmente, de sus defectos y miserias es una tendencia general de toda la literatura, del arte, que con más o menos realismo y según las épocas y géneros muestra al público su propia realidad.

En el género teatral, según la taxonomía de las obras, encontramos reflejados diferentes aspectos y estamentos tratados, asimismo, con diferente grado de idealización o caricatura. Como señala Pedraza (2006: 84), desde que Quevedo escribiera *La carta de Escarramán a la Méndez*, la poesía germanesca se introdujo en el teatro y de él serán deudores autores como Quiñones de Benavente, Luis Vélez, Calderón o Rojas. A partir de aquí, la jácara dramática será la encargada de mostrar un amplio abanico de pícaros, ladrones, queridas y prostitutas, que son satirizados por los dramaturgos y reconocidos y aplaudidos por el público.

En *Obligados y ofendidos*, de Rojas Zorrilla, *El águila del agua* de Vélez de Guevara y *El catalán Serrallonga* de Antonio Coello, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara, los poetas incluyen una escena de estas características. Son pasajes que, en su mayor parte, podrían tener autonomía propia como piezas para el entreacto, pero que nuestros autores crean específicamente para estas comedias e insertan ágilmente dentro del argumento.

Vamos a analizar a lo largo de este trabajo los rasgos más significativos, además de los puntos comunes existentes entre ellas, profundizando, en todo ello, hasta donde el espacio nos permite.

Obligados y ofendidos

Definida como «una modélica comedia de capa y espada» por Teresa Julio (1999: 191), *Obligados y ofendidos* es una pieza en la que Rojas emplea hábilmente el enredo, ingrediente principal de estas comedias. El dramaturgo toledano juega con sus personajes, sometiéndolos a una serie de encuentros y desencuentros con los que mantiene la tensión argumental hasta el final de la obra. Con el honor como motor principal, la trama envuelve a los protagonistas en varias ofensas y obligaciones que se van creando mutuamente y que tratan de resolver, siempre desde las normas que rigen el estricto código del pundonor.

El argumento de la obra, aunque complejo, está perfectamente estructurado y todos los hechos tienen su justificación, incluida la escena de la cárcel. Como indican González, Pastor y Vaquero (en Rojas, 2008: 22), a pesar de las críticas de algunos investigadores, la aparición de los rufianes queda «plenamente justificada» dentro del argumento de la obra: por un lado, el hecho de que haya dos emboscadas no solo explica la presencia de estos personajes, sino que exige su aparición para aportar realismo a la trama. Por otro lado, gracias a su nuevo encuentro con el Mellado, don Pedro sabe de la encerrona que va a sufrir el conde. No solo me sumo a estas dos afirmaciones, sino que añadiría alguna más. Doménech (2000: 99) nos habla del gusto por la experimentación de Rojas con los géneros, y la inclusión de estos personajes le permite crear una escena cercana a la jácara entremesada.

Pero además, esto le facilita jugar con el lenguaje, pues la intervención de los jaques requiere la utilización de un registro vulgar y de germanía. Asimismo, da un toque de originalidad al desarrollo del argumento pues no es habitual encontrar en las comedias de capa y espada una escena como esta, en una cárcel de rufianes y gente de baja estofa. Y, por último, aporta simetría y claridad al desarrollo de la trama. Los rufianes aparecen en la primera y en la última jornada. Sus acciones unen en ambos casos a los dos protagonistas, favoreciendo y fomentando la amistad entre ellos. Primero, con la emboscada a don Pedro, en la que los jóvenes se conocen y por la que se crean la primera ofensa y la primera obligación y, más tarde, con la información que da el Mellado al estudiante sobre el próximo ataque que hay preparado para el conde, lo que crea una tercera obligación que, sumada a las anteriores, pesa más que las ofensas y permite el feliz desenlace. Además, después de toda la maraña de acciones que se desarrollan a lo largo de las dos primeras jornadas, la relación que hacen los presos de sus crímenes nos recuerda, con la intervención del Mellado, cuál fue el origen de sus enfrentamientos.

La trama carcelaria ocupa casi dos tercios de la tercera Jornada, de los 1245 versos que la conforman, 690 se desarrollan en la cárcel. Prácticamente todos los personajes de la obra intervienen en ella. Solo Fénix y el fallecido Arnesto dejan de desfilar por la penitenciaría, y esto hace que alguna situación resulte un tanto forzada.

Podemos señalar tres partes bien diferenciadas dentro la trama carcelaria:

- vv 2510-2765: conversación entre los rufianes, entre los que se integra Crispín.
- vv. 2766-2883: llegada de don Pedro a la cárcel, declaración del Mellado ante el juez de no conocerle y confidencia del jaque al estudiante sobre la encerrona al conde.
- vv. 2884-3199: visitas a don Pedro, de Casandra, el conde y su padre.

De las tres partes, la primera es la que presenta las características de una jácara dramática. Mellado, Ganchuelo, Borrego y Cernícalo narran los motivos por los que están encarcelados, mientras Crispín intenta integrarse inventando su participación en una

sangrienta reyerta. Destaca en estos versos el lenguaje de germanía, que merecería un estudio con mayor detenimiento, pero que por razones de espacio no podremos realizar. Otro recurso lingüístico que me gustaría reseñar rápidamente es el nombre de los valientes. De igual modo que hace Rojas con los nombres que da a sus graciosos[1], los nombres de los rufianes hacen referencia a su caracterización. Por ello, el rufián principal y que muestra mayor intelecto lleva el nombre de un conocido delincuente, el Mellado, al que otros autores, como Calderón en su famosa *Jácara del Mellado*, inmortalizaron en las tablas, mientras los demás reciben nombres ajustados a su brutalidad y primitivismo.

En la segunda parte, lo más reseñable es, de nuevo, el registro lingüístico, junto al comportamiento del Mellado Con su intervención prepara el desenlace, pues ayuda a don Pedro declarando no conocerlo y le informa de la emboscada al conde.

La tercera parte, dirigida a desentrañar el enredo, es la que presenta las situaciones más forzadas, especialmente las relacionadas con Casandra. Cotarelo (1911: 204) escribió en su análisis de la obra: «El asunto sumamente difícil está manejado con soberana habilidad, sin que haya nunca inverosimilitud ni artificio falso». Estoy de acuerdo con su juicio respecto a la obra en conjunto, pero hemos de señalar que la intervención de Casandra mientras don Pedro está en la cárcel sí recurre a «artificio falso». El joven, en uso de sus privilegios de caballero, recibe varias visitas y es Crispín quien le anuncia su llegada, como si se encontrara en un salón de su casa. Pero es que ciertamente el pasaje se desarrolla como si el estudiante no estuviera en una celda, sino en un su casa. ¿Cómo puede esconderse si no Casandra cuando llega su hermano a informar al joven preso de que ha pagado su fianza? Un recurso tan habitual de las comedias de capa y espada, como es la llegada repentina de un personaje que motiva que otro tenga que esconderse, no nos llamaría la atención si no fuera por el lugar donde suceden los hechos. Las salas en las que se desarrollan los enredos suelen tener dos puertas, ventanas con cortinas o balcones que facilitan un escondite y que difícilmente puede tener la celda de don Pedro. De hecho, creo significativo el hecho de que no encontremos ninguna acotación ni referencia en el texto que haga alusión al lugar donde se oculta Casandra.

El águila del agua

En esta comedia histórica, Vélez de Guevara ensalza las figuras de Felipe II, don Juan de Austria y el militar don Lope de Figueroa, con la narración de la victoria de la batalla de Lepanto.

Escamilla y Almendruca[2], dos pícaros sevillanos que llegan a Madrid huyendo de la justicia bética, consiguen ganarse el aprecio y simpatía del hermano de Felipe II, don Juan de Austria, y del general don Lope de Figueroa, pero también la enemistad del infante don Carlos por su apoyo a don Juan. Los crímenes anteriores de Escamilla, junto a la antipatía despertada en el príncipe dan con él en galeras. Sin embargo, esta desgracia acabará favoreciendo a los dos pícaros por ir en la fragata en la que don Juan y don Lope vencen a los turcos.

1. Véase al respecto el capítulo de Pedraza (2007: 53-55), dedicado a la figura del donaire en Rojas.
2. El personaje de Escamilla está basado en el matón Pero Vázquez de Escamilla, conocido delincuente de la primera mitad del siglo XVII. Por otra parte, la figura real de María la Bailadora se refleja según Peale (Vélez, 2003: 37) no solo en Almendruca, como ya había señalado Paz y Meliá, sino también en el de Hipólita, idea que asimismo defienden Spencer y Schevill (1937: 137).

La escena de galeras tiene lugar al comienzo de la tercera Jornada. Tras la amenaza de don Carlos pocos versos antes de finalizar la primera Jornada: «Hasta que echen en galeras/ a ese pícaro o le ahorquen/ no he de parar» (Vélez, 2003: vv. 1154-1156), Almendruca llega en la segunda a Palacio, rogando la intercesión de don Juan para liberar a Escamilla de su condena. Sin embargo, aquel declara no poder hacer nada y la jornada termina con la angustia de la joven ante la suerte de su compañero, y con la partida de don Juan para la histórica batalla.

A pesar de la tensión argumental creada con este final, Vélez rompe totalmente con esta al comienzo de la tercera jornada y da un descanso que permita a los espectadores retomar con mayor intensidad el relato de la batalla[3].

A través de la jácara que interpreta Almendruca y una escena entremesil en la que se nos muestra cómo Escamilla se ha hecho con el sollado, el dramaturgo ecijano trasladada la acción de la corte al mar y del estilo refinado de esta pasamos al lenguaje rufianesco de los condenados a galeras.

Al igual que en la comedia anterior, la escena que analizamos ocupa la mayor parte de la tercera Jornada. La jácara que interpreta Almendruca sirve de introducción a los verso posteriores, en los que el pícaro protagonista va presentando a sus compañeros de galeras: Argandoña, condenado por perjurio; Zurdillo, cuatrero; un poeta, en galeras por una sátira y el vejete Lesmes, por casado cuatro veces. Estoy de acuerdo con George Peale (Vélez, 2003: 70) en que estos dos últimos personajes poseen un carácter y una comicidad diferentes. Mientras Argandoña y Zurdillo son dos jaques como los que encontrábamos en Rojas, significados por su lenguaje germanesco y sus acciones guiadas por el instinto de supervivencia, el poeta y el vejete son dos figuras tipo, caricaturas más cercanas al entremés satirizador de caracteres. Por ello, son personajes ridículos y de los que se ríen sus compañeros de sollado. Ambos personajes se hallan absortos en sus fantasías literarias: el poeta, en su intento de crear unos versos perfectos y el vejete, en la rememoración de las escenas caballerescas que no deja de leer cual nuevo don Quijote. La mezcla de personajes puede parecer extraña, pero hay que reconocer la habilidad con que Vélez los relaciona y, sobre todo, su dominio de los diferentes registros lingüísticos, pues combina la jerga germanesca de los valientes, con las ínfulas culteranistas del poeta y la pasión del vejete por las historias de caballerías. Edward Nagy (1979 y 1987) interpretó la presencia de este tipo de relatos como una transposición a la gloriosa batalla que tiene lugar unos versos después. Sin embargo, Peale (Vélez, 2003) nos muestra en su edición de la comedia cómo las alusiones a las diferentes situaciones propias de las novelas de caballerías son simplemente alusiones jocosas a otras obras reales como *El caballero del Sol* o el mismo *Quijote*.

Un apunte curioso es la parodia que según Peale hace el autor de sí mismo en la figura del vejete. Condenado por «casado cuatro veces», esas fueron las veces que Vélez de Guevara contrajo nupcias y su aspecto, muy alto y delgado, es el mismo que se atribuye a este personaje. No es algo extraño, también Rojas se parodió a si mismo con sus chistes sobre calvos y pies grandes[4].

3. En el estudio previo a la edición de su obra, Peale (Vélez, 2003: 67) señala: «Se trata de un curioso remanso, por así decirlo, [...].»
4. Véase al respecto Vega (2007:13-34).

La entrada de Hipólita, vestida de hombre para ocultar su identidad y poder estar cerca de don Juan, crea una situación que, más tarde, Vélez reescribió en *El catalán Serrallonga*: un enfrentamiento entre los personajes que, si bien aquí no llega a nada, termina con una gran pelea en la comedia del bandolero. Durante toda la comedia, se desprende la tensión y antipatía que sienten los personajes de los pícaros hacia Hipólita y viceversa, y aquí está a punto de estallar en una pelea entre Escamilla y la impulsiva dama. Los versos siguientes en los que el sueño de los galeotes se ve alterado por las intervenciones del vejete también tienen su correlato en la comedia de Serrallonga.

Finalmente, Vélez retoma la acción principal y prepara al público para la batalla con una relación de Escamilla, en la que resume los acontecimientos que les han llevado al enfrentamiento con los turcos.

El catalán Serrallonga

El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona fue escrita en colaboración por Antonio Coello, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara.

En esta ocasión, el argumento no sólo favorece, sino que pide la inclusión de una escena carcelaria que, además, ha de ir al final de la obra. Por tanto, al igual que en las otras dos comedias, esta tiene lugar en la tercera Jornada, que es la creada por Vélez de Guevara. Es la más corta de las tres escenas, pero sigue ocupando cerca de la mitad de su jornada.

Toda la obra posee un ritmo bastante intenso y ágil, pero la jornada de Vélez es la que presenta más acción: desde el disparo a un alguacil que va en una comitiva real, hasta que, finalmente, el protagonista es ajusticiado, apenas hay un momento en el que el dramaturgo dé un respiro a las emociones del espectador por los hechos que se van sucediendo. Poco antes de llegar los soldados al campamento de Serrallonga, éste es informado de la muerte de su padre. Este hecho resulta determinante cuando los hombres del Veguer lo cercan, pues el espíritu de don Bernardo se aparece al protagonista y logra su entrega y arrepentimiento. Justo después de estos acontecimientos, sin duda llenos de tensión y emoción, Vélez cambia el bosque y la lúgubre iglesia en la que es detenido Serrallonga por el calabozo al que irán a parar el bandolero, su hombre de confianza, Fadri, y su criado, Alcaraván. Pero no están solos: un grupo de presos, figuras caricaturizadas, como el poeta y el vejete de *El águila del agua*, van llegando a la celda y con ellos se rompe la tensión anteriormente acumulada, para dar paso a la ingeniosa comicidad que caracteriza al dramaturgo ecijano.

En este cuadro encontramos dos partes, diferenciadas por el tono jocoso y dramático que las rige:

- Llegada de los presos y conversación entre ellos hasta la pelea entre Serrallonga y sus hombres con los demás encarcelados.

- El alcaide anuncia la sentencia de muerte de Serrallonga y este es llevado a capilla antes de ser ejecutado.

La primera parte comienza con el sonido de los grillos de Fadri, al que poco después se une Alcaraván. Un nuevo ruido de grillos trae al resto de los presos, que van siendo anunciados por el Alcaide. Ante la relación de sus delitos, los presos protestan contra lo

que se les imputa y Alcaraván, en su papel de gracioso, va haciendo jocosos comentarios sobre sus acciones. El de la moneda falsa, el embustero alcahuete, un representante por una muerte, un estudiante por una sátira, un ciego por casado cuatro veces y un vejete por un incesto son los criminales que Vélez nos presenta. Se repiten el delito de la sátira y el matrimonio múltiple, aunque no son los mismos personajes quienes los cometen. El papel del poeta está aquí representado por el estudiante y un ciego, vendedor de coplas, que según comenta Alcaraván «nunca debió de ir a vistas» (Coello, Rojas y Vélez, 1936: 405b) para casarse tantas veces, comete el delito que antes representaba el vejete. Este personaje se repite, pero con un crimen realmente execrable y por el que se convertirá en el blanco de todas las burlas e insultos de Alcaraván: un incesto. En estas pullas del gracioso es donde recae precisamente la comicidad del pasaje, pues cada vez que el vejete intenta hablar, Alcaraván le dedica un serie de ingeniosos insultos sobre su edad que acaban sacando de quicio al anciano y favorece el violento enfrentamiento entre los tres bandoleros y el resto de presos, en el que Serrallonga demuestra conservar su valentía y fiereza y Fadri y Alcaraván la ciega adhesión hacia su capitán. Con la pelea finaliza la escena entremesil y Vélez nos devuelve a la dramática situación del protagonista.

La segunda parte comienza con el anuncio de la sentencia de muerte y el reconocimiento de Serrallonga por parte de todos los presos. Cuando el Alcaide lo lleva hacia la capilla llega doña Juana, que intenta echarse en sus brazos, pero Serrallonga la rechaza, pues arrepentido de sus acciones no quiere cometer más errores y, tras un emotivo diálogo, le declara su intención de desposarla para devolverle la honra perdida por su huída juntos al monte.

Dos fuentes principales podemos señalar para esta escena: el anónimo *Entremés de la cárcel* y anteriores comedias de Vélez. En el famoso entremés un grupo de presos alardean de sus delitos hasta que un escribano anuncia la sentencia de muerte del Paisano. Cuando se está despidiendo de sus compañeros de celda llega su amante, la Beltrana. Todo parece perdido para el preso, pero llega la noticia de que ha sido indultado y todos celebran su libertad. Son evidentes las diferencias entre ambos pasajes, especialmente por la caracterización de Serrallonga y Juana, frente al Paisano y la Beltrana, la relación que hay entre ellos y el final de cada reo, pero sí hay grandes similitudes en el desarrollo de la trama: comicidad a costa de los delitos de los presos, condena a muerte del protagonista y presencia de su compañera sentimental. La principal diferencia: el carácter satírico del entremés frente al idealizador de la comedia.

Respecto a las obras de Véléz, ya apuntaba las semejanzas y diferencias entre el calabozo de Serrallonga y las galeras de Escamilla. Pero hay otra comedia, C*orrer por amor fortuna*, a la que también debemos hacer referencia. Al final de la obra los protagonistas se reúnen casualmente en una granja para dormir, en la que también se encuentra una compañía de representantes. La escena, de claro corte entremesil, tiene grandes semejanzas con los versos en los que los presos intentan dormir pero las ocurrencias del vejete no se lo permiten. Las intervenciones suscitadas por esta situación hacen que Serrallonga y sus hombres se reconozcan pese a la oscuridad. De igual modo, en esta comedia de capa y espada, hay un vejete ante cuyos comentarios arremete el gracioso mientras todos intentan conciliar el sueño. También se repite la comparación negativa del bandolero Leonardo con los héroes Roldán y Aquiles, que hace el vejete de Serrallon-

ga y el hecho de que los personajes, que se encuentran a oscuras, se reconozcan entre sí por sus palabras.

Las tres escenas que hemos visto pertenecen a tres tipos de comedias muy diferentes que presentan enfoques y personajes diversos, pero en las que, desde un primer análisis, podemos encontrar una serie de elementos comunes: siguen el modelo de jácara dramática creada por Quevedo; se desarrollan en la tercera jornada; combinan la redondilla y el romance como forma métrica y tienen lugar entre dos momentos de gran tensión argumental.

Es también significativo el hecho de que las tres comedias se escribieron en fechas cercanas, dentro de la década de 1630. Tan solo tenemos una fecha concreta de su creación para *El catalán Serrallonga*, gracias al manuscrito autógrafo conservado de las Jornadas de Rojas y Vélez: el primero firma su jornada el 13 de noviembre de 1634, mientras la Jornada de Vélez se cierra con una firma de aprobación el 8 de enero de 1635. Para *El águila del agua*, las fechas que se barajan son 1632-1633[5] y para *Obligados y ofendidos*, los años de 1634-1636[6]. Por otra parte, comedias como *El bandolero Solposto* de Cáncer, Pedro Rosete y Rojas o *Añasco el de Talavera*, de Cubillo de Aragón, incluyen también escenas carcelarias, similares a las que hemos visto. Tampoco sabemos con seguridad ni precisión cuándo se escribieron estas dos obras pero considero que sí podemos enmarcarlas en el lapso temporal antes fijado de la década de los treinta. En *El bandolero Solposto*, es Rosete el que traza el entremés carcelario. Encontramos grandes similitudes con la escena de *El catalán Serrallonga* y si tenemos en cuenta el influjo de esta comedia sobre toda la obra, la admiración y gusto que despertó la obra protagonizada por el bandolero catalán, junto al poco éxito de la del portugués, además de la maestría y dominio de Vélez de la situación y el lenguaje, frente a un autor menor como Rosete, podemos fijar una fecha posterior de escritura para *El bandolero Solposto*; pero no mucho más, pues es más probable que fuera un intento de repetir el éxito obtenido por las aventuras del catalán, y no al revés, cuando éstas todavía estaban presentes para el público. Por otra parte, la especialista en Cubillo, Elena Marcello, considera que la creación de *Añasco* fue en torno a 1637. Finalmente, Germán Vega (2005: 381) fecha en torno a la Navidad de 1632 la citada *Correr por amor fortuna*.

Todos estos rasgos comunes no podemos considerarlos casuales. Todos conocemos la inexistencia del concepto de plagio en la época, cómo unos autores eran fuente de otros y se repetían las fórmulas, los chistes y personajes que se sabían del agrado del público. Y, al mismo tiempo, los autores experimentaban y buscaban fórmulas que sorprendieran a los espectadores, para una vez demostrado su éxito, volver a repetirlas en una y otra composición. La utilización de personajes y tipos propios del teatro breve y la picaresca nos indican la repetición de formas, mientras su inserción dentro de las comedias nos muestra su deseo de innovación. Una situación paradójica que caracteriza a nuestro teatro áureo y que favoreció su gran desarrollo y enriquecimiento.

5. Véase Peale (Vélez, 2003: 26) y González Martínez (2007: 223).
6. Cotarelo (1911: 204) señala como fecha posible de composición 1635. Julio (1999: 192-93) apunta 1635-36 y Doménech (2000: 69 y 72), 1634-35. González, Pastor y Vaquero [en Rojas, 2008: 13-14] coinciden con los años dados por Teresa Julio.

Bibliografía

Coello, A., Rojas Zorrila, F. y Vélez de Guevara, L. (1636): *El catalán Serrallonga*, en *Parte 30 de Comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, pp. 466-510.

Cotarelo, E. (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliere.

Doménech, F. (2000): «Análisis de *Obligados y ofendidos*», *Obligados y ofendidos* de Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid, Fundamentos (Clásicos RESAD), pp. 69-130

González Cañal, R. (2007): «Rojas Zorrilla ante el entremés», en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, ed. Anthony Close, Madrid, Iberoamericana editorial, pp. 311-317.

González Martínez, J. J. (2007): «*El águila del agua*: Lepanto visto desde el hampa», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de comedias, 22), pp. 221-231.

Julio, T. [1999]: «*Obligados y ofendidos*, una modélica comedia de capa y espada en busca de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 11, pp. 191-218.

Nagy, E. (1979): *Villanos, hampones y soldados en tres comedias de Luis Vélez de Guevara*, Valladolid, Sever-Cuesta.

— (1987): «El sollado y el calabozo: las intercalaciones picaresco-entremesiles de Luis Vélez de Guevara», *Iberorromania*, nº 25, pp. 38-47.

Pedraza Jiménez, F. (2006): «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara», en *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, ed. Anthony Close, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 77-88.

— (2007): «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 51-69.

Rojas Zorrilla, Fco. (2008): *Obligados y Ofendidos*, ed. J. I. González, J. J. Pastor y F. J. Vaquero, en *Obras completas II*, coord. J. J. Pastor, dir. F. B. Pedraza y R. González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Spencer, F. E. y Schevill, R. (1937): *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara: their plots, sources, and bibliography*, Berkeley, University of California Press.

Vega García-Luengos, G. (2005): «La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara: *Correr por amor fortuna*», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-la Mancha, pp. 373-395.

— (2007): «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXIX, nº 137, pp. 13-34.

Vélez de Guevara, L. (2003): *El águila del agua*, ed. William R. Manson y George Peale, Newark, Juan de la Cuesta.

Las escrituras de compraventa de comedias y la profesionalización de los dramaturgos en los Siglos de Oro

Alejandro García Reidy
Duke University

Gracias a la labor de investigación realizada desde hace ya más de un siglo por los estudiosos del teatro áureo español en diferentes archivos, actualmente contamos con un rico caudal de documentación publicada relativa a la práctica teatral en la España de los siglos XVI y XVII[1]. Esta documentación, mayoritariamente de carácter notarial, comprende multitud de contratos, obligaciones, conciertos y escrituras de distinta naturaleza, y supone un *corpus* fundamental para comprender múltiples aspectos del teatro áureo. Entre esta documentación teatral existe un grupo de escrituras con unas características particulares: se trata de escrituras de compraventa de comedias mediante las cuales se legalizaba que un dramaturgo vendiera a un autor de comedias una o varias de sus obras teatrales para que las representara con su compañía. La importancia de este *corpus* documental es doble: por una parte, porque sólo se ha conservado un reducido número de este tipo de escrituras; por otra parte, porque documentan de primera mano los inicios de la profesionalización de la escritura teatral que tuvo lugar en los siglos XVI y XVII con la aparición de poetas que comerciaban con sus obras teatrales. Pese a su importancia, estas escrituras no han merecido hasta la fecha un estudio específico que dé cuenta de sus principales características ni se han considerado en detalle al estudiar el aspecto socioeconómico del teatro áureo.

1. El presente trabajo se ha beneficiado de mi vinculación a varios proyectos de investigación: los proyectos *Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e Instrumentos de Investigación* y *Las comedias y sus representantes. Base de datos de las comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación con los respectivos números de referencia CSD2009-00033 y FFI2008-00813; así como el proyecto *Manos Teatrales: An Experiment in CyberPaleography*, dirigido por Margaret R. Greer (Duke University).

Las décadas finales del siglo XVI suponen en España el período de consolidación definitiva y expansión del teatro comercial, como refleja la construcción de los primeros espacios destinados exclusivamente a representaciones teatrales y la aparición de compañías profesionales. Es también en este período cuando se afianza la división y especialización del trabajo en el ámbito del teatro comercial, con la diferenciación entre quienes escriben las obras teatrales –los dramaturgos– y quienes las representan –los actores–. En el marco de este fenómeno social y cultural, las escrituras de compraventa de comedias suponen un testimonio fundamental para entender diversos aspectos de este proceso de profesionalización de la escritura dramática y de las relaciones que se establecieron entre poetas y actores. La importancia de estos testimonios es especialmente evidente si tenemos en cuenta que la mayoría de escrituras de este tipo conservadas pertenecen a etapas tempranas de la consolidación del teatro comercial.

Gracias al *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*[2], proyecto de investigación del que formo parte y que ha supuesto el tratamiento informatizado de unas trescientas fuentes documentales, hoy contamos con una herramienta que permite delimitar con garantías el *corpus* de estas escrituras de compraventa de comedias y contextualizarlas adecuadamente en la práctica teatral de la época. Conocemos actualmente cinco escrituras de esta naturaleza, junto con algunos documentos más (principalmente cartas de pago) que no son propiamente escrituras de compraventa de comedias, aunque derivan de una venta de obras teatrales. Si bien el número puede resultar a primera vista relativamente insignificante en el conjunto de documentos teatrales conservados, precisamente su rareza los convierte en testimonios aún más preciosos sobre las relaciones profesionales entre dramaturgos y actores. En el caso del teatro clásico inglés, por ejemplo, sólo tenemos noticia indirecta de las cláusulas de dos contratos de esta naturaleza gracias al pleito que a principios de 1640 entabló la compañía de Salisbury Court con el dramaturgo Richard Brome (Haaker, 1968).

Recojo en el siguiente cuadro la lista de escrituras de compraventa de comedias conocidas, indicando los datos fundamentales de las mismas:

Fecha	Dramaturgo	Compañía	Comedias vendidas	Fuente
5-III-1585	Miguel de Cervantes	Gaspar de Porres	*La confusa* *El trato de Constantinopla y muerte de Celín*	Sliwa (1999: 130-131)
5-IX-1592	Miguel de Cervantes	Rodrigo Osorio	«seis comedias»	Sliwa (1999: 256-257)
20-VI-1593	Damián Salucio	Nicolás de los Ríos	*El relincho*	Caparrós (1987: 290-291)
27-XII-1602	Agustín Castellanos	Pedro de Morales	*El agravio venturoso*	San Román (1935: 69-70)
2-III-1633	Rodrigo de Herrera	Juan Martínez	*Castigar por defender*	Pérez Pastor (1901: 232)

2. Ferrer Valls (2008). Todas las noticias sobre documentación teatral que cito en este trabajo han sido recopiladas gracias a esta base de datos.

Comenzaré señalando que estas escrituras comparten un núcleo de datos común (nombres de quienes venden y compran las obras, textos vendidos, valoración económica de la(s) obra(s) y forma de pago), pero difieren en los detalles –a veces sustancialmente– y en las cláusulas adicionales. Si atendemos a los datos esenciales, observamos que entre poetas y autores se establecía un compromiso profesional concreto, que consistía en la venta puntual de una o varias comedias. En algunos casos, los dramaturgos vendían una comedia ya escrita, que pasaba enseguida a manos de una compañía; en otros casos, el poeta se comprometía a entregar las comedias en un futuro próximo. En las escrituras firmadas por Salucio del Poyo y Rodrigo de Herrera, por ejemplo, los poetas entregaron a las compañías sus respectivas obras en el momento de la firma del contrato, el cual marcaba a su vez el final de la relación profesional entre las dos partes implicadas.

En cambio, en el contrato que Cervantes firmó con Porres, el escritor alcalaíno se comprometió a entregarle *La confusa* en el plazo de quince días, mientras que para *El trato de Constantinopla* se fijaba un plazo de más de un mes desde la firma de la escritura. Esto apunta a que, en la fecha del contrato, Cervantes no había terminado las obras, aunque su composición estaría muy avanzada. Más llamativo es el caso de la escritura que el mismo Cervantes firmó con Osorio en 1592, pues en el momento de la firma el escritor alcalaíno todavía no había concluido ninguna de las seis comedias que se comprometía a vender y no se fijó plazo alguno para que Cervantes entregase los textos: «yo tengo de ser obligado y me obligo de componer, desde hoy en adelante, y entregaros, en los tiempos que pudiere, seis comedias, de los casos y nombres que a mí me pareciere, para que las podáis representar» (Sliwa, 1999: 256). Esta escritura revela que la relación profesional de Cervantes y Osorio se proyectaba hacia un plazo de tiempo que podía ser razonablemente largo, por cuanto dependía del ritmo de producción de Cervantes (de hecho, las circunstancias personales del escritor impidieron que cumpliera su parte del trato). También la escritura firmada por Agustín Castellanos fijaba en un mes el plazo que el poeta tenía para entregar el texto de *El agravio venturoso*, lo que invita a pensar que la obra todavía estaba por terminar en la fecha de la que se firmó el acuerdo. Estos datos muestran cómo las relaciones entre dramaturgos y compañías se ceñían a una venta específica, sin llegar a establecerse una vinculación profesional estable y exclusiva entre ambas partes, como sí que sucedió, por ejemplo, en el caso del teatro inglés, donde algunos dramaturgos fuero contratados para trabajar en exclusiva para una determinada compañía durante períodos largos de tiempo. No obstante, sabemos que, en la práctica, algunos dramaturgos mantuvieron duraderas relaciones profesionales con ciertas compañías[3]. Un detalle interesante que revelan las escrituras es el hecho de que, en ocasiones, las obras estaban inconclusas en el momento de formalizar la venta, lo que responde al carácter dinámico del teatro comercial barroco: por un lado, los autores necesitaban reponer constantemente sus repertorios, por lo que les convenía contratar la compra de comedias de cara al futuro próximo; por otro lado, este modo de proceder garantizaba a

3. Como ejemplo de la complejidad que podían llegar a tener las relaciones profesionales entre poetas y actores, véase mi estudio sobre las relaciones que Lope de Vega mantuvo con diferentes compañías a lo largo de casi cincuenta años.

los poetas que su trabajo no sería en balde y que sus comedias tendrían salida inmediata en el mercado al terminarlas.

Junto con la especificación de las obras vendidas y los plazos de entrega, las condiciones económicas constituyen el eje central de estas escrituras. Después de todo, la profesionalización supone precisamente la venta del trabajo artístico y la transformación de la escritura literaria en una fuente de ingresos para el poeta dramático; de ahí que en estas escrituras se dedique bastante espacio a fijar las cláusulas económicas. Salvo en el caso de una de las escrituras, sobre la que enseguida me detendré, el resto de documentos estipulan que el autor de la compañía pagaría una cantidad fija de dinero al dramaturgo por la compra de sus obras y esta práctica es la que dominó durante el período áureo. El precio que cobraron los dramaturgos por la venta de sus comedias fluctúa en cada escritura[4], aunque la cantidad de 500 reales por comedia que se cita habitualmente sigue siendo un buen punto de referencia para las primeras décadas del siglo XVII. Más interesante es constatar que en todos los casos el autor pagaba las comedias a plazos: Porres adelantó el precio de una comedia en la firma del contrato, estipulándose la entrega del resto cuando recibiera las dos obras, mientras que Osorio se comprometió a pagar a Cervantes en el plazo de ocho días desde el estreno de cada una de las seis comedias comprometidas. Por su parte, Agustín Castellanos recibiría su pago en dos plazos dentro de las tres semanas siguientes a la venta de su comedia[5]. En el caso de la escritura de Juan de Herrera, por último, se estipuló que Juan Martínez pagaría al poeta 700 reales en tres plazos: 200 de ellos al firmar la escritura (2 de marzo), 100 reales en Pascua (27 de marzo) y el resto el 15 de junio (Pérez Pastor 1901: 232). Esta práctica responde al funcionamiento habitual de las compañías profesionales, cuyos ingresos inestables les obligaban a vivir en un continuo endeudamiento y postergación de pagos[6].

Ahora bien, la escritura que Salucio del Poyo firmó con Nicolás de los Ríos en 1592 ofrece una interesante diferencia en relación con las condiciones económicas. Frente a las restantes escrituras, en ésta no se fijó una cantidad de dinero en pago por *El relincho*, sino que se estableció que el autor daría al dramaturgo «el segundo día que representare la dicha comedia y todo lo que en él se ganare, sacando las costas de casa y tablado y chirimías» (Caparrós Esperante, 1987: 290). Es decir, que el dramaturgo obtendría como pago por su texto el dinero de la recaudación del segundo día de representación de la obra, deducidos los gastos básicos. Se trata del único caso que conozco de esta práctica en España, la cual también parece que fue excepcional en el caso del teatro clásico inglés, como ha estudiado Bentley (1971: 88-110). Esta cláusula era menos favorable para el dramaturgo que el pago de una cantidad fija, pues el precio que recibiría por la come-

4. Se estableció el pago de 220 reales por comedia en la escritura que Cervantes firmó con Porres; de 550 reales en la que el mismo firmó con Osorio; 420 reales recibió Agustín Castellanos por su comedia, mientras que Rodrigo de Herrera, ya entrado el siglo XVII, recibió 700 reales por la venta de una obra.

5. Contamos también con una carta de pago por valor de 480 reales, fechada en Toledo el 11 de diciembre de 1602, que hizo el autor Antonio de Villegas a Agustín Castellanos como segundo plazo del pago por la compra de su comedia *El invencible alcaide de Toledo*, valorada en 720 reales (San Román, 1935: 67-68).

6. Por ejemplo, la actriz María de Córdoba, *Amarilis*, declaró en el testamento que hizo en 1630 que debía 800 reales a Juan Pérez de Montalbán por una comedia que había escrito, y que el poeta tenía una serie de bienes de la actriz como garantía de este pago (Rojo Vega, 1999: 297-299).

dia dependía de los beneficios que ésta produjera en una representación concreta y la afluencia del público nunca es previsible. Optar a los ingresos obtenidos por el segundo día que se representase la comedia era, con todo, la mejor oferta a la que podría optar un dramaturgo en este tipo de contratos (dejando aparte el día del estreno), dado que la lógica del mercado apunta a que el número de asistentes al teatro descendería con cada representación hasta que la ausencia de público forzara a la compañía a estrenar una nueva obra. Además, hay que tener en cuenta que probablemente un contrato de estas características sólo podría firmarse cuando tanto el dramaturgo como el autor de comedias se encontraran en la misma ciudad, de manera que el poeta pudiese cerciorarse de que donde el pago se ajustaba a la asistencia real del público. No sabemos cuánto dinero pudo reportar finalmente a Salucio del Poyo la venta de *El relincho* a Ríos, aunque probablemente fue bastante superior a los 150 reales que el autor tendría que pagar al poeta en el caso de no representar la obra dentro del plazo establecido. Será interesante, a medida que salgan a la luz más escrituras de compraventa de comedias, comprobar si este tipo de cláusulas económicas que vinculaban el precio de venta de una comedia a los ingresos por representación se emplearon en más ocasiones o si el caso aquí documentado constituye una excepción a la práctica habitual de la época.

He señalado que una parte fundamental de estas escrituras está destinada a fijar las condiciones económicas de la venta. No obstante, estos documentos notariales también nos ofrecen algunos detalles respecto a otro aspecto fundamental de la profesionalización de los dramaturgos: el de la gestión de los derechos sobre la obra teatral. Como señala Loewenstein (1985: 102), un texto teatral sólo adquiría valores abstractos de propiedad susceptibles de protección legal en el momento en el que una compañía profesional compraba un manuscrito a un dramaturgo, pues era en ese preciso momento cuando se convertía en una mercancía («mercadería vendible», en palabras de Cervantes) que poseía un valor económico (el cual había que proteger) y cuya venta podía registrarse ante escribano público. Se generaba así un propietario legal (el autor que pagaba por la comedia), el cual se arrogaba derechos sobre el texto que había comprado para proteger su inversión: el derecho a representar la obra en exclusividad y el derecho a controlar las copias que se hicieran de la misma. Dan cuenta de estos derechos, por ejemplo, las noticias que poseemos de pleitos que diversos autores entablaron para impedir que compañías rivales representaran obras que formaban parte de sus repertorios o –de forma indirecta– la aparición de memoriones que sorteaban esta exclusividad reconstruyendo de memoria un texto teatral representado para luego venderlo a una compañía rival.

En el caso de las escrituras de compraventa conocidas, encontramos articulados expresamente estos derechos en dos ocasiones. Así, Salucio del Poyo se comprometió con Nicolás de los Ríos a que no entregaría ninguna copia de *El relincho* a otra persona bajo pena de devolución del dinero cobrado y una indemnización adicional: «Damián del Poyo se obligó que la dicha comedia no la dará a otra persona en ningún tiempo, so pena de volvelle [a Nicolás de los Ríos] el dinero que por ella le hubiere dado, con más las costas que se le recrecieren al dicho Nicolás de los Ríos daños y menoscabos» (Caparrós Esperante, 1987: 291). En el caso de la escritura que Cervantes firmó con Porres en 1585, se fija un período de dos años de exclusividad para el autor de comedias:

> no daré ni entregaré las dichas dos comedias de suso declaradas, él ni otra persona por mí, a ningún autor de comedias destos reinos ni fuera dellos dentro de dos años cumplidos primeros siguientes (Sliwa, 1991: 131).

Dicha cláusula implica que, tras los dos años desde la fecha de la venta, los derechos sobre las obras revertirían sobre el escritor alcalaíno, lo que, en la práctica, se concretaría en la posibilidad de sacar nuevas copias y venderlas a otras compañías que estuvieran interesadas en incluirlas en sus repertorios. Rodrigo Osorio, al aceptar esta cláusula, consideraba que este plazo de exclusividad era suficiente para recuperar el dinero invertido en los textos y obtener ganancias antes de que otras compañías rivales pudieran tener acceso a las comedias. El dato es interesante porque revela que, en los albores del teatro comercial, no siempre había una presión tan grande por parte de los autores para poseer en exclusiva una determinada obra durante un largo período de tiempo, como sí que sucedió con el paso de los años[7]. Quizá en 1585 la existencia de un número relativamente pequeño de compañías profesionales (con la menor competencia que ello suponía) y el hecho de que la imprenta todavía no fuera un medio de difusión teatral contribuyeron a que las compañías accedieran a perder la exclusividad sobre un texto comprado mucho antes de lo que posteriormente sería lo habitual.

Al mismo tiempo, nos encontramos con que en alguna ocasión se establecían cláusulas que, en la práctica, limitaban el uso que las compañías podían hacer de un determinado texto. Así sucede en la escritura por la que Castellanos vendió a Gabriel Vaca *El agravio venturoso*, donde se estipula que era condición «que la dicha comedia la habéis de representar vos [*sc.*, Gabriel Vaca] y Pedro de Morales y Mariana Vaca, su mujer, y su compañía, y si otra compañía alguna la representare, otro que vos, me habéis de dar cincuenta ducados más por ella, los cuales me habéis de dar el día que la representare otro» (San Román, 1935: 70). Dicha cláusula restringe el uso de la comedia por parte de Vaca y la compañía de la que formaba parte (en la que Pedro de Morales ejercía *de facto* como cabeza de la formación, según testimonian noticias de 1603) al penalizarse severamente el que se vendiera o entregara la comedia a otra compañía. Sin embargo, esta cláusula no debe entenderse como una prohibición total a que la comedia pudiera pasar de la compañía de Morales a otra, algo irrealizable teniendo en cuenta la movilidad que en la época tenían los textos dramáticos entre repertorios de diferentes compañías. Más bien, hay que pensar que la restricción se ciñe al estreno de la obra. De hecho, encontramos seguidamente en la escritura que Vaca afirmaba que «me obligo de la representar yo y la dicha mi compañía primero que otra compañía ninguna, so pena de le pagar los dichos cincuenta ducados más por ella» (San Román, 1935: 70). La compañía a la que pertenecía Vaca se comprometía a estrenar la comedia, sin que ello supusiera que posteriormente la formación no pudiera disponer libremente del texto sin contravenir lo firmado. Quizá con esta cláusula Castellanos quiso asegurarse de que su obra fuera estrenada por

7. Sabemos, por ejemplo, que Agustín Moreto vendió a mediados del siglo XVII cuatro de sus comedias al autor Gaspar Fernández de Valdés, cediéndole el uso exclusivo de los textos durante diez años (Agulló y Cobo, 1983: 108).

una compañía que merecía su confianza y de que no fuera vendida antes de su estreno a otra con un *caché* menor, con la que el público asociaría la obra. La ausencia de más detalles en la escritura y, sobre todo, la inexistencia de otros casos similares impiden arrojar más luz sobre el alcance exacto de esta cláusula[8].

Ya he indicado que el número de escrituras de compraventa conservadas palidece al lado del volumen total de documentación teatral que se conoce o si consideramos el número de transacciones que tuvieron lugar entre dramaturgos y representantes. No conservamos, por ejemplo, ningún contrato de compraventa relativo a Lope, Calderón u otro gran dramaturgo barroco. ¿Significa esto que no siempre se legalizaba ante notario la venta de comedias? Lo cierto es que es difícil ofrecer una explicación definitiva. Por un lado, quizá el número limitado de escrituras conocidas se deba a su propia naturaleza notarial y la mayoría se haya perdido o todavía no haya sido exhumada por los investigadores. Esta explicación tiene el inconveniente de que el estado actual de documentación teatral publicada invitaría a pensar que habrían salido a la luz muchas más escrituras de esta naturaleza. Por otro lado, también cabe la posibilidad de que dramaturgos y compañías no siempre pasaran por este trámite legal, especialmente en el caso de dramaturgos consagrados, cuya estrecha relación profesional –a veces de verdadera amistad– con los autores a los que vendían sus obras podían hacer innecesarios estos contratos. En todo caso, estas circunstancias tampoco explicarían la ausencia de tantas escrituras de compraventa. No olvidemos que estos documentos ofrecían garantías legales a las dos partes implicadas en la compraventa, garantías especialmente importantes si surgían disputas acerca de la propiedad de una determinada comedia, por lo que tanto a los autores como a los poetas les interesaba registrar legalmente una venta. A falta de más datos, la explicación más verosímil se halla a medio camino: posiblemente hay escrituras similares a la espera de ser recuperadas y quizá no siempre se firmaron escrituras dependiendo del tipo de relación que mantenían dramaturgos y autores de comedias o las condiciones en las que se realizaba la venta.

En conclusión, las escrituras de compraventa de comedias constituyen un *corpus* documental sumamente interesante por los detalles que ofrecen acerca de las relaciones profesionales que se fraguaron desde finales del siglo XVI entre compañías y dramaturgos, tanto en aspectos de pura transacción económica como en aquellos que se adentran en el ámbito de la propiedad legal e intelectual del texto dramático. Se trata de documentos que, lejos de ser meras y mudas certificaciones legales, nos dicen mucho de la riqueza en las relaciones que mantuvieron poetas y compañías, y nos abren nuevas perspectivas, no siempre consideradas por los investigadores, acerca del complejo fenómeno de la profesionalización de los dramaturgos en los Siglos de Oro.

8. Es posible incluso que se fijaran límites respecto a dónde podía representarse una determinada obra. Sabemos por un pleito que Castellanos vendió a Alonso de Heredia *La descendencia de los Condes de Orgaz* «para que la representase en esta ciudad», cosa que hizo la compañía «algunos días». No obstante, al no satisfacer el pago de la obra, Castellanos vendió otra copia de la misma obra a Antonio de Granados «para que la representase donde quisiese» (San Román, 1935: 61-62). Dado que no conservamos las respectivas escrituras de compraventa, es imposible determinar el alcance concreto de posibles cláusulas que en ellas pudieran haber figurado referentes a lugares donde se podía representar la obra.

Bibliografía

Agulló y Cobo, M. (1983): «100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)», en VV. AA., *El teatro en Madrid, 1583-1925. Del corral del Príncipe al teatro de arte*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 84-135.

Bentley, G. E. (1971): *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time*, Princeton, Princeton University Press.

Caparrós Esperante, L. (1987): *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*, Salamanca, Universidad de Valladolid – Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca.

Ferrer Valls, T. (dir.) (2008): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT),* Kassel, Reichenberger

García Reidy, A. (2009): «Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco», en Xavier Tubau (ed.), «*Aún no dejó la pluma*». Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Bellaterra, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barceloma.

Haaker, A. (1968): «The Plague, the Theater and the Poet», en *Renaissance Drama, new series*, I, pp. 283-306.

Loewenstein, J. (1985): «The Script in the Marketplace», en *Representations*, 12, pp. 101-114.

Pérez Pastor, C. (1901): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española.

Rojo Vega, A. (1999): *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.

San Román, Fco. de B. (1935): *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imp. Góngora.

Sliwa, K. (1999): *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*, Pamplona, EUNSA.

El teatro como propaganda al servicio de la corona durante el reinado de Carlos II: el caso de *La restauración de Buda*, de Bances Candamo

Santiago García-Castañón
Western Carolina University

El uso de la violencia ha sido consustancial con la condición humana desde la primavera de los tiempos. Desde que Caín y Abel dirimieron sus diferencias con la quijada de un asno, o comoquiera que haya sido, el ser humano no ha hecho más que perfeccionar los métodos de destrucción y exterminio. La escena inicial de *2001: Odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick, refuerza esta idea con el descubrimiento por parte de los homínidos de un arma que les ha de dar ventaja sobre sus rivales. Y unos miles de años y de guerras después parece que el ser humano sigue tropezando en la misma piedra.

La guerra aparece reflejada con frecuencia en el teatro de la Edad de Oro. En esta ocasión me ocuparé del conflicto que enfrentó al Imperio Otomano y la poderosa maquinaria bélica de los Habsburgo en la región centroeuropea durante el siglo XVII y su manifestación en la comedia *La restauración de Buda*, de Bances Candamo.

Francisco Bances Candamo, nacido en 1662, pertenece a la última generación de dramaturgos barrocos; aquellos que parten del teatro calderoniano pero se adentran en el terreno estético e ideológico de la Ilustración, aunque él no llegó a abandonar del todo la estética barroca a causa de una muerte prematura en circunstancias que nunca llegaron a aclararse[1].

Varias de las obras teatrales de Bances Candamo se desarrollan en lugares remotos (Polonia, Suecia, Hungría, Jerusalén) y frecuentemente con un enfrentamiento bélico

1. Discuto estos y otros aspectos de su biografía en las páginas preliminares a mis sendas ediciones de *Sangre, valor y fortuna* (1990) y *Por su rey y por su dama* (1997).

como telón de fondo. Y es que, en efecto, la guerra constituye una parcela importante en la dramaturgia de Bances Candamo.

En su tratado teórico *Teatro de los teatros*, nuestro dramaturgo defiende las comedias históricas en los siguientes términos:

> Las comedias de historia, por la mayor parte, suelen ser ejemplares, que enseñan con el suceso eficacísimo […] El mayor cuidado del poeta […] es no escoger casos horrorosos ni de mal ejemplar y el patio tampoco los sufre […] Entretéjese la historia del artificio, pero no es éste su lugar. Sólo diré que el argumento de una comedia historial es un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento, un torneo, un bandido que muere ajusticiado, una competencia, etcétera[2].

Sin embargo el tratamiento de la historia por parte de Bances Candamo no siempre resulta en comedias rigurosas, y así la historicidad de sus obras queda sometida al propósito lúdico-propagandístico con el que fue concebido gran parte de su teatro. El autor maquilla la historia, y aunque en principio la trama argumental se base en «un suceso verdadero», el dramaturgo siempre hace la salvedad de «no escoger casos horrorosos ni de mal ejemplar». Y ello porque, en su opinión, el público no acepta muestras extremas de violencia. O como afirma Enrique Duarte (2005) al discutir esta comedia, «la historia da la base, pero los límites los ofrece la poesía».

El tema de la verdad poética frente a la verdad histórica preocupaba a los preceptistas de la Edad de Oro, que seguían a Aristóteles y empleaban la historia con gran libertad, porque, según el filósofo, «no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido»[3]. Y entre los preceptistas teatrales del Siglo de Oro se estableció una interesante polémica sobre si había de predominar la verdad histórica (postura defendida por Francisco de Cascales) o la verdad poética (de la que era partidario Alonso López Pinciano). Esto es lo que dice López Pinciano: «los poemas que sobre historia toman su fundamento son como vna tela cuya vrdimbre es la historia, y la trama es la imitación y fábula. Este hilo de trama va con la historia texiendo su tela, y es de tal modo, que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dexar lo que le pareciere, como no sea más la historia que la fábula, porque en tal caso será el poema imperfecto y falto de la imitación ...»[4].

La región de los Balcanes fue en la Edad Moderna el teatro de operaciones de un conflicto armado en el que se enfrentaron dos grandes poderes: el Sacro Imperio Romano Germánico y el Imperio Otomano. Hoy voy a comentar una comedia prácticamente desconocida: se trata de *La restauración de Buda*, de Francisco Bances Candamo, incluida en su colección póstuma *Poesías cómicas* (2 vols. 1722); también se conservan de ella varias sueltas y un manuscrito que se halla en la Biblioteca Nacional y que lleva el título *El invicto Luis de Baden y primer triunfo del Austria*. La obra en cuestión se basa en un hecho histórico: el asedio a Buda y la captura de la ciudad por parte de las tropas imperiales de los Habsburgo.

2. F. Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presente siglos*. Ed. Duncan Moir. Londres, Támesis, 1971, pp. 35-36.
3. Aristóteles, *El arte poética*. Lib 3, 7. Madrid, Austral, 1984, p. 45.
4. Alonso López Pinciano, *Philosofía antigua poética*, epístola XIII.

Sin embargo, el episodio al que se refiere la comedia y que se refleja en el propio título tiene una presencia superficial y engañosa y apenas constituye un trasfondo obligado (la "urdimbre", en palabras del Pinciano que acabo de citar) para entretejer una acción dramática que tiene poco que ver con la realidad de la guerra. En el presente trabajo trato de demostrar que el dramaturgo se inclina por la primacía de la verdad poética sobre la verdad histórica; o dicho de otro modo, descontextualiza el conflicto bélico presentando una acción seudohistórica que en realidad encubre su verdadero propósito lúdico-propagandístico.

En su condición de dramaturgo de cámara de Carlos II, Francisco Bances Candamo tenía la responsabilidad de proporcionar entretenimiento a la familia real y a su inmediato círculo de cortesanos. Para lograr este fin eligió frecuentemente temas históricos, con especial predilección por aquellos episodios que resaltaban el heroísmo o el celo religioso (o ambas cosas a la vez) de los combatientes españoles. *La restauración de Buda* se encuadra dentro de estos parámetros: es una comedia de aparatosa tramoya compuesta para celebrar la toma de Buda por los ejércitos cristianos del emperador Leopoldo I.

Buda estaba en poder de los turcos desde que fuera conquistada en la batalla de Mohács en 1526 y oficialmente incorporada al Imperio Otomano quince años después, en 1541. Con el fin de reconquistar la ciudad, el emperador Leopoldo I (que era medio español, por ser hijo de la infanta María Ana, hermana de Felipe IV, y era, por lo tanto, primo carnal de Carlos II) juntó una poderosa alianza en la que intervinieron varias unidades de los tercios españoles, bajo el mando del Duque de Béjar, que perdió la vida en este hecho de armas. El asedio se prolongó por espacio de dos agónicos meses y finalmente las tropas de la Sacra Liga entraron en la ciudad el 2 de septiembre de 1686. Varios dramaturgos celebraron esta gesta con comedias escritas para celebrar el triunfo de la alianza cristiana, especialmente el valor de los españoles que intervinieron en este hecho de armas. Francisco de Lanini y Sagrado con el auto sacramental *La restauración de Buda* (también *El sitio de Buda*) y Juan de Montenegro y Neira con la comedia *Expugnación de la ciudad de Buda (La toma de Buda)* fueron algunos de los autores teatrales que escenificaron esta proeza. Pero de todas las obras dramáticas escritas para la ocasión, la más celebrada fue la de Bances Candamo, quien seguramente obtuvo información sobre los hechos a través de los relatos de campaña publicados en las gacetas de Madrid.

La trama de *La restauración de Buda* es como sigue: En el palacio del Bajá de Buda los turcos celebran con danzas y música la que ha de ser su gran victoria contra los cristianos. En ese momento llega Amurates y relata la caída de Pest ante el ataque enemigo. Su prisionero Uberto facilita información sobre las tropas que sitian la ciudad de Buda. A lo lejos se ve un incendio en el campo cristiano y salen los generales que comandan la Sacra Liga: el duque de Lorena y el elector de Baviera, quienes en largos parlamentos relatan el plan de asalto y la historia del asedio, respectivamente. El gran Visir, ansioso por saber lo que sucede, recurre a la magia de Mehemet, quien le muestra lo que ocurre en la distancia. En el campo de los cristianos aparecen el duque de Béjar, los marqueses de Villena y Valero y don Gaspar de Zúñiga. La escena pasa a un salón del palacio de Magantz, justo cuando cae una bomba y el humo llena la estancia. A continuación se ve el puerto de Navarín acosado por la flota veneciana. En medio de un gran estrépito desaparece todo y el Visir promete acudir en socorro de Buda.

Debido a la complejidad argumental y al elevado número de personajes intervinientes (veintisiete, más un número indeterminado de soldados), fue necesario juntar dos compañías, la de Rosendo López y la de Manuel Mosquera, que por fin estrenaron *La restauración de Buda* en el saloncete del Buen Retiro el 15 de noviembre de 1686. Una vez representada para la familia real y los nobles cortesanos, la obra se repuso el 19 en el Coliseo[5] y las representaciones se prolongaron durante varios días, parece que hasta el 9 de diciembre. De modo que la comedia de Bances Candamo se estrenó justo dos meses y medio después de producirse los hechos históricos que en ella se narran. Antes de que concluyera el año se publicó en Madrid un panfleto que detallaba los pormenores de la conquista, el *Diario del asedio y expugnación de la ciudad de Buda*, firmado por Sebastián de Armendáriz[6]. Y a pesar de la inmediatez de este relato, no fue esta la primera obra que trata sobre el tema. El récord lo tiene *An Historical Description of the Glorious Conquest of the City of Buda*[7], un librito publicado en Londres y que Enrique Duarte no cita en un reciente artículo sobre las fuentes de esta comedia.

Ese relato, impreso como libro a instancias de un tal Robert Clavell (que no parece que sea su autor), lleva fecha de 1 de octubre de 1686, o sea que fue publicado exactamente 29 días después de producirse la toma de la ciudad. No sé yo si las imprentas londinenses trabajarán ahora con igual celeridad, o si los autores británicos serán tan laboriosos, pero me parece difícil superar este récord incluso hoy, en los tiempos de la cibernética y la información digitalizada. Según reza la introducción del librero, el folleto fue escrito originalmente en francés por un testigo presencial, posiblemente uno de los oficiales que tomaron parte en el asedio, y tiene la forma de un diario. El tono hiperbólico no deja lugar a ninguna duda sobre la importancia que para los reinos cristianos tenía la conquista de la ciudad de Buda en poder del turco durante un siglo y medio. El relato se define como

> A piece, which when the curious in history have read, they will find the story of the most famous siege in the world, the assailants equalling, if not surpassing Titus surrounding Jerusalem; and Abdi Basha no less bravely obstinate in defending his trust, than Villerius upon the walls of Rhodes[8].

Pero veamos primero lo que dice la historia. Desde sus modestos inicios a finales del siglo XIII, el imperio Otomano había extendido sus tentáculos por Asia, África y Europa. Para mediados del siglo XVII, sus dominios incluían Turquía, partes de Irak, Siria, Líbano, Israel, Jordania, la península Arábiga, Azerbaiyán, Georgia y Armenia, en Asia; Somalia, Etiopía, Eritrea, Egipto, Libia, Túnez, Argelia y Marruecos en África; en Europa controlaban territorios hoy pertenecientes a Rusia, Ucrania, Moldavia, Hungría, Rumanía, Macedonia, Grecia, Croacia, Albania, Yugoslavia, Bulgaria… La lista es sobrecogedora.

5. Cuervo-Arango y González-Carvajal (1916).
6. Armendáriz (1686).
7. *An Historical Description of the Glorious Conquest of the City of Buda, the Capital City of the Kingdom of Hungary, By the Victorious Arms of the Thrice Illustrious and Invincible Emperor Leopold I Under the Conduct of his Most Serene Highness, the Duke of Lorraine, and the Elector of Bavaria* (London, 1686).
8. *Op. cit.*, «The Bookseller to the Reader». Sin paginación

Algunas naciones europeas, como Francia, Inglaterra y los Países Bajos, enemigos de España a principios de la Edad Moderna, no dudaron en establecer alianzas con el Imperio Otomano, siempre con el propósito de irritar a la corona de España. Al debilitarse el imperio español durante el siglo XVII, los Austrias centroeuropeos pasaron a ser la rama predominante de la familia Habsburgo y a ellos les cupo la responsabilidad de combatir la poderosa maquinaria de guerra del Imperio Otomano, cuyas fronteras llegaban casi hasta las puertas mismas de Viena, la augusta capital imperial. De hecho, la audacia de los turcos les había llevado a emprender la conquista de la ciudad en 1529, pero la decisiva intervención de Carlos I había logrado abortar este intento. En 1683, los turcos intentaron de nuevo tomar la ciudad con un contingente de unos doscientos mil hombres, dando lugar a la famosa y sangrienta batalla de Viena, pero la derrota otomana marcó el punto de inflexión de su avance por Europa y a partir de ese momento los reinos cristianos iniciaron un largo proceso de recuperación de los territorios perdidos. Es en este contexto en el que se desarrolla el asedio y la conquista de Buda de 1686 por parte de las tropas imperiales de Leopoldo I.

El emperador del Sacro Imperio, Leopoldo I, era nieto de Felipe III de España y por tanto sobrino de Felipe IV y primo carnal de Carlos II; Felipe IV casó con la princesa Mariana, hermana de Leopoldo y sobrina suya [de Felipe IV]; de este matrimonio nacieron Carlos II y Margarita. Leopoldo se casó con Margarita, que era sobrina y prima suya. Por lo tanto Leopoldo era a la vez primo carnal y tío carnal de Carlos II de España.

La gesta de la conquista de Buda fue realizada por una coalición cristiana bicéfala, comandada por el duque Carlos de Lorena y por Maximiliano, elector de Baviera, y así se recoge en el tratado publicado en Londres:

> Since which time, God, approving the justice of our thrice illustrious and invincible Emperor's cause, has in such manner blest his victorious armies, under the conduct of the brave and generous Duque of Lorrain, and the most Serene Elector of Bavaria [...] that they have struck a terror over all the Ottoman Empire.

Tanto Carlos de Lorena como Maximiliano de Baviera son protagonistas de la comedia de Bances Candamo que aquí nos ocupa. Además de ellos dos, en *La restauración de Buda* aparecen, con intervenciones de mayor o menor relevancia, once príncipes o nobles cristianos, en una especie de «Who's Who» de la aristocracia europea. La obra cuenta con casi treinta personajes, de los que un tercio son turcos y dos tercios cristianos. Curiosamente, los dos graciosos son cristianos, uno húngaro y otro francés. De todos los personajes cristianos, cinco son españoles (el duque de Béjar, el marqués de Villena, el marqués de Valero, don Gaspar de Zúñiga, más un tal barón de Creus, que tal vez podría ser la castellanización de un hipotético Baron von Kreutz, ya que el baronazgo de Creus no existe en los anales nobiliarios españoles).

En la introducción al lector del relato inglés se explican las claves del texto en los siguientes términos:

> … we do here present the reader with a continued diary of the whole siege of Buda from the very first march of the army that lay before it till the end of the siege, which terminated in the winning of the town. The gentleman that wrote it

> in French was, without question, an eye-witness of most of those bloody transactions, as being an imperialist and upon the theatre himself[9].

La versión de los hechos construida por Bances Candamo tiene una doble función: propagandística y laudatoria. Independientemente de la veracidad de los hechos históricos, que sirven como mero trasfondo, Bances Candamo apenas se para a representar los horrores de la guerra. Si bien algunos críticos han calificado esta obra como una «comedia bélica»[10], en realidad lo bélico es una mera excusa; aquí no hay apenas violencia, y si bien se producen algunas muertes (es inevitable; se trata en definitiva de una guerra) la obra está construida en torno a la exaltación de la liga católica, especialmente de la dinastía Habsburgo, y en concreto de la contribución española, que parece ser mucho mayor en el texto dramático de lo que el relato histórico da a entender. Es notable la presencia de varios miembros de la familia López de Zúñiga; así aparecen el Duque de Béjar, el marqués de Valero (¿su hermano?) y el de Villena (¿su sobrino?). Rastreando entre los títulos nobiliarios españoles mencionados en la comedia, aparecen hasta cuatro personajes emparentados, todos ellos de la casa ducal de Béjar.

En cuanto a los aspectos más técnicos de la representación, Bances Candamo no desaprovecha las oportunidades escénicas que se le brindan, al contar para esta comedia con un teatro de compleja tramoya, capaz de mutaciones escénicas y aparatosos efectos que explotaban al máximo las posibilidades de la maquinaria teatral de la época.

La primera jornada muestra un bosque incendiado por los cristianos, un sarao cortesano interrumpido por la explosión de una bomba y una batalla naval. En la segunda se ofrece una recreación visual y sonora del asalto a las murallas de Buda por parte de los tercios españoles, hecho en que resultó muerto Manuel Diego López de Zúñiga (1657-1686), décimo Duque de Béjar. En la tercera jornada las tropas cristianas finalmente derrotan a los defensores turcos y entran victoriosas en la ciudad.

Nótese que el título de la comedia no refleja los horrores del combate ni la áspera realidad de la guerra. No se trata de la «conquista» ni del «asedio», ni del «cerco», sino de la «restauración». El título, muy arteramente, hace referencia a la vuelta a la situación normal de las cosas: del caos al equilibrio. Restauración es el restablecimiento de un régimen o sistema político anterior al actual, una vuelta al viejo orden. Y la Santa Liga restaura el orden roto ciento cincuenta años atrás, cuando el Imperio Otomano arrebató la plaza de Buda y otros varios territorios en Hungría a las tropas imperiales. En 1686 el asedio a Buda fue largo y la toma de la ciudad sangrienta, pero el dramaturgo pasa por alto ciertos detalles para no tener que cargar las tintas en los aspectos más desagradables de la guerra. Así se describen los hechos en el *Diario del asedio y expugnación de la ciudad de Buda*: «… en la ciudad corrieron arroyos de sangre infiel […] de muchas criaturas y sus madres en que llegó a cebarse el ciego furor de algunos de la plebe militar…»[11]. Si hemos de creer lo que dice el relato histórico –y no hay motivos para dudar de su veracidad– la población civil sufrió especialmente los rigores de la represión por parte de la

9. *Ibid*.
10. Duarte (2007).
11. *Diario del asedio y expugnación de la ciudad de Buda*, p. 21.

soldadesca; particularmente enconada fue la persecución a que se sometió a los judíos: «Sobre todo con los judíos no hubo misericordia, pues estando ya con el pie en la barca para escaparse con sus haciendas por la corriente del Danubio, fueron sacrificados a su asqueroso destino»[12]. Naturalmente, Bances Candamo, fiel a su postulado de «no escoger casos horrorosos ni de mal ejemplar» omite estos pasajes y muestra unas tropas vencedoras magnánimas con el vencido, algo que sabemos muy bien está en total desacuerdo con los hechos históricos, pero, claro, la verdad histórica y la verdad poética a veces andan por senderos divergentes y al dramaturgo le están permitidas ciertas licencias.

La música forma una parte importante de *La restauración de Buda*, hasta el punto de que sorprende la abundancia de escenas palaciegas con música y acompañamiento instrumental en una obra cuyo tema central es una guerra. Debe señalarse que las escenas musicales son más abundantes en el lado musulmán que en el cristiano. En efecto los cristianos parecen estar más centrados en su misión bélica que en el entretenimiento lúdico. Los turcos cantan, danzan y se lanzan todo tipo de requiebros y galanteos. Incluso Amurates, enamorado de Jarifa, abandona el campo turco . facilita información al enemigo sobre las defensas de Buda. Y así, claro, no hay quien gane una guerra. Al final, para que la traición lo sea menos y quede atenuada, vemos que Amurates y Jarifa, que se habían pasado al bando cristiano, solicitan permiso de casarse, no sin antes aceptar el sacramento del bautismo. La apoteosis de la comedia y la victoria final del Cristianismo consiste no sólo en haber logrado reconquistar la plaza de Buda expulsando de ella a los infieles musulmanes, sino también en haber conquistado dos almas para la "verdadera fe". Política y religión iban casi siempre de la mano en aquellos conflictos de principios de la Edad Moderna. Y me temo que en algunas partes de este maltrecho planeta nuestro, las cosas no andan por mejores derroteros.

«War is a dirty business» reza el adagio inglés, y por eso el dramaturgo suaviza los perfiles de esa cruda realidad como es la violencia del campo de batalla. Bances Candamo no considera necesario mostrar las vísceras de los soldados muertos, ni la agonía de los moribundos, con la excepción de un heroico duque de Béjar quien, víctima de un arcabuzazo que le atraviesa el pecho de parte a parte, se desangra y muere en un alarde de valor militar y celo religioso empuñando en una mano la pistola y en la otra el crucifijo. Es la única concesión a lo descarnado de toda la comedia en la que hasta las luchas parecen sometidas a los límites de la contención y del decoro. Esta es una comedia para el entretenimiento regio y no conviene cargar las tintas con el derramamiento de sangre o las escenas particularmente violentas. Sí se dan cifras sobre combatientes muertos y heridos y aparecen algunos soldados luchando sobre el escenario, acaso para recordar al «ilustre senado» que al fin y al cabo esto era una guerra y aquí los soldados españoles podían perder la vida, porque en las guerras se mata y se muere. Pero lo que importa al dramaturgo no es el olor de la pólvora ni el recuento de cadáveres. El fin justifica los medios. Y el fin es la exaltación de la monarquía, con casi todas las casas reales europeas emparentadas y los primos acudiendo solícitos en socorro de sus parientes en apuros,

12. *Ibid*., p. 22.

como hace Carlos II con el emperador Leopoldo. Al fin el águila imperial de los Habsburgo derrota a la media luna otomana. El enfrentamiento bélico concluye con una victoria ansiada y justísima, por ser la victoria de la «verdadera fe». Y Bances Candamo, que en su Teatro de los teatros ya citado defiende las comedias históricas, emplea la historia de manera selectiva, la saca de su entorno y le da una nueva dimensión, porque según Aristóteles no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido. Y con la autoridad del filósofo respaldando su memoria selectiva de los hechos, Bances Candamo saca la historia (con minúscula) del contexto de la Historia (con mayúscula), o sea que descontextualiza la historia, la fábula, y al hacerlo ofrece a los monarcas y a su círculo cortesano una visión galante e idealizada del conflicto bélico.

En conclusión, *La restauración de Buda*, de Francisco Bances Candamo, cumple uno de los requisitos básicos de las comedias históricas y es que sean «ejemplares, que enseñen con el suceso eficacísimo». En donde ya no se cumple tanto su condición de histórica es en el rigor de la fábula. Y si bien es cierto que ésta trata de un asedio y una batalla ocurridos en realidad, el dramaturgo emplea la acción histórica *ad libitum*, porque, como dramaturgo encargado de escribir obras para el entretenimiento regio, Bances Candamo debe considerar los efectos de su teatro, que con frecuencia tiene un claro fin laudatorio y propagandístico. O dicho de otra manera, Bances Candamo manipula la historia para extraer de ella aquello que conviene a sus intereses dramáticos, porque en eso radica la supremacía de la verdad poética sobre la verdad histórica: en la libertad del poeta (en este caso del poeta dramático) para alterar la realidad, mejorándola.

Bibliografía

An Historical Description of the Glorious Conquest of the City of Buda, the Capital City of the Kingdom of Hungary, By the Victorious Arms of the Thrice Illustrious and Invincible Emperor Leopold I Under the Conduct of his Most Serene Highness, the Duke of Lorraine, and the Elector of Bavaria, Londres, 1686.

Aristóteles (1984): *El arte poética*, Madrid, Austral.

Armendáriz, S. de (1686): *Diario del asedio y expugnación de la ciudad de Buda, metrópoli del reino de Hungría, dedicado al Excmo. Señor don Juan de Silva Mendoza Sandoval y Haro…*, Madrid, Impr. de Antonio Román.

Bances Candamo, Fco. (1686): *La restauración de Buda*, Madrid, Impr. de Antonio Román.

— : *La restauración de Buda*, Biblioteca Nacional, ms. 15.977.

— (1722): *Poesías cómicas*, 2 vols, Madrid.

— (1970): *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, Londres, Támesis.

— (1990): *Sangre valor y fortuna*, ed. Santiago García-Castañón, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.

— (1997): *Por su rey y por su dama*, ed. Santiago García-Castañón, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos.

Cuervo-Arango y González-Carvajal, Fco. (1916): *Don Francisco Antonio de Bances y López Candamo. Estudio bio-bibliográfico y crítico*, Madrid, Impr. Hijos de M. G. Hernández.

Duarte, J. E. (2005): «Poesía e historia en *La restauración de Buda* de Francisco Bances Candamo», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, coord. Isabel Ibáñez, Pamplona, EUNSA, pp. 283-307.

— (2007): «Fuentes y representación de *La restauración de Buda*, comedia bélica de Bances Candamo», en *Guerra y paz en la comedia española*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, y E. Marcelo, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 259-274.

López Pinciano, A. (1973): *Philosophía antigua poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Sinagoga de España: Calderón y los cronicones toledanos

Juan Carlos Garrot Zambrana
Universidad de Tours (CESR-CIREMIA)

Una de las conclusiones de mi tesis doctoral, defendida en 1992, fue el cambio producido en los autos calderonianos posteriores a la caída de Olivares (enero de 1643), en el tratamiento del Judaísmo, al ponerse de realce su papel de antagonista cruel y sanguinario. Lo vinculé con la protección que el conde-duque había dispensado hasta entonces a algunos asentistas portugueses imprescindibles para la hacienda española[1]. Por ese motivo me sorprendió encontrar en tres autos escritos entre 1644 y 1657: *El socorro general* (*SG*), *La semilla y la cizaña* (*SC*) y *El valle de la Zarzuela* (*VZ*) la repetición de una misma idea: la Sinagoga de España no tuvo responsabilidad en la crucifixión. En los tres casos se parte de una hipótesis histórica que sitúa el establecimiento de las primeras comunidades hebreas en la Península Ibérica antes de la muerte de Jesús, añadiéndose la inocencia de las sinagogas peninsulares. Así es que nos encontramos en realidad ante dos asuntos, uno de tipo historiográfico en lo tocante al nacimiento de dicha leyenda (por otra parte existente en otros países) y a su pervivencia. Otro de tipo literario: su utilización por el dramaturgo madrileño, de lo que poco o nada se ha dicho. Yo mismo me contenté con una nota y Dominique Reyre (1998: 116-17), acepta mi sugerencia de que habría que relacionarlo con Toledo, sin ir más allá. En cuanto a Arellano, editor de *SG*, remite a una tradición de esa misma ciudad recogida entre otros por el padre Quintanadueñas[2].

Al ser el deicidio la acusación más grave que pesaba contra los judíos, se comprenderá fácilmente el interés de probar que determinada comunidad se había afincando en alguna zona de Europa en época precristiana. Exonerarse de ese crimen podía evitar medidas discriminatorias: la expulsión de un reino, o librarse de algún impuesto específico como el

1. Garrot Zambrana (1992), cuya edición en español y muy remozada preparo.
2. *El socorro general*, 2001, p. 92 n. a los vv. 471 ss.

que tenían que pagar los judíos de Tréveris y Zamora, «30 dineros por razón de la remembranza de la muerte de nuestro senor Jesu Christo»[3]. Existían otras razones menos crematísticas, concretamente la búsqueda de raíces del pueblo de la diáspora, en nuestro caso fundar «su seguridad e identidad en la identificación de Hispania con la Sefarad bíblica»[4], lo que equivale a dotarse de una prosapia antigua, de la que determinadas familias blasonan. Ese orgullo causado por tener un linaje que los entronca en algunos casos con el rey David[5], parejo al de familias de la nobleza y realeza europea que pretendían descender de Hércules, lo mantendrán algunos conversos medievales como Pablo de Santamaría[6].

Por otro lado, la temprana llegada de comunidades hebreas se vincula con la fundación de determinadas ciudades, Granada o Toledo, en particular, y según veremos más tarde con el momento en que sus habitantes se convirtieron al cristianismo, ya que esa materia legendaria pasará a la historiografía cristiana desde la Edad Media con nuevas funciones: proteger a los conversos, herederos del odio que concitaban sus antepasados o afirmar la primacía de tal o cual ciudad. Ambos fines no tienen por qué ir de la mano, pudiéndose insistir en uno u otro, o en ambos.

El autor de la *Refundición de la crónica de 1344*, escrita según Menéndez Pidal a mediados del XV[7], esto es, coincidiendo con la revuelta de Pero Sarmiento y el intento de imponer los estatutos de limpieza de sangre, transcribe una supuesta carta en donde la Sinagoga toledana se declara contraria a la muerte del Mesías. Esas correspondencias existen en otros lugares, pero en España gozaron de singular fortuna, según demuestra la lista de escritores del XVI que la refuerzan[8]. Eso sí, la credulidad o anuencia de algunos no quita el escepticismo de otros, como lo prueba en mi opinión el que no se apoye en ella en ningún momento Alonso de Cartagena en su *Defensorum Unitatis Christianae*. No faltó tampoco la hostilidad, porque en el manuscrito salmantino de la *Refundición* desaparecen los folios 24 a 41, correspondientes a la famosa carta[9]. A pesar de ello, la antigüedad de la ciudad de Toledo, fundada por los judíos, así como la oposición de éstos al deicidio no sólo contará con valedores desinteresados, por ejemplo Arias Montano, que aducen la supuesta etimología hebrea del topónimo (Toledot), sino que recibirá un enorme impulso con los Cronicones del padre Román de la Higuera. Al jesuita no le debió colmar la carta en defensa de la divinidad de Jesús del archisinagogo toledano Eleazaro, residente en Jerusalén, ya que agrega que este insigne y fabuloso rabino se convirtió junto con sus no menos fabulosos hijos al cristianismo. Dicha carta será reproducida o citada, para aceptarla o rebatirla, y tiene implicaciones que no podían pasar desapercibidas. Sin ir más lejos el padre Quintanadueñas además de admitirla, se apoya en ella para

3. Según un documento que data de 1302. En Tréveris la fecha es ligeramente más tardía, 1349 (Kriegel, 1995: 135-36). Shatzmiller (1985: 58-59) hace referencia a un documento semejante de los judíos de Augsburgo, fechado a finales del XIV.
4. Ayaso (2000: 238). Véanse también Caro Baroja (1961) y, fuera de España, Shatzmiller (1985).
5. Caso de los Abravanel, según Ayaso (2000: 241).
6. La prosapia de Pablo de Santa María no se queda atrás, ya que se remonta a la Virgen. Véase Cantera Burgos (2007: 277). Señalemos que don Pedro Osorio de Velasco y todos los demás descendientes de Santa María obtuvieron de Felipe III privilegio de limpieza de sangre, *Ibidem*: pp. 280-285.
7. En *Floresta de leyendas heroicas de España. Rodrigo, el último godo*, Madrid, 1942. Sobre las dudas a la hora de fechar con cierta precisión, véase Vaquero (2004: 250).
8. Puede leerse una lista no exhaustiva que abarca el XVI y el XVII en de Castro (1847: 11-12).
9. Véase Ward (2000: 72).

argumentar, como lo hicieron otros, que los descendientes de aquellos judíos toledanos deben ser admitidos en las órdenes militares[10].

Resumiendo, la defensa de una Toledo hebrea apuntaba a diversos objetivos independientemente de la ascendencia de sus valedores. Unos podían reclamar ser tratados como los cristianos viejos y todos veían fortalecido el orgullo local, por vivir en una población que hundía sus raíces en la remota antigüedad y que, por añadidura, había recibido el bautismo antes que ninguna otra de Hispania, si se creía a de la Higuera. En efecto, según el jesuita no sólo abrazaron la fe Eleazaro y los mensajeros que llevaban y traían las cartas, sino que al llegar Santiago a la ciudad del Tajo, judíos y paganos fueron convencidos por el apóstol[11]. De donde se deduce, en palabras de Quintanadueñas (1651: 3), «la grandeza y superioridad secular y eclesiástica de Toledo», cualidad suficiente para discutir la supuesta preeminencia de la nobleza norteña, oponiendo a la pureza de sangre un valor más elevado (Ayaso, 2000: 252-53)[12].

Por apasionantes que sean las patrañas de Román de la Higuera, la tradición de las distintas cartas enviadas de Jerusalén a la Península[13], se trata de asuntos que quedan fuera de este trabajo centrado en Calderón y ya es hora de volver a él.

Sus autos crísticos anteriores a 1643, *Los misterios de la misa*, *Psiquis y Cupido* y *El divino cazador*, eluden el deicidio (Garrot: 1992, cap. VIII). Todo cambiará con la caída de Olivares, concretamente con una obra estrenada escasos meses después en el Corpus de Toledo, *Llamados y escogidos*, que acaba con este desafío lanzado por la Sinagoga:

SINAG. Aunque por ti no consiga
mis intentos, haré guerra
por mí al Príncipe y al Cielo;
y a sus misterios opuesta,
yo aguardaré en la campaña.
PRINC. Yo saldré mañana a ella,
donde triunfaré muriendo[14].

Los últimos versos nos dan a entender que el combate entre el Mesías y su verdugo se desarrollará durante el auto representado a continuación de éste[15]:

10. De Castro, (1847: 16), cita un texto póstumo de 1652, *Singularia moralis*. Caro Baroja (1961, I: 313-314) llama la atención sobre un memorial de 1622 de don Francisco Torreblanca, publicado posteriormente en 1635, que admite la presencia de judíos en España en tiempos de Cristo y pide que cesen las probanzas.
11. Se encontrará un resumen sistemático en Gil (2003). La refutación completa de los Cronicones se debe a Nicolás Antonio. Un siglo después Godoy Alcántara publicó su famosa monografía. Sobre las motivaciones del imaginativo jesuita, véase Caro Baroja (1992), quien sospecha ascendencia conversa y Gil, que abunda en lo mismo sin citar en ningún momento, sorprendentemente, ni a Caro ni a Adolfo de Castro ni a Amador de los Ríos.
12. Esa relación temprana con la fe obsesiona en verdad. Ayaso (2000: 257) cita un curioso fragmento de dos franciscanos del XVIII que se extasían ante la posibilidad de que nuestros antepasados concurrieran a la construcción del templo de Salomón: «Y si nuestros españoles daban los frutos más preciosos de su país para la casa que se preparaba al verdadero Dios, acaso no dejaría de comunicarles algún conocimiento de su divinidad; tal vez la adorarían y le erigirían templos en su corazón».
13. Las cartas transcritas por de Castro no se corresponden con las de la *Refundición*. Añádase que los judíos zamoranos también alegaron ese tipo de correspondencia. Véase Nicolás Antonio (1999: 85).
14. Cito por la ed. de Valbuena (1987: 468a).
15. Valbuena pensaba que se trataba de *La segunda esposa*, hipótesis errónea, al datar esta obra de 1648, por lo cual debemos pensar en un auto perdido.

SINAG. Cesa, cesa, *Cae en el suelo*
que a la voz de ese «yo soy»
han fallecido mis fuerzas;
pero no tanto, no tanto,
que aliento y valor no tenga
para darte muerte. ¡Cielos,
astros, sol, luna y estrellas,
yo os convido desde aquí
a ver la lid más sangrienta!
(p. 468b)

Al año siguiente Calderón introduce más novedades en las dos obras que se le encargaron para las fiestas eucarísticas de esa misma localidad. En una, *La humildad coronada de las plantas* (*HC*), se desarrolla por primera vez en escena la crucifixión, representada simbólicamente por un violento abrazo del Espino (Judaísmo) al Cedro[16]. Tras la muerte, llega la apoteosis del resucitado, la instauración de la nueva alianza, el anuncio del castigo (destrucción del templo de Jerusalén), y, para precaverse de las acechanzas de la Apostasía y del Judaísmo, la creación del Santo Oficio, escudo contra los enemigos de la Iglesia:

ALAMENDRO Por eso habrá en Toletot
ciudad que en hebreo es
junta y fundación de muchos
un tribunal de la fe
que contra la depravada
Apostasía y infiel
Judaísmo arroje rayos
de fuego
(vv. 1501-1506)

Nada se dice de nuestra leyenda, la cual encuentra singular acomodo en el otro auto: *SC*. Se trata de una obra de circunstancias o historial en donde la resistencia hebrea a reconocer la vetustez de la Ley Escrita y a aceptar por lo tanto la superioridad de la Ley Nueva se aprovecha para dramatizar la guerra de Cataluña, estableciéndose un ingenioso paralelismo entre la Ley Vieja y los fueros catalanes[17].

La Sinagoga cerca la fortaleza de la Fe y la Iglesia es defendida por abundantes escuadrones entre los cuales destaca el de Toledo. Don Pedro repite el juego con el sentido de la palabra hebrea Toletot[18], para relacionarlo con el nombre de la ciudad e incidir en la inocencia de la Sinagoga toledana:

BAUTISMO Y otra razón hay en que
la envidia admirada vea
que lo que es Toletot sea
plaza de armas de la fe,
pues una ciudad fundada
por Nabucodonosor,

16. Cito por la edición de Arellano (2002). Acotación tras el v. 1164.
17. Véase Garrot Zambrana (2002) y la introducción de la edición de Arellano (2001), por la que cito.
18. Sobre la etimología véase Ayaso (2000: 251). Para su uso en Calderón, Reyre (1998).

por su grandeza y valor
fue de este nombre llamada,
cuya Sinagoga altiva
la sentencia no firmó
de Cristo, ni el voto dio
en su alteración esquiva
(vv. 463-74)

¿Por qué no exculpar a los judíos toledanos en *HC* en donde se representaba el deicidio, algo que, dicho sea de paso, no sucede en *SC*, entre otras razones porque se identifica al Salvador con Felipe IV?[19]. Aquí, me parece que prima el sentido político. El castillo de la Fe es asaltado por la Sinagoga (Cataluña) de la cual se desgaja Toledo, fiel al monarca; sólo indirectamente aflora lo religioso, o lo socio-religioso, cuando se asocian estos versos con los anteriormente citados de *HC*: los conversos toledanos descienden de judíos ajenos a la muerte de Cristo, lo cual, indirectamente, podría llevar a concluir que la Inquisición no combate contra ellos sino contra judaizantes llegados del exterior. Salvo que se trata de deducciones que puede o no puede sacar el espectador, pues el poeta procede de manera harto alusiva.

Todo podría quedar reducido a un mero asunto de historiografía local, a un deseo por parte de Calderón de halagar a su público, si no fuera porque en las otras dos obras en donde se menciona la leyenda, ya no se trata específicamente de la Sinagoga de Toledo, sino de la Sinagoga española. Así, en *SC*, cuando el Judaísmo comprueba lo magro de la cosecha que se ha recogido en Asia decide «consultar mi error / a las otras sinagogas»[20], pero sus intentos de encontrar aliados fracasan:

EUROPA […] vea el mundo que en tu extraña
ruina consejo no toma
la Gentilidad de Roma
ni Sinagoga de España
(p. 879)

Y en efecto, poco después, cuando aparezca el Sembrador, el Judaísmo se enfrentará a América, África y Europa (y a las creencias que cada una de ellas alberga: Paganismo, Idolatría y Gentilidad), para matar él solo al Mesías (pp. 881-90). Victoria breve, porque rápidamente asistimos a la apoteosis eucarística y a la derrota de las fuerzas del mal, en particular del Judaísmo, rechazado por todas las partes del mundo y en consecuencia condenado a errar sin patria (p. 892).

Detengámonos en las sinagogas consultadas. Se podría conjeturar que «Sinagoga de España» se refiere a Toledo, cabeza de las sinagogas peninsulares, pero estos versos de *VZ*, pronunciados en una situación semejante, aunque no idéntica, toda vez que estamos ahora justo en la escena de la crucifixión simbolizada, despejan cualquier duda y debemos comprender que se refieren a la totalidad de los judíos españoles:

19. Las implicaciones de esa identificación las estudio con detenimiento en Garrot Zambrana (2000, 2002 y 2005).
20. Utilizo la edición de Rull, Calderón, *Autos sacramentales* (2001: 877). La obra se representó en Madrid en 1651 junto con *El cubo de la Almudena*, al cual se hace alusión en la p. 893.

> Asia ¡Oh, no sea el ver que todos
> me dejan y desamparan,
> significación de que
> las sinagogas de España
> […], no fueron
> cómplices en mi venganza![21]

Tenemos ya todos los ejemplos, pero queda por resolver el problema de la significación que podrían adquirir para los espectadores, así como la razón por la cual la leyenda surge y desaparece con igual brusquedad. Si encontrar la *intentio autoris* parece fuera de lugar, al menos intentaré mostrar la complejidad del problema.

La exculpación de los judíos, gracias a la existencia de cartas cruzadas con sus hermanos de Jerusalén, tiene en el caso español un arraigo profundamente toledano y confluye con la afirmación de la fundación mítica de la ciudad. Ahora bien, fue allí en donde se afincó don Pedro a su regreso de la guerra, hasta 1646, cuando entró al servicio del duque de Alba. Son años azarosos: los corrales madrileños están cerrados, las fiestas palaciegas se suspenden y el dramaturgo se ve privado de los ingresos que le proporcionaba el teatro, sin encontrar protección ni en Felipe IV ni en su esposa Isabel. Pierde su condición de poeta cortesano, que no recuperará hasta bastante más tarde[22]. Encuentra refugio a orillas del Tajo, en donde está viva la tradición de la especificidad de su Sinagoga; el fragmento de *SC* puede interpretarse como agradecimiento. Quizá hasta 1644 no estuviera familiarizado nuestro poeta con tales fábulas, a pesar de que Rodrigo Caro, en Sevilla, y Lorenzo Ramírez de Prado, en París, las habían dado a la estampa en los años 1620[23]. Eso explicaría su ausencia en *Llamados y escogidos* y en *Psiquis y Cupido*. Se trata de una hipótesis de lo más incierta, lo reconozco, sobre todo si pensamos que Ramírez de Prado se basó en un manuscrito propiedad de Olivares para su edición, y que en 1640 publica en Amberes otro cronicón, el de *Luitprando*, dedicándoselo al valido, de quien aparece un hermoso grabado en las páginas liminares[24]. Por otra parte, alabar a la ciudad mencionando su antigua fundación no exigía postular un origen hebreo. Pienso en Céspedes y Meneses (1623: 96v), el cual alude a las distintas opiniones que circulaban en la época sobre sus fundadores. Cita a Tolemón, a Bruto, a Hércules libio y a un astrólogo griego llamado Ferrecio, que la fundó y dedicó a Hércules en 1270 a.C., para acabar concluyendo:

> Diferente opinión sigue Garivay, alegando a Beuter, Figueras y Arismontano [sic], en que los ejércitos de Nabucadnecer [sic][25], formados de caldeos, persas y hebreos, viniendo a España la edificaron, llamándola Toledoth, que es lo mismo que generaciones; mas según la mayor parte de autores graves y doctos, es lo menos dudoso que el valeroso Hércules fue su verdadero fundador y haberla estotros ampliado y engrandecido.

21. Utilizo la edición de Valbuena Prat, *Autos sacramentales* (1987: 718b). El auto debió estrenarse entre 1651 y 1657. Véase Garrot Zambrana (1992, II: cap. VI).
22. Recordemos que Felipe IV traslada su corte al frente aragonés durante varios años. Para todo esto remito a mis trabajos citados en n. 19.
23. Para las ediciones de las obras de Román de la Higuera, véase Nicolás Antonio (1999: 10-13).
24. Véase Entrambasaguas (1943: 108-109). Godoy (1999: 219) abunda en lo mismo, añadiendo que dicho manuscrito era copia de otro, propiedad del conde de Roca, sacado del original.
25. Debe ser el general asirio Nabuzardán, enviado por Nabucodonosor a destruir Jerusalén. De la Higuera habla de Nabucordón. Véase Gil (2003: 23-25).

Céspedes no desmiente la temprana presencia hebrea, se limita a quitarle relevancia, omitiendo de paso cualquier referencia al asunto del deicidio. Otros fueron más tajantes, como Francisco de Pisa, el cual en 1605 dice con respecto a la posible fundación hebrea: «[…] No lo tengo por cosa que ennoblece ni engrandece a esta nobilísima ciudad»[26]. Claro, siempre se puede argüir que en *SG* Calderón encomia principalmente la fe de la ciudad, hasta tal punto excelente que hasta su Sinagoga constituye caso aparte. Aun así, quién creerá que no se había de percatar de las consecuencias de dar pábulo a la inocencia de los judíos toledanos en una obra contemplada por un Capítulo al que en teoría no podían pertenecer los conversos[27]. También hubo de prever la asociación entre la profecía de *HC*, en donde se anuncia la creación de un tribunal de la fe, y el presente. En tal sentido, el ignorar la conversión de Eleazaro, puede tomarse como un deseo de no distinguir entre unos conversos remotos, descendientes de los judíos de entonces, y unos más recientes, los cristianos nuevos bautizados durante la Edad Media; por no hablar de los portugueses que desfilaban por las calles toledanas condenados por dicho tribunal[28]. En fin, para continuar con la resonancia que la divulgación de la leyenda podía tener entre los contemporáneos, qué decir del paso siguiente, cuando todas las juderías hispanas quedan lavadas de culpa en la muerte de Jesús: se están dando argumentos a los partidarios de abrogar o limitar los estatutos[29]. Aquí conviene fijarse en la cronología: *SC* debió estrenarse en Madrid en 1651, junto con *El cubo de la Almudena* al que se alude[30]. Es el mismo año de la publicación del libro de Quintanadueñas, fervoroso seguidor del padre Román de la Higuera. *VZ* es de datación incierta, pero seguramente posterior a *SC* y anterior a 1658[31]. Recordemos que uno de los últimos valedores del jesuita fue el conde de Mora cuya primera parte de la *Historia de la ciudad de Toledo* se imprime en 1654. Pero precisamente, Quintanadueñas y Mora son cronistas locales, ¿por qué extender la inocencia al conjunto de España?[32]. Para continuar con las preguntas y confieso que a ésta me gustaría poder responder ¿por qué no menciona la leyenda, tan favorable a ciertos proyectos de Olivares, en las obras anteriores a 1643? Dar cumplida respuesta a todas estas cuestiones queda fuera de mis posibilidades; a modo de conclusión, provisional e incompleta y sin esperanza de que esto cambie, intentaré añadir algunos elementos que ayuden a vislumbrar soluciones.

En los años 1650 Calderón comienza a recuperar el favor real[33]: desde las bodas con Mariana de Austria se le piden comedias para palacio; aunque no obtiene ningún cargo en la corte el rey le hace conseguir una capellanía en los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, en 1653, que en realidad es una renta para que pueda ocuparse de fiestas

26. *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo* (1605), *apud* Montemayor (1996: 417).
27. Sobre los estatutos impuestos por Silíceo y su aplicación léase lo escrito por Sicroff (1985) y Martz (1994). Por otra parte, a principios del XVII, dicho Capítulo cede al Ayuntamiento la organización de las fiestas según Martínez Gil (2004: 95).
28. Por ejemplo, en 1637 ya se condenó allí a los hermanos Saravia y en 1644 comienza otro proceso importante, el de Manuel Enríquez, condenado en 1646. Véase Caro Baroja (1960, II: 71-72).
29. Recuérdese la *n.* 10.
30. Parker (1983: 245).
31. Parker (*Ibidem*: 251), lo sitúa con otros ocho autos en 1647, 1648 y 1652-57, pero según indiqué en 1992, al ser una versión de *El divino cazador*, de 1642, es poco probable que Calderón lo retome antes de la década siguiente.
32. Cabría añadir otra incógnita con respecto a la inclusión o exclusión de Portugal, y en consecuencia de los judíos y conversos portugueses, dentro de esa Sinagoga de España, en un período tan tenso en el que Portugal se ha separado de hecho del imperio de Felipe IV.
33. Llevo años insistiendo en ese alejamiento de la corte que he vinculado con la caída de Olivares.

palaciegas, según se deduce de sus repetidas ausencias[34]. En este momento la leyenda de los judíos toledanos, que recoge en 1644, se extiende al conjunto de España. ¿Tuvo algo que ver en todo ello Ramírez de Prado, gran defensor de los escritos de Román de la Higuera? Este consejero de gran peso, estuvo encargado de las fiestas de recepción de Mariana, que sellan el regreso de don Pedro al serrallo, e incluso firmó la relación que la cuenta; por lo tanto, como mínimo desde 1649 tuvieron que relacionarse. Al mismo tiempo, Calderón debió tener en cuenta el problema de los asentistas portugueses que, a pesar de los pesares, siguen siendo necesarios para la Monarquía durante los años 1650. Pero la situación en su conjunto resulta confusa: los procesos se suceden y, entre otros, el de Manuel Cortizos cuyo criptojudaísmo parece descubrirse en 1651, un año después de su muerte, lo cual no quita para que su hermano Sebastián, también acusado por la Inquisición, no sólo se libre de castigo sino que sea nombrado embajador en Génova en 1657 con no poco escándalo[35]. No obstante esas protecciones cubren a muy pocos y la década de los cincuenta reúne condenas incesantes y quiebras «y a ellas van unidas, por no fortuita coincidencia, movimientos de aire popular contra los hombres de nación y rumores relativos a sus maldades en el terreno religioso»[36]. Don Pedro se desvincula de Toledo en esas fechas, se afinca definitivamente en Madrid en 1658 (año que coincide, por cierto, con la muerte de Ramírez de Prado) y ante tan complicado contexto, se comprende el abandono de la leyenda exculpatoria cuya mención, independientemente de lo que nuestro autor pudiera pensar de ella, no podía dejar de resultar polémica. Leyenda viva, como lo atestiguan unas líneas de un libro publicado en 1667 por un compañero suyo, el doctor Lozano, capellán como él de los Reyes Nuevos:

> Estos hebreos, conducidos a España por Nabuco, y pobladores o reedificadores desta célebre ciudad, hay quien dice que, como fueron tan antiguos, y que sus descendientes no fueron, ni consintieron por sí, ni por sus legados en la muerte de nuestro Redentor; antes bien enviaron sus cartas, contradiciéndolo, vinieron a ser exentos y libres de cierto tributo, que los demás de su nación pagaban en otras provincias a su príncipes. Honra no pequeña de esta ciudad, que ya que fueron judíos sus pobladores, no haber salido dellos aquella mala raza, de los que no queriendo creer la verdad, crucificaron a Cristo. De suerte que aun los judíos de Toledo han sido de buena sangre[37].

Así pues, a partir de entonces el Judaísmo permanecerá confinado en el marco más estrictamente teológico y saldrá únicamente de él en dos ocasiones de signo tan opuesto que exigen cita. En *El Santo Rey don Fernando*, I, de 1671, cuando el rey castellano convierta a un judío sincero, a quien no mueve ningún interés[38]; la segunda, diez años después, recoge el auto de fe celebrado en 1680 en Madrid. En *El cordero de Isaías*, por primera y última vez Calderón se une al coro general de voces para pedir el fuego contra los irreductibles[39], reuniendo así la doble faz de los conversos peninsulares: asimilación

34. De hecho desde 1657 no volvió a Toledo. Véase Juliá (1941). En 1663 será nombrado capellán real, pero el dinero lo obtiene de la catedral toledana.
35. Caro Baroja (1960, II: 107-15). Sobre los entresijos de tales acusaciones, léase Sanz Allán (1994).
36. *Ibidem*: 81.
37. Lozano (1667: 4).
38. Véase Garrot Zambrana (1995).
39. *Ibidem*.

completa de una gran mayoría, fidelidad a la ley mosaica de muchos de sus correligionarios de ascendencia portuguesa. A su manera, desde su posición de poeta áulico, el dramaturgo madrileño nos fue dejando entre silencios, medias verdades y propaganda un panorama oscuro y apasionante, que tendremos que seguir dilucidando.

Bibliografía

Amador de los Ríos, J. (1848): *Estudios sobre los judíos de España*, Madrid, Manuel Díaz y Camp.

— (1984): *Historia de los judíos de España y Portugal*, I, Madrid, Turner [Facsímil de la edición de 1875].

Antonio, N. (1999): *Censura de historias fabulosas*, Madrid, Visor [facsímil de la ed. de Mayans, Valencia, 1742].

Ayaso Martínez, J. R. (2000): «Antigüedad y excelencia de la diáspora judía en la Península ibérica», *MEAH*, sección hebreo, 49, pp. 233-259.

Calderón de la Barca, P. (2001): *El socorro general*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger.

— (1987): *El valle de Zarzuela*, en *Obras Completas*, III, *Autos sacramentales*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar.

— (2002): *La humildad coronada de las plantas*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger.

— (2001): *La semilla y la cizaña*, en *Autos sacramentales*, III, ed. E. Rull, Madrid, Biblioteca Castro.

— (1987): *Llamados y escogidos*, en *Obras Completas*, III, citado.

Cantera Burgos, F. (2007): *Alvar García de Santamaría y su familia de conversos*, Miranda de Ebro, Fundación Profesor Cantera Burgos.

Caro Baroja, J. (1961): *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*, 3 t., Madrid, Arión.

— (1992[6]): *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona.

Cartagena, A. de, *cf.* Verdín-Díaz.

Castro, A. de (1992): *Historia de los judíos en España*, Valencia, Librerías París-Valencia [facsímil de la original de 1847].

Céspedes y Meneses, G. de (1623): *Historias peregrinas y ejemplares*, Zaragoza, Juan de Larumbe.

Domínguez Ortiz, A. (1955): *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna*, Madrid, CSIC.

Entrambasaguas, J. de (1943): *Una familia de ingenios: los Ramírez de Prado*, Madrid, CSIC.

Garrot Zambrana, J. C. (1992): *Le thème juif et «converso» dans le théâtre religieux espagnol, notamment dans celui de Calderón (fin XVe siècle-XVIIe siècle)*, tesis defendida en la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle.

— (1995): «Teología y transfondo histórico cultural: judíos y conversos de Lope de Vega a Calderón», en *Judeoconversos et morisques et la littérature du Siècle d'Or*, (Actes du « Grand Séminaire» de Neuchâtel, Neuchâtel, 25-27 Mai 1994), *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 588, pp. 129-147.

— (2000): «La représentation du pouvoir dans *El Reyno en cortes, auto sacramental* d'Antonio Coello», en A. Redondo (dir.), *Le pouvoir au miroir de la Littérature en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, París, Publications de la Sorbonne, pp. 163-178.
— (2002): «Cataluña en dos autos sacramentales de Calderón», en I. Arellano ed., *Calderón 2000 (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón)*, Kassel, Reichenberger, pp. 775-790.
— (2004): Edición de *El Reino en cortes y Rey en campaña* de Antonio Coello (con una *loa* y un *entremés*). Inédito presentado para la Habilitación a cátedras en la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle.
Gil, J. (2003): «Judíos y conversos en los falsos cronicones», en Annie Molinié y Jean-Paul Duviols (dir.), *Inquisition d'Espagne*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 21-43.
Godoy Alcántara, J. (1999): *Historia crítica de los falsos cronicones*, ed. O. Rey Castelao, Granada, Universidad de Granada [Fasímil de 1868].
Juliá Martínez, E. (1941): «Calderón de la Barca en Toledo», *RFE*, XXV, pp. 182-204.
Kriegel, M. (1995): «El edicto de expulsión: motivos, fines, contexto», en Á. Alcalá ed., *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*, Valladolid, Ámbito, pp. 134-149.
Lozano, C. de (1667): *Los Reyes Nuevos de Toledo*, Madrid, Francisco Serrano de Figueroa.
Martínez Gil, F., García Ruipérez, M. y Crosas, F., (2004): «Calderón de la Barca y el corpus toledano de 1640», *Criticón*, 91, pp. 91-120.
Martz, L. (1994): «Pure blood statues in sixteenth century Toledo», *Sefarad*, LIV, pp. 83-107.
Montemayor, J. (1996): *Tolède entre fortune et déclin*, Limoges, PULIM.
Parker, A. A. (1983): *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel [1943].
Quintanadueñas, A. de (1651): *Santos de la imperial ciudad de Toledo, y su arzobispado…*, Madrid, Pablo del Val.
Reyre, D. (1998): *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger.
Sanz Allán, C. (1994): «Las finanzas de la Monarquía y los banqueros judeoconversos», en C. Barros ed., *Xudeos e conversos na historia*, II, Santiago de Compostela, La Editorial de la Historia, pp. 185-200.
Shergold, N. D. y Varey, J.E. (1964): «A problem in the Staging of *Autos Sacramentales* in Madrid, 1647-1648», *HR*, xxxii, pp. 12-35.
Shatzmiller, J. (1985): «Politics and the Myth of origins: the Case of Medieval Jews», en *Les juifs au regard de l'Histoire. Mélanges en l'honneur de Bernhard Blumenkranz*, París, Picard, pp. 49-61.
Sicroff, A. (1985): *Los estatutos de limpieza de sangre*, Madrid, Taurus.
Vaquero, M. (2004): «Horizonte ideológico del *Arreglo toledano de la Crónica de 1344*», *La Corónica*, 32.3, pp. 249-277.
Verdín-Díaz, G. (1992): *Alonso de Cartagena y el Defensorum Unitatis Christianae*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
Ward, A. (2000): «El Arreglo toledano de la Crónica de 1344», en A. Ward ed., *Teoría y práctica de la historiografía hispánica medieval*, Birmingham, BUP, pp. 59-75.

Sueño y mecanismos alegóricos en el auto de Calderón *El tesoro escondido* (1679): de la revelación a la epifanía

Françoise Gilbert

Para entender e interpretar el fenómeno del sueño en los autos de Calderón, es necesario establecer, desde un principio, una distinción fundamental entre las dos dimensiones semánticas del vocablo *sueño*, a saber el sueño como acto de dormir, que llamaremos «sueño-dormición» o sueño-*somnus*, y el sueño como acto de soñar, «sueño-ensueño» o sueño-*somnium*[1]. Las connotaciones del primero (sueño-*somnus*) pueden, a su vez, declinarse según dos ejes; en un primer nivel designará el mero acto físico de la cesación de la vigilia, se tratará de su ordinaria connotación física, presidida mitológicamente por la divinidad del Hypnos[2] griego o *Somnus* latino; en un segundo nivel, podrá cobrar una significación metafórica de clara dimensión espiritual en el marco de la religión cristiana o de sus precedentes bíblicos: la vida, en esta perspectiva, se considerará como la noche del «sueño-muerte» en el que vive el hombre pecador hasta el despertar del alma en la vigilia-vida de la gracia, bien en un momento de su vida terrenal, bien definitivamente

1. Ver María Moliner (1989: 1225, s. v.) sueño: «Mezcla del lat. «somnus», acción de dormir, y de su deriv. «sómnium», cosa imaginada durmiendo, del gr. «hypnos» […]».
2. Ver Grimal (1969: 218): «Hypnos: (*Upnos*). Es la personificación del Sueño [sommeil]. Es hijo de la Noche y del Erebo (o también hijo de Astreo) y hermano gemelo de Tanatos (la Muerte). Hypnos no alcanzó un estadio superior al de la pura abstracción. Homero lo representa viviendo en Lemnos. Más tarde, su morada se traslada a los Infiernos, según Virgilio, al país de los Cimerios, según Ovidio, que ofrece una abundante descripción de su palacio encantado, en el que todo duerme. Lo representan a menudo con alas, recorriendo rápidamente la tierra y el mar, y haciendo dormir a las criaturas. Una sola leyenda se puede relacionar con él: enamorado de Endymión, le hubiera otorgado la cualidad de dormir con los ojos abiertos, para poder mirar continuamente los ojos de su amante. (*cf*. *Ilíada*, XIV, 230 *sq*; 270 *sq*; XVI, 672; Hesíodo, *Teogonia*, 211; 758; Ovidio, *Metamorfósis*, XI, 592 *sq*.)». La traducción es nuestra. Véanse también Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, Libro VII, capítulo X, pp. 644-646: Del Sueño, y capítulo IX, pp. 643-644: De la Muerte.

a partir de su muerte física. Tal aprensión de la vida careciente de la gracia como una muerte del alma se inscribe en una perspectiva escatológica retrospectiva[3]: la vida se considera como ultratumba, mientras la vida del alma en el más allá se revelará como vida verdadera en la cronología de la historia de la salvación.

En cuanto a la segunda acepción del vocablo «sueño», el «sueño-ensueño» o sueño-*somnium*, considerado como la actividad onírica bajo la egida de la divinidad griega Morfeo[4], por su parte, se considera como el vehículo de una revelación profética de origen divino, o sea, en el marco del auto sacramental, como el soporte de una lectura tipológica de las Escrituras. Dicha lectura se orienta claramente hacia el cumplimiento de la redención eucarística. Pero, por otra parte –y es su vertiente negativa–, el ensueño podrá ser expresión de las fuerzas del mal o demoníacas.

Por supuesto, más allá de estas necesarias discriminaciones, las dos vertientes –dormitiva y onírica– del amplio campo semántico del vocablo «sueño» estarán frecuentemente conectadas en el transcurso del desarrollo dramático de una obra sacramental. Nuestro propósito de hoy será precisamente observar como el sueño, en sus dos dimensiones, participa de la elaboración del mecanismo de la alegoría sacramental, tomando como base concreta de observación el texto casi olvidado de *El Tesoro escondido*, obra fechada de 1679, es decir, en el casi final de la trayectoria teatral de Calderón.

El auto que nos ocupa dramatiza el proceso de aceptación del misterio de la Encarnación por el Gentilismo, que se sustituye así a Hebraísmo como heredero de la Tierra Santa en el momento de recibir la Buena Nueva. La obra se articula en dos grandes movimientos[5]: en una primera macrosecuencia, Gentilismo, investigando en la Biblia

3. Para definir la tipología de Dante en su *Divina Comedia*, Jean Pépin utiliza este concepto de «escatología retrospectiva» (Pépin, 1987: 262): «Mientras que, para los antiguos poetas del ultratumba (Homero, por ejemplo, y el propio Virgilio), la vida terrestre es la única real, y la vida subterranea es su sombra, para Dante, al contrario, el ultratumba se hace verdadera realidad, y el mundo terrestre es el que se reduce al rango de *umbra futurorum*». Después de evocar las concepciones de Auerbach y Singleton, acude a la interpretación de Charity, p. 264: «A. Charity percibió la inversión de perpectiva entre Auerbach y Singleton. Para él, el sentido literal de la *Comedia*, o sea la figura de la vida terrestre, es el sentido alegórico del poema. Pero, desde que la figura es escatológica, y que el significado figurado describe la existencia humana *in via*, resulta que la exégesis alegórica es una retrospectiva, un *looking back*. El estado de las ánimas después de la muerte que sella su cumplimiento aclara retroactivamente su existencia histórica. Pero Charity no despide sin embargo a Auerbach : la vida concreta de las almas encarnadas prefigura a su vez su existencia más cumplida en el más allá. Y, ya que la relación entre estas dos condiciones sucesivas resulta de una disposición divina, se puede hablar de tipología. En este doble movimiento figurativo, retrospectivo desde el ultra tumba al aquí, y prospectivo desde el aquí al más allá es donde reside en su plenitud la tipología del poema».

4. Véase Grimal (1969: 303, *sv. Morfeo*): «MORFEO: (*Morfeus*): Es uno de los miles niños del Sueño (Hypnos). Su nombre (derivado del griego significando «la forma») indica su función: está encargado de tomar la forma de seres humanos y de manifestarse a los hombres dormidos durante los sueños de éstos. Como la mayoría de las divinidades del sueño (dormción) y de los sueños (ensueños), Morfeo tiene alas. Posee unas alas grandes y rápidas, que vuelan sin ruido, y lo llevan a los confines de la tierra en un instante. (Morfeo: Ovidio, *Metamórfosis*, XI, 635 *sq*.)». La traducción es nuestra.

5. Nos fundamentamos, aplicándola al género sacramental, en la teoría de Marc Vitse sobre la preeminencia del criterio métrico como principio estructurante de las comedias áureas para corrales (Vitse, 1998). En ella, considera los datos de versificación como «los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo» (p. 50), y por consiguiente criterio prevalente para establecer la estructura de una comedia. Propusimos ya en Gilbert (2008a), en prensa, el cuadro que sometimos aquí para ayudar a la comprensión del desarrollo dramático. La edición por la que citamos es la de Valbuena Prat, 1952 (las referencias se harán indicando solamente la mención de la página o las páginas de aquélla). Nos permitimos enmendar la puntua-

Zoom Índice

el sentido de la profecía de Balaán[6], recibe en sueño el auxilio de Inspiración, que lo anima a llevar a cabo su búsqueda, orientándolo hacia una lectura alegórica del texto. Abandonando a Idolatría, reina de Oriente, Gentilismo se encamina hacia Palestina para interrogar a Hebraísmo y Sinagoga. Convencido, al final de su jornada, de que ésta es la Tierra Santa que encierra el Tesoro escondido que está buscando, vuelve a Oriente para intentar que Idolatría compre esta herencia. La segunda macrosecuencia empieza nuevamente en los orientales reinos de Idolatría, donde ésta se muestra hostil a la vuelta a Tierra Santa de Gentilismo. Éste porfía, auxiliado por Inspiración, y apela a sus reinos de Oriente (Tarsis, Arabia, Sabá). Gracias a la manifestación de una estrella sobrenatural que les servirá de guía, obtiene que los reyes lo acompañen hasta Belén, mientras Idolatría proyecta, en vano, estorbar su jornada.

Como ocurre en varios autos de Calderón[7], al itinerario geográfico –aquí desde Oriente hasta Palestina– se superpone una trayectoria espiritual –desde la Idolatría hasta Cristo–, experimentada individualmente en la primera macrosecuencia por el solo personaje de Gentilismo inspirado, y completada colectivamente en la segunda macrosecuencia mediante una Epifanía que abre la revelación de la Encarnación a las naciones gentiles.

Sueño y mecanismos de lectura profética

Harto ya de interrogarse, en un breve monólogo apertural (52 versos), sobre el sentido profundo de la profecía bíblica de Balaán, cuya importancia bien presiente, Gentilismo evoca la posibilidad de dormirse como una alternativa a la prosecución de su tentativa por penetrar los secretos de las Escrituras:

GENTILISMO volumen soberano,
de quien tan otros miro los trofeos
de mis dioses del Dios de los hebreos,
o permite que treguas haga el sueño
entre tus confusiones y mi empeño,
o dime, por si cobro,
¿qué misterio escondido
es el que anda en tus sombras?
(p. 1667b)

Cuando, a raíz de pronunciar estas palabras, y antes de acabar durmiéndose, le contesta, fuera del escenario, una voz que se revelará ser el canto sobrenatural[8] de Inspiración,

ción y algunos pasajes, a sabiendas de que el texto está dañado, y esperando a que se publique una edición fidedigna.

6. Números 24, 15-17: «15. Y tomó su parabola, y dijo: / Dijo Balaam hijo de Beor, ./ Dijo el varón de ojos abiertos; / 16. Dijo el que oyó los dichos de Jehová, / Y el que sabe la ciencia del Altísimo, / El que vio la visión del Omnipotente; Caído, pero abiertos los ojos; / 17. Lo veré, mas no ahora; Lo miraré, mas no de cerca; / Saldrá estrella de Jacob, / Y se levantará cetro de Israel, / Y herirá las sienes de Moab, / Y destruirá lo que quedare de la ciudad».

7. Véase Gilbert (2006 y 2008b).

8. Sobre el uso simbólico de la música en los autos de Calderón, ver Pollin (1968, 1972 y 1973); Querol (1981 a y b), y también los magníficos trabajos de Sage (1956 y 1973).

diciéndole que dicho «misterio» es «Un tesoro / más rico que tu mirra, / incienso y oro», (p.1667b), se confirman a un tiempo la existencia de un sentido oculto en la Biblia, el valor sobrenatural de ese contenido, y la función de vehículo para la revelación divina que se irá atribuyendo al sueño, esto es, al sueño-dormición en el que va a caer Gentilismo.

Porque, de hecho, Gentilismo se pone a dormir en el mismo carro que figura la biblioteca marco de sus investigaciones[9], no sin haber dirigido hacia su interlocutor invisible una petición de aclaración de sus dudas, de explicación del misterio inserto en las «sombras»[10] del libro bíblico:

> Gentilismo ¿Qué me quieres decir, voz no entendida?
> Paréntesis tu sueño es de mi vida.
> (p. 1667b)

El empleo de la palabra «paréntesis»[11] para significar el momento como suspenso del sueño es interesante, porque sugiere la creación de un tiempo ampliado, en la medida en que el personaje parece no incluirlo en el continuo fluir de su vida. Este tiempo onírico se acompaña de la creación de un espacio dramático ampliado, concepto ya agudamente estudiado por el profesor Arellano[12], y materializado aquí por el espacio escénico del carro de la librería, al que se añade el del tablado principal. De hecho, a raíz del inicio del sueño-dormición de Gentilismo, allí sale al escenario el nuevo personaje de Inspiración, dando lugar al desarrollo del sueño onírico, en el nuevo marco del espacio/tiempo dramático que acabamos de definir:

---

9. Véase la acotación al verso apertural, p. 1667a: «*Ábrese un carro, y se ve en él pintada una librería, y en medio un bufete, y estará sentado el Gentilismo*».

10. Arellano (2000: 207), *s. v. sombras*: 1) «Imágenes, o símbolos que expresan de modo indirecto»; comp. VI, vv. 206-13: «mayormente si corriendo / aquella primera tez / de su corteza a las sombras / y figuras, de que ves / lleno el sagrado volumen, / noto que halla el que le lee / iguales lejos y visos / de su esperado placer»; RC, p. 1328: «porque la Suma, la Eterna / Justicia a su definido / tiempo quiere a las setenta / hebdómadas, abreviadas / a setenta y dos, que sea / reedificada otra vez / Jerusalén, y que en ella / cumplidas las Escrituras, / las visiones satisfechas / y declaradas las ombras / el Género Humano vea / que a redimirle el Ungido / Santo de los Santos venga, / cuyo Imperio restaurado / la opresa esclavitud vuestra, / por los siglos de los siglos / durará edades eternas». HP, v. 849. 2) «Son aquellas por las que los profetas de la Antigua ley vislumbraron la Nueva (Hebreos, 10, 1: «no teniendo la ley más que la sombra de los bienes futuros». Comp. HP, vv. 843-850: «No hay cosa / que yo más estime y quiera / que la Esperanza en que vivo / de que el prometido venga / a visitar a su pueblo / cumpliéndole la promesa / que en sombras dio hasta aquí a tantos / patriarcas y profetas»; VI, vv. 206-13 [citado *infra*]». Véase también Arellano (2000: 207), *s. v. sombras y lejos*: «son términos del arte de la pintura, que utiliza Calderón metafóricamente para indicar el modo de lectura alegórico. AR, v. 364». Véase Pablo, Hebreos, 10, 1: «Porque la ley, teniendo la sombra de los bienes venideros, no la imagen misma de las cosas, nunca puede, por los mismos sacrificios que se ofrecen continuamente cada año, hacer perfectos a los que se acercan». Véase Arellano (2001: 61-62), sobre el uso de la metáfora de la sombra en Calderón, y su fuente en la patrística, como por ejemplo en el *Comentario al profeta Isaías* de San Jerónimo, o las explicaciones a los *Salmos*, de San Ambrosio.

11. Véase *Diccionario de Autoridades*, s.v. parenthesis: «1) Breve digresión, que se introduce en la oración, interrumpiendo su sentido, aunque sin immutación del. 2) Metafóricamente se toma por suspensión o intercadencia de otras cosas, que no son locución. Lat. *Parenthesi*. L Grac., *Critic*. Part. I, Cris. 2: «El tiempo que duró aquel eclipse del alma, *parénthesis* de la vida, ni pude yo percebirlo, ni otro alguno saberlo. Cien., *Vida de S. Borj*., lib. 7, cap. 2, §. 1: «Estuvo en este ademán de difunto, o parénthesis de vivo, un poco»». Es interesante comprobar que tanto Baltasar Gracián como Álvaro Cienfuegos usan la palabra en su sentido figurado relacionándola con el curso de la vida.

12. Arellano (2001: 185-189).

INSPIRACIÓN Dormido Gentilismo,
que entre las ondas turbias
del golfo de la vida,
zozobrando fluctúas,
en vano te desvelas,
que si otros en sus dudas
estudian lo que ignoran,
tú ignoras lo que estudias.
(p. 1667b-1668a)

Comentando el inquieto cuestionamiento al que se entregaba Gentilismo en los precedentes versos, Inspiración subraya que este se preocupa «en vano», y aduce en seguida la causa de la inutilidad de sus esfuerzos: Gentilismo «ignora[ ] lo que estudia[ ]», o sea que busca de manera aleatoria, a merced de las «ondas turbias», sin meta ni método. O cuando intenta orientar sus investigaciones, es de manera inadecuada. De ahí que complete Inspiración su apreciación con una advertencia que podríamos calificar de metodológica:

INSPIRACIÓN Pues por más que tu genio
astrólogo discurra,
no has de lograr más de esa misteriosa lectura
que el literal sentido,
que en sus campos te anuncia
el precioso tesoro […].
(p. 1668a)

Inspiración entonces no pone en tela de juicio las aptitudes de Gentilismo para entender los misterios que lo atraen («por más que tu genio / astrólogo discurra»), sino que refuta precisamente la vía o el método escogido: una lectura o interpretación astrológica del texto sagrado. El modo de lectura es pues lo que arruina los intentos de Gentilismo, y lo mantiene en una investigación aleatoria, comparable a una ceguera metafórica:

INSPIRACIÓN Y en tanto que esta llama
trémulamente mustia
no se enciende, y, brillante,
tu ceguedad alumbra,
sólo de él sacarás…
MÚSICA Que si otros en sus dudas
estudian lo que ignoran,
tú ignoras lo que estudias.
(p. 1668a)

La mención de «esta llama» remite, concretamente, al hacha con la que ha salido al escenario Inspiración[13], y que de momento queda por encender. Pero se le confiere también

13. Véase la acotación que prepara la primera salida de Inspiración, P. 1667b: «*Quédase como dormido, y sale la Inspiración, de ángel, con un hacha por encender, y canta*».

un sentido metafórico: representa la luz de la que carece Gentilismo para aclarar –en sentido propio– la oscuridad del «literal sentido» al que se ve limitada su lectura. Para guiarlo en su búsqueda espiritual, y precisar su propio papel de auxilio divino, Inspiración acude a una paráfrasis del Salmo 3[14], que proclama la benevolencia de Dios frente a quien en Él confía:

INSPIRACIÓN Mas si mi Inspiración,
con David te asegura,
que al que a Dios llama, desde
su alto monte le escucha,
haciendo que dormido
despierte y restituya
la vida del prestado
horror que la sepulta,
lograrás que el sentido
literal se atribuya
al místico, y que ambas
lo alegórico incluyan
(p. 1668a)

Con estos versos, en cuyo trasfondo bíblico aparece ya incluido el campo léxico del dormir y del despertar, Inspiración define el auxilio mandado por Dios al hombre inquieto espiritualmente como, precisamente, el hecho de permitirle despertar: «le escucha / haciendo que dormido / despierte». Se introducen así, sobre la base de la tópica semejanza entre sueño-dormición y muerte[15] («restituya / la vida del prestado / horror que la sepulta»), no sólo la equivalencia entre respuesta divina y despertar del hombre, sino también la idea de una adulteración del orden natural de la vida y la muerte por culpa del sueño, inversión que genera una escatología concebida de manera retrospectiva en

14. Véase el Salmo 3, 4-5: «3. Mas tú, Jehová, eres escudo alrededor de mí; / Mi gloria, y el que levanta mi cabeza. / 4. Con mi voz clamé a Jehová, / Y él me respondió desde su monte santo. / 5. Yo me acosté y dormí, / Y desperté, porque Jehová me sustentaba».

15. Esta asimilación sueño-dormición/muerte procede directamente de la concepción mitológica de Hypnos y Thanatos como mellizos. Ver la presentación que hace de sí mismo la alegoría del sueño-dormición en *La siembra del Señor*, pp. 677-698 (la numeración de los versos y la puntuación son nuestras): «Sueño: Soy aquél / que a cobrar va de la humana / vida el tributo primero / que ofrece a la muerte en parias; / aquél que, hurtándole el medio / caudal, es ladrón de casa, / tal, que aunque hace falta el hurto, / hace el ladrón mayor falta. / Aquel familiar veneno / que prestadamente mata, / siendo hijo de la pereza / y padre de la ignorancia. / Aquél que de tan villano / se precia, que en pobres pajas / suele estar mejor hallado, / que no en las delicias blandas / de la pluma, porque tiene / por enemigos, en armas, / al cuidado de la honra / y al desvelo de la fama. / Aquél que echado del hombre / se sale cada mañana / a buscar la vida, y no / la vulgaridad me valga, / pues es cierto que voy sólo / a perderla con buscarla» (vv. 74-99). Compárese con Calderón, PG, vv. 1476-1479: «Ese prestado homicida, / que con nombre de reposo / no hay sentido que no impida, / ladrón de la media vida…», y SRS, vv. 835-840: «Después, ¡ay, padre!, que hube / al sueño el tributo dado / que en su propensión se advierte / ser, si no entero homicida, / medio ladrón de la vida, / media imagen de la muerte…» (p. 1304a); EC, vv. 244-247: «pues [el ciprés] / viene a ser árbol de muerte, / de quien el sueño también / es sombra»; vv. 268-270: «…el Hombre la vez / que se duerme, y que sepultado / temporal cadáver es»; DP, vv. 17-20, a la Noche: «pues, si hay quien te apellida / ladrona infame de la media vida / –cuando, matriz del opio y del beleño / a media muerte se reduce el sueño»; MR, a propósito del Sueño, vv. 543-546: «¡ Oh Ladrón de sentidos / tirano de potencias / alábate, que sólo / tú ha habido que me venzas!»).

vez de prospectiva[16]. Pero esta anomalía cronológica en el desarrollo de la historia de la salvación aparece como reversible («Mas si mi Inspiración … te asegura… lograrás»), y el remedio preconizado por Inspiración para devolver a la vida al hombre preso de esta muerte metafórica reanuda con la primera advertencia metodológica dirigida a Gentilismo. En efecto, el discurso de Inspiración cobra un sentido figurado explícito gracias a la relación que ella misma establece entre el despertar del «sueño-muerte» y el alcanzar los varios niveles de interpretación propios de la exégesis clásica[17]: («si…, lograrás que el sentido / literal se atribuya al místico, y que ambas / lo alegórico incluyan»). Con estas advertencias, Inspiración ofrece a Gentilismo a un tiempo la promesa de una respuesta divina a su inquieta y confusa intuición, y la clave interpretativa para la lectura del «soberano volumen». Pero este auxilio supone una participación activa de Gentilismo, quien a cambio de sus esfuerzos se verá favorecido con esta iluminación individual.

En esta perpectiva, la llama prometida por Inspiración figurará escénica, dramática y metafóricamente, el método de lectura a dos luces[18] o lectura alegórica que Inspiración preconiza:

> Inspiración Dispón, pues, el efecto,
> que yo, si tú te ayudas,
> en busca del tesoro,
> para que le descubras,
> encenderé esta llama,
> que hermosamente pura
> fija y no errante estrella,
> en tus Sentidos luzca.
> (p. 1668a)

La salida del escenario de Inspiración, quien acaba de tranquilizar y animar a Gentilismo, marca el final de la transmisión sobrenatural de su mensaje divino, y cierra así el paréntesis temporal que constituían en el desarrollo dramático del auto tanto el «dormir» como el «soñar» del protagonista. Al despertar este, cambia de espacio escénico al dejar el carro figurando la librería, movimiento significativo de una nueva etapa en el

16. Véase Pépin (1987: 262-267).
17. Véase el famoso dístico de Nicolás de Lira (siglo XIV), que lo toma prestado de Agustín de Dacia (siglo XII), y que establece de modo mnemotécnico la triple dirección simbólica de la interpretación exegética: «Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia». El sentido literal enseña los hechos, el alegórico, el objeto de la fe (los misterios de Cristo y de la Iglesia); el sentido moral (o tropológico), lo que se ha de hacer, y el anagógico lo que puedes esperar (desde un punto de vista escatológico). Véase a este propósito Arellano (2000: 20): «El tipo o figura no ilumina plenamente el futuro, pero en esa iluminación imperfecta los Padres han desarrollado una exégesis que convierte los tipos en verdaderas alegorías en sentido clásico, como metáforas desarrolladas y que abarcan la gama entera del sentido espiritual, es decir, del sentido moral o tropológico y del sentido místico o anagógico, además del propiamente alegórico».
18. Véase Arellano (2001: 59-60), sobre el método de exégesis alegórica desde Filón de Alejandría, y el conocidísimo fragmento del auto *El verdadero Dios Pan* (DP, P. p. 1242) citado para explicar en Calderón los beneficios de la lectura alegórica. Considera la literalidad como sombra del verdadero sentido que se alcanza a través de la interpretación alegórica: «La alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es / y está toda su elegancia / en que salga parecida / tanto la copia en la tabla / que el que está mirando a una / piense que está viendo a entrambas. / Corra ahora la paridad / entre lo vivo y la estampa».

desarrollo dramático: «*Al entrarse con esta repetición [*Inspiración*], sale la* Idolatría*, vestida a lo indio, y despertando el* Gentilismo *despavorido, va al tablado y se encuentran*», (OC III 1668b).

Sintetizando: en este principio del auto, el sueño, en sus dos accepciones de «dormición» y «ensueño», sirve en un primer tiempo como mecanismo dramático clásico con función de canal de una comunicación onírica sobrenatural acerca de un personaje que queda dormido en el escenario. En un segundo tiempo, mientras se desarrolla este recurso teatral, el personaje alegórico de Inspiración, que aparece en el nuevo espacio/tiempo onírico, utiliza a su vez uno de los campos léxicos del sueño –el del «dormir»– para significarle metafóricamente al personaje dormido que, por una parte, sus plegarias no resultarán desatendidas; y que, por otra parte, sus intentos de lectura de las Escrituras fracasaron porque no supo llegar a una lectura correcta. Esta carencia lo mantiene, precisamente cuando no duerme, o sea durante su vida, en un estado paradójico: el, metafórico, del «sueño-muerte», imagen de su ceguera espiritual. La solución para que Dios, con el auxilio de Inspiración, le ayude, y que también «[él] se ayud[e]», estriba pues en una lectura alegórica del texto sagrado.

Al poner a Gentilismo en situación dramática de sueño, el dramaturgo juega con la paradoja de dirigirle al dormido un discurso cuyo mecanismo alegórico funciona precisamente con la asimilación vida dormida/muerte, y con la inversión metafórica –clásica también– de la sucesión natural de vida y muerte para figurar la concepción cristiana del difícil acceso a las verdades espirituales. Pero más allá de la virtuosidad conceptista que revelan, las cosas se vuelven más complejas cuando, una vez terminado el sueño de Gentilismo, e intentando este detener a Inspiración algunos instantes, sale a escena el personaje alegórico de Idolatría:

Gentilismo Divina Iluminación
oye, epera, escucha;
y pues que pude alcanzarte,
dime más claro.
Idolatría ¿Qué furia
qué horror, qué espanto, qué asombro,
Gentilismo, te perturba
tanto sentidos y acciones,
que iluminación me juzgas?
(p.1668b)

La actitud de Idolatría, en un primer momento, se explica por el qui pro quo que le deja pensar que Gentilismo reacciona ante su llegada y se dirige a ella. Pero, aunque este la desengañe pronto, Idolatría prosigue comentando las manifestaciones de confusión y de angustia que siguen agitando al «desvelado Gentilismo», quien las explica de la manera siguiente:

Gentilismo si sabes cuán desvelado
me trae el ver si se ajustan
con ajenas profecías
propietarias conjeturas,

¿qué admiras que perturbado
unas y otras me confundan,
el día que unas y otras
más que me engañan me angustian?
(p. 1668b)

Contraponiendo en su respuesta las «ajenas profecías» del texto bíblico con sus «proprietarias conjeturas» astrológicas, Gentilismo subraya su posible compatibilidad («ver si se ajustan») y, mediante un vibrante elogio de la riqueza bíblica («No hay en el[la] página en que / no contenga, y que no incluya / inescrutables misterios / de sombras y de figuras / en quien el entendimiento, / si no se pasma, se ofusca», p. 1168b), enumera en su parlamento cuatro misterios bíblicos de índole profética[19]. Pero consciente de la infinidad de los ejemplos, aplaza su reflexión sobre «humanas y sacras letras» para enfocar su discurso en la problemática cuestión del sueño que acaba de experimentar, y de su índole exacta:

GENTILISMO ¿Qué más? Pero ¿para qué
numerar mi voz procura
maravillas […]?
……
voy a que en la docta lucha
de humanas y [sacras] letras,
interrumpió la disputa
aquel familiar ladrón,
que en las vigilias nocturnas,
hipócrita del descanso,
la media vida nos hurta;
pues el rato que posee
las pasiones[20], pone en duda
si es que está la muerte viva,
o está la muerte difunta.
(p. 1669a)

Reaparece aquí, en boca de Gentilismo, la asimilación tópica del sueño-dormición con la muerte física, antes de la evocación, en la continuidad (crono)lógica del relato, de su sueño-ensueño:

GENTILISMO Entregado, pues, al sueño,
aún no cesó de la dura
lid de ideas la batalla,
representándome en una

19. Véanse, p. 1669a, las alusiones a la zarza ardiente de Moisés (Éxodo 3, 4) [p. 1668b], a la escala de Jacob (Génesis 28, 10-16), a la serpiente de metal (Números 21, 9), a la toisón lleno de rocío encontrado por Gedeón (Jueces 6, 37-39).
20. En este contexto, es voz sinónima de 'afecto': «Pasión del alma, en fuerza de la cual se exita un interior movimiento, con que nos inclinamos a amar, o aborrecer, a tener compasión y misericordia, a la ira, a la venganza, a la tristeza y otras afecciones y efectos propios del hombre» (*Aut.*).

deidad nueva que, de cuantas
adoras, no era ninguna;
jamás igual había visto,
a no haber visto la tuya.
Ésta, pues, desde el primer
objeto de la hermosura,
pasó al segundo de ser
tan señora la dulzura
del encanto de su voz
que adormeciera sin duda
al que despierto la oyera:
mira qué haría su blandura
que adormeciera al despierto
a quien durmiendo la escucha.
Lo que de ella entendí fue
que en estas sombras se oculta
escondido un gran *tesoro*
en tan virgen tierra pura,
que sin la impresión del hierro
virgen se exalta y fecunda;
(pp. 1669a-b)

La evolución del discurso de Gentilismo hacia su marco onírico induce ahora el paso del registro semántico del sueño-dormición al del sueño-ensueño como «teatro de una revelación sobrenatural»[21]. La valoración de «el encanto de la dulzura» de la voz de Inspiración mediante la afirmación de «que adormeciera sin duda / al que despierto la oyera» ensancha el campo semántico del «dormir» al «dormirse», y a sus implicaciones relativas a las condiciones del adormecimiento y al papel simbólico, muy a menudo sobrenatural[22], que en él desempeña la música. Al subrayar el poder somnífero de esta voz, Gentilismo quiere demostrarle a Idolatría, *a fortiori*, el valor sobrenatural del mensaje que, en su caso, adoptó el canal onírico para revelarse: «mira qué haría su blandura / que adormeciera al despierto, / a quien durmiendo la escucha». Pero Gentilismo sólo se encuentra al principio de su trayectoria espiritual, y si bien percibe el alcance trascendente de su experiencia, todavía no sabe cómo interpretar la letra del mensaje: («Lo que entendí, fue / que en estas sombras se oculta / escondido un gran tesoro, / en tan virgen tierra pura […]», 1669b).

21. Una evolución semántica similar ocurre en la continuación del parlamento de Sueño en *La siembra del Señor*, donde la autodefinición pasa del campo semántico del sueño 'dormir' al del sueño 'soñar ', sugiriendo además discretamente que la lectura alegórica del «soñar» también puede evolucionar: «Aquél, pues, que siendo siempre / sombras, delirios, fantasmas, / tal vez suelen ser misterios, / que ni se entienden ni alcanzan. / Aquél, […] pero ¿dónde voy / con definición tan larga, / siendo el Sueño y siendo fuerza / admirarme de que haya / quien no me conozca?» (vv. 100-108).

22. Véase nota 6, *supra*. De hecho, si el «dormir» puede ser insuflado en el hombre por unas músicas celestiales, como se dio el caso al principio del auto con la voz de Inspiración, también puede ser, en la tradición onírica integrada por Calderón, el resultado de un artificio maléfico. Véanse, para ejemplos de sueño inducido por una música celestial *Mística y real Babilonia* (1662), *El santo rey don Fernando* partes primera y segunda (1671), *El cordero de Isaías* (1681), estudiados respectivament en Gilbert (2002, 2005 y 2007). Para los sueños que emanan de potencias maléficas, véanse *La cena de Baltasar* (1634), *Mística y real Babilonia* (1662), y Gilbert (2002 y 2007).

Inversión de los mecanismos de lectura alegórica y contrasueño

Frente al relato por Gentilismo de la revelación –todavía oscura– que acaba de experimentar, Idolatría reacciona de manera muy fría y punzante:

IDOLATRÍA Dos cosas, gran Gentilismo
al oírte extraño: una,
que […]
……
te obligue a que de mí huyas
la codicia de un soñado
tesoro; y es la segunda
que […]
……
quieres que haya nueva estrella
que apagadamente oscura,
para ti sólo se encienda
y para ti sólo luzca.
(p. 1669b)

La reina de Oriente empieza por lamentar con marcada decepción las motivaciones poco honradas («codicia» y candidez) que solapadamente atribuye a Gentilismo, y luego desplaza el blanco de sus ataques hacia la seudo ceguera de este. Eso le permite elaborar una argumentación que tiende a socavar la lectura de su sueño como profético:

IDOLATRÍA ¿Cómo es posible que ignore,
o tu ciencia, o tu cordura,
que el alma, espíritu Noble,
del cuerpo huéspeda infusa,
co[mo] espíritu no está
a las propensiones suyas
sujeta, como la mente,
que, para explicarse, usa
de Sentidos y Potencias,
bien como causas segundas,
hallándolas impedidas
de la lisonja e injuria
del sueño, que las aduerme,
en vano de ellas se ayuda?
(p. 1670a)

Acudiendo al vocabulario de la filosofía escolástica[23], Idolatría explica a continuación cómo las tres potencias del alma (voluntad, memoria y entendimiento) y los cinco senti-

23. Véanse las notas de Escudero (2004) a los versos 4, 77, 256 y 265-266 de su edición de *Los encantos de la culpa*. Compárese con las palabras que Entendimiento dirige al Hombre dormido en EC, vv. 238-242: «¡Qué bien / para dormir los sentidos / apartas de ti! Pues es / cierto que queda sin ellos / el que duerme»; vv. 254-260: Entendimiento «Quedó el Hombre sin sentido, / y durmió; ¿ya qué he de hacer? / Que aunque potencia del

dos se ven afectados negativamente por el sueño, aprehendido sucesivamente en las dos accepciones de «dormir» y «soñar»:

IDOLATRÍA Pues cuando, más desvelada,
de ellas valerse procura,
halla ojos, que no ven;
halla oídos, que no escuchan;
memoria, que no se acuerd[a];
entendimiento, que duda;
voluntad, que no apetece;
apetito, que no gusta;
tacto, que no siente; olfato,
que no distingue, y, en suma,
[li]bre arbitrio, que no elige;
y lengua, que no pronuncia;
corazón, que sólo muestra
lo que vive en lo que pulsa.
Con que la reminiscencia,
que de la vida resulta,
de una en otra fantasía
la trae tropezando a oscuras.
(p. 1670a)

Con este parlamento se impone nueva lectura de la experiencia onírica de Gentilismo. En el discurso de Idolatría, el alma del dormido que, en la lógica escolástica, no puede dormir –y por eso está «más desvelada» que sus tres potencias y los sentidos–, tampoco puede valerse de ellos, que sí están dormidos, lo cual desacredita el testimonio de Gentilismo. Es de apreciar, por otra parte, la ironía de Idolatría quien, para disuadir a este de abandonar la práctica idolátrica, subvierte implícitamente el conocido alegato sálmico contra la idolatría[24]. Además, con la repetición nueve veces del mismo giro sintáctico (relativa negativa: «antecedente, *que no* + verbo»), Idolatría insiste con énfasis en la vertiente contraproducente del sueño-dormición. Luego pasa a la dimensión onírica del sueño recurriendo al campo semántico de la mentira («fantasía») y, desarrollándolo, se empeña en destruir la lectura de Gentilismo al reducir el sueño-ensueño a su tópica función de transformación y empobrecimiento de las sensaciones diurnas.

IDOLATRÍA Mira, ¿qué hay que hacer aprecio
de ilusiones, que dibuja
el sueño en el aire, pues
como imágenes caducas,

alma / soy, y ella, que mortal no es, / dormir no puede, este tiempo / que yace el Hombre también / estoy yo sin discurrir, / sin percibir ni entender».

24. Véase, contra los ídolos e idólatras, el Salmo 115, 4-8: «4. Los ídolos de ellos son plata y oro, / Obra de manos de hombres. / 5. Tienen boca, mas no hablan; / Tienen ojos, mas no ven; / 6. Orejas tienen, mas no oyen; / Tienen narices, mas no huelen; / 7. Manos tienen, mas no palpan; / Tienen pies, mas non andan; / No hablan con su garganta. / 8. Semejantes a ellos son los que los hacen, / Y cualquiera que confía en ellos». Ver también el Salmo 134, 15-18, e Isaías 42, 18-21.

si con angustias molestan,
o con delicias adulan,
en llegando a despertar,
ni son delicias ni angustias?
(p. 1670a)

Se confirma entonces, en el seno del mismo auto, la variedad de significaciones de la voz sueño, y de los diversos campos léxicos que de ella se derivan. Pero hay mucho más: en *El tesoro escondido*, no se contenta Idolatría con reinvestir, en sentido contrario al de Inspiración, el campo semántico del sueño para desacreditar el carácter profético de la revelación hecha a Gentilismo, sino que va a oponerle un como contrasueño, o visión creada por arte de magia:

IDOLATRÍA No prosigas,
que con dudarlo me injurias.
Y para que no me lleve
esa aparente hermosura
la ventaja de la voz,
la mía es bien te restituya
a los despiertos sentidos,
que ella soñados te usurpa.
(p. 1670b-1671a)

Con esta «restitución» de los sentidos de Gentilismo, despierto ya desde hace mucho tiempo, Idolatría pretende restituirle más bien la razón, y eso gracias a una verdadera réplica a la provocación de Inspiración, réplica que se materializa en seguida en un canto invocatorio («Viendo cuánto / mi canto del suyo triunfa» p. 1671a). La reina de Oriente convoca entonces unas fuerzas maléficas capaces de suscitar una visión que funcionará como arma o argumento en el conflicto que opone, ahora abiertamente, a Idolatría con Inspiración.

El recurso dramático al canto y a la música para contrarrestar el poder de Inspiración remite, como la llegada musical del sueño al principio del auto, a las convenciones escénicas que sugieren la apertura de un espacio/tiempo sobrenatural. El espacio aludido aquí se dibuja como cueva oscura («vientre», «cárcel», «abismo» y «prisión») relacionada con la muerte («lóbrego», «abortos», «funesta», «oscura»). Como residencia de potencias malévolas y vengativas –como las Furias[25] citadas luego–, puede sugerir un ámbito infernal («abismo»):

IDOLATRÍA (*Canta*) ¡Ah del lóbrego seno
del monte de la luna,
de cuyo vientre abortos
son el beleño, el opio y la cicuta!
¡Ah de la estrecha cárcel,
donde en funesta gruta,
a merced de los dioses

25. Ver Grimal (1969:160).

distribuye los hados la Fortuna!
¡Ah del abismo! […]
……
A fin de que rompiendo
de ese risco las duras
entrañas, en que unidas
están de las tres Gracias las tres Furias,
el Gentilismo vea
dentro de su espelunca
lo que de un Escondido
tesoro y una estrella el hebreo juzga.
Música (*Dentro*) Rásguese, pues el centro
de esta prisión oscura,
representando reales,
las que ahora son fantásticas figuras.
(p. 1671a)

Desde un punto de vista escénico, la visión que emerge de este conjuro[26] va a construirse en simetría con el carro que, al principio del auto, representaba una librería ornada de un bufete y servía de marco a la lectura angustiada de Gentilismo: «*Abrese otro carro de un peñasco, y otro bufete con libros y la* Sinagoga *y* Hebraísmo *sentados*», (1671a).

Desde un punto de vista dramático, dicha visión también se constituye como eco o equivalente dramático al sueño usado inicialmente por Inspiración para establecer un puente entre Gentilismo y el más allá. Pero ahora la visión suscitada procede de una comunicación con un más acá oscuro y venenoso, emblemática morada del Sueño-Hypnos en la geografía fantástica de los autos calderonianos[27]. Así, del mismo modo que

26. Sobre el paradigma del conjuro en los autos de Calderón, véase Arellano (2001: 21-24).

27. Véase Arellano (2000: 160), *s. v. noche*: «símbolo de muerte y pecado; con el pecado, la Naturaleza humana entra dentro del reino de las tinieblas. Para San Agustín, *La Ciudad de Dios*, libro XI, cap. 7, la noche es la separación por parte de la criatura de Dios: «Hemos de poder entender también convenientemente de alguna manera la tarde y la mañana de ese día. La interpretación sería que la ciencia de la criatura, en comparación con la del Creador, atardece en cierto modo y asimismo amanece y se hace mañana cuando ella se endereza a la alabanza y al amor del Creador por causa de la criatura». Ver Ausejo, Haag, *Diccionario de la Biblia*, (1975: 1339): «la noche es símbolo de desgracia, de muerte y del tiempo del pecado y de la ignorancia que ha empezado para toda la humanidad después del pecado de Adán». DOS, v. 917». Compárese con DD, vv. 941 y 949-951: «pues es la noche madre de la culpa. / […] recogeré mi manto / para no ser, de horrores revestida, / por culpa ni por noche conocida». Ver también, sobre los ambientes nocturnos, el trabajo de Suárez Miramón, 2006. Compárese con Calderón, VZ: «Oh tú, parda colu(m)na, / del tenebroso monte de la luna, / cuya pálida luz, trémula y fría, / sobre las yerbas y áspides que cría / de la cicuta, el opio y el beleño, / catres le mulle a la deidad del sueño…» (p. 700a), y casi igual en JF (p. 1506a); MR, vv. 645-649: «He de ver si restauro mi decoro,/ siendo de aqueste sueño / su baldón mismo, el opio y el beleño / en que mañosa aprovechar no ignoro / el barro, hierro, bronce, plata y oro»; CB: «Con el opio y el beleño / de los montes de la luna, / entorpece a la fortuna / mi imagen pálida el sueño» (p. 984); VSS: «Confeccionemos, pues, lleno / de opio, beleño y cicuta / en flor, en planta o en fruta, / tal hechizo o tal veneno, / que de Sentidos ajeno / rompa el Preceto, y postrado, / deshecho y aniquilado, / duerma letargo tan fiero» (p. 1395); DP, vv. 19-20, citado *supra*. Véase también Suárez Miramón (2006: 530): «El mal está representado por la Noche, identificada con Culpa y Lucero de la Tarde (DD); por la propia Culpa, vestida de negro; considerada madre letal del sueño, engendradora del monte de la luna (PD), hechicera del abismo (JF), o su alcaldesa (LM); por el Demonio, siempre de vida nocturna (DM), presentado con su perfil propio o en sus variadas metamorfosis: Lucero, ciego, dueño de las sombras de la noche; Luzbel, en otro tiempo el astro más bello; Príncipe de las Tinieblas, siempre de negro; Aristeo, «monstruo de

Gentilismo veía prolongarse en su sueño «la dura / lid de ideas» (p. 1669a) gracias a la figura de Inspiración «representándo[l]e en una / deidad nueva» (p. 1669a), ahora son las «fantásticas figuras» de Hebraísmo y Sinagoga las que, «representando reales» en el escenario de dicha visión, van a hacer visible y audible para Gentilismo un debate de otra índole («Llega, y lo que confieren / en esto Sinagoga y [su[28]] Pueblo escucha», p. 1671a).

En esta secuencia de la visión, Hebraísmo viene a consultar a Sinagoga acerca de la venida del Mesías anunciada en Isaías (45, 3) a través de la imagen de un tesoro escondido[29], imagen que le plantea un problema. Que Dios mismo sea el «Tesoro», lo admite fácilmente, pero duda que esté «escondido» ya que Isaías[30] anuncia «que con Majestad / con Pompa y Autoridad / vendrá entre Nubes de Fuego, / de Truenos y Rayos llenos» (p. 1671b). La argumentación de Sinagoga para convencerlo se asemeja mucho a la de Inspiración cuando intentaba convencer a Gentilismo, en sueño, de que su método de lectura era erróneo. Como ella, Sinagoga preconiza y elogia la lectura alegórica:

IDOLATRÍA La retórica energía
allá en sus tropos penetra
que un sentido es de la letra
y otro de la alegoría,
cuando explicarte pretende
con lo que se contradice,
pues siendo uno lo que dice
es otro lo que se entiende.
……
[Dios] quiere hasta dejarse ver
mantenernos en la Fe
con que fieles le esperamos,
y que en sombras le veamos;
bien como emprendas de que
hasta el tiempo preferido
anda en sombras y bosquejos
hablándonos desde lejos.
(p. 1671b-1672a)

El método de lectura –alegórica– de las Escrituras que propone Sinagoga («que un sentido es de la letra / y otro de la alegoría / […] anda en sombras y bosquejos / hablándonos desde lejos») coincide pues con la lectura a dos luces evocada por Inspiración, y

yelo y fuego» (DO), dueño de una corte, emulación del Empíreo ubicada en el centro de la tierra; la Sombra; Cierzo, Cizaña, Furor, pirata del mar nocturno; por la Muerte, imagen de la culpa, y padre de las sombras, que actúa directamente o bajo diferentes apariencias, como Leteo o Aqueronte, el barquero de pálida imagen; la Luna, el Odio; el Sueño (« imagen de la muerte»), la Discordia, Mentira, Guerra, etc.».

28. El «Pueblo» del texto ha de entenderse como 'Pueblo hebraico', y el locutor que le corresponde viene notado como Hebraísmo en la edición de Valbuena Prat, lo que deja suponer que así lo caracteriza Calderón en el *dramatis personae* original.

29. Véase Isaías 45, 3: «y te daré los tesoros escondidos, y los secretos muy guardados, para que sepas que yo soy Jehová, el Dios de Israel, que te pongo nombre».

30. Véase Isaías 29, 6: «Por Jehová de los ejércitos serás visitada con truenos, con terremotos y con gran ruido, con torbellino y tempestad, y llama de fuego consumidor».

la simetría dramática se prolonga hasta en la elección de los pasajes bíblicos aludidos como ejemplos (los episodios de la zarza de Moisés, de la escala de Jacob, de la serpiente de metal y del rocío en la piel de cordero hallada por Gedeón). Pero si el método sigue siendo el mismo, las conclusiones sobre las fechas de la manifestación mesiánica divergen según las interpretaciones. Sinagoga, por su parte, aplaza la venida del Mesías hasta «Cuando estén cumplidas / las semanas de Daniel», hasta «Cuando a la aurora más bella / humanos ojos verán, / no la estrella de Balaán, / sino de Jacob la estrella» (p. 1672a). Pero tal noticia hunde a Gentilismo en la mayor angustia: «No la estrella de Balaán, / sino de Jacob la estrella. / ¿Cómo siendo?» (p. 1672a). Su emoción le deja olvidar el carácter artificioso de lo que está contemplando hasta tal punto que quiere intervenir en el intercambio para hacer preguntas más precisas a sus protagonistas («Idolatría. Si son sombras que he supuesto / para mostrarte no más / lo que el Pueblo y Sinagoga / llegan en esto a inferir / ¿cómo te han de ver ni oír?», p. 1672a-b). De suerte que Idolatría se ve forzada a convocar otra vez a las fuerzas infernales para que disipen la visión, lo que se traduce escénicamente por el movimiento escenográfico siguiente: «*Ciérrase el carro con terremoto*», (p. 1672b).

De modo que el plan de Idolatría no funciona como ella había previsto, y eso a varios niveles. Primero, la discusión entre ambos simulacros, en vez de oponerse radicalmente a la lectura alegórica que Inspiración ofrecía de las Escrituras, no sólo concuerda con ella sobre el método, sino que, además de no anular el sentido del mensaje de Inspiración, lo hace más comprensible para Gentilismo («¡Nueva luz voy cobrando!», p.1672a). La única diferencia entre ambas lecturas es que desembocan en una fecha distinta para la llegada del Mesías. La estrategia de Idolatría fracasa entonces por haber intentado aliarse con aquellos que, precisamente, son los primeros destinatarios de las profecías contenidas en las Ecrituras–Hebraísmo y Sinagoga.

Segundo, la «representación» del debate entre estos dos protagonistas, en vez de disuadir a Gentilismo de su empeño investigador, despierta en él más curiosidad, precisamente a causa de la convergencia de las profecías sobre el advenimiento de un futuro Mesías, y la presencia en ambas de una estrella metafórica.

Comprobando este fracaso de su plan, Idolatría cambia su estrategia, y a su vez acude a la lectura alegórica, pero para subvertirla:

IDOLATRÍA En cuanto a estar comparado [el tesoro escondido]
a su Dios, la paridad
no contiene realidad,
que es concepto imaginado,
que sólo a ejemplo se tray,
con que explicándose vaya;
y no es decir que le haya,
en suponer que le hay;
así dijo la voz mía,
que ambos sentidos penetra,
que hasta aquí se ve la letra,
pero no la alegoría.
GENTILISMO Pues para que desde aquí

la alegoría se vea
de aquella soñada idea,
que tan vehemente aprendí;
yo del orbe peregrino
el tesoro he de buscar,
(p. 1672b-1673a)

La noción de «concepto imaginado» utilizada por Idolatría pretende anular la tradicional jerarquización del sentido literal y del alegórico en la lectura exegética, confiriéndole a este último un mero valor de ilustración («que sólo a ejemplo se tray») que lo reduce al estatuto de segundo sentido literal («hasta aquí se ve la letra, / pero no la alegoría»). Pero esta tentativa de Idolatría de usar los métodos de su adversario y sus mal escogidos aliados para contrarrestar la búsqueda espiritual de Gentilismo fracasa, y a ella sólo le queda acudir ahora a la persuasión:

IDOLATRÍA Ya que no pudo mi ciego
encanto, pueda mi ruego
borrar de tu fantasía
tan fuerte aprehensión.
(p. 1673b)

Pero es precisamente en este momento en el que, fuera del escenario, vuelve a intervenir Inspiración cantando una canción alegórica («Ven, ¡oh peregrino, ven !Ven / […] Ven a aliviar las fatigas / […] Viendo granar las espigas / […] De los campos de Belén», 1673a). A Idolatría, que lo ha oído todo y trata en vano de hacer que Gentilismo no sucumba a la influencia de Inspiración, no le queda más remedio que terminar pretendiendo que no puede oír nada. Y esta sordera fingida le vale el sarcástico comentario de Gentilismo: «Quizá consiste / en eso la alegoría, / pues hay voz en que se apoye, / que el idólatra la oye, / pero no la Idolatría» (p. 1673a). Este consagra así el fracaso momentáneo de la reina de Oriente quien se retira, enfurecida, y no volverá a aparecer antes del segundo movimiento del auto.

De la revelación a la Epifanía

Se amplía entonces el alcance mesiánico de la canción de Inspiración con la salida al escenario de Naturaleza Humana, Placer y Pesar, quienes celebran una «[…] matutina estrella, / más que otras auroras bella, [que] los campos de Belén dora» (1673b). Ante la llegada de los –verdaderos y no fantásticos– personajes de Sinagoga y Hebraísmo, los pastores exaltan la Tierra Santa portadora de los símbolos de «Naturaleza, / Divina y Humana» (p. 1675a), símbolos anunciadores del Mesías. Allí, de nuevo, se rompe la armonía que parecía existir, en la visión mágica, entre la lectura alegórica de las Escrituras que hacían Hebraísmo y Sinagoga, y la lectura que había hecho Inspiración. En la «realidad» del desarrollo dramático, que sigue la cronología tradicional de la Historia de la Salvación, las dos lecturas –la de la Edad de la Ley Escrita y la de la Edad de Gracia– se separan y se enfrentan, en el momento preciso en que la interpretación del texto aborda la cuestión de la fecha del advenimiento del Mesías:

HEBRAÍSMO y así, sencillos pastores
de Belén, hasta que hayan
del gran Profeta Daniel
cumplídose las semanas,
(que según cómputo nuestro
es mucho tiempo el que falta),
no deis crédito a que sea
llamar a esas flores varias
divinas por su hermosura,
por su fértil tierra, humanas,
más que un hipérbole, en quien
la retórica elegancia
quiere explicarse a dos luces,
a riesgo de errar con ambas.
(p. 1675a)

Esta secuencia sitúa entonces a un nivel puramente exegético la divergencia entre Hebraísmo e Inspiración en el momento de aceptar o no el anuncio de la Buena Nueva, justificando a *posteriori* la fácil aceptación por Gentilismo del mensaje que le fue comunicado en sueño por Inspiración: su ausencia de interpretación de la Ley Escrita, y su carencia de método de lectura alegórica, a la vez que lo mantenían en un sueño o ceguera metafórica, sin embargo lo ponían a salvo de una falsa interpretación alegórica de las Escrituras, como se da el caso para Hebraísmo.

De ahí que, al llegar Gentilismo al término de su recorrido desde Oriente hasta Palestina, y de su sueño metafórico a su despertar a las verdades de la revelación mesiánica, pueda referirse a su aprensión de la revelación de la manera siguiente:

GENTILISMO Allí de vírgenes rosas,
si las señas no me engañan
que me dicta el corazón,
coronada y adorada
está de rudos pastores
la Naturaleza Humana.
Ya que, soñando, despierto
más que dormido soñaba,
parece que hablan conmigo
sonoras sus consonancias;
pues viendo que lo que ignoro
de mi patria me destierra,
abra sus senos la tierra
y produzca su tesoro *con música*
(p. 1676a-b)

Con el verbo en imperfecto «soñaba», entendemos que Gentilismo se refiere a su experiencia onírica del principio del auto, y con la comparación «despierto más que dormido», podemos apreciar la maduración espiritual del personaje desde aquel entonces: ahora, se encuentra en situación de reconocer la clarividencia sobrenatural («despierto»)

que le concedió el sueño, en comparación con la ceguera emblemática del principio. La misma clarividencia, o permeabilidad a la revelación, ahora se traduce por su identificación de las mismas sonoras «consonancias», es decir, no sólo –en sentido literal– del estribillo[31] que acompañaba a Inspiración durante el sueño, sino de la concordancia del mensaje inicial de Inspiración con la actual celebración de Naturaleza Humana por los pastores. El reconocimiento y la aceptación del valor profético del sueño mandado por Inspiración necesitaron la duración de todo el primer movimiento del auto para anclarse en el personaje de Gentilismo. De hecho, este todavía no parece capaz de funcionar sin el auxilio de Inspiración, que ya se retira:

GENTILISMO ¿Dónde he de ir? Cuando me asalta
la oscuridad de la noche,
tan lóbregamente opaca,
que no me descubre senda
a que encamine la planta.
¿Quién se vió dos veces ciego:
una, en ajenas montañas,
perdido de vista aquel
esplendor, que me alumbraba;
y otra, perdido de vista
el sol? ¡Oh tú soberana
Inspiración que me animas,
¿cómo ahora me acobardas?
¿No es tiempo de que me cumplas
(pues te obedezco, en demanda
de lo que tú me aconsejas)
la prometida palabra
de favorecerme?
(p. 1677a)

Con el final del canto de Inspiración vuelven a aparecer los temores iniciales de Gentilismo, y su traducción a través del campo semántico de la noche, literal y metafórica ceguera[32]. Pero ante el desamparo de Gentilismo, la respuesta de Inspiración al final de este primer movimiento todavía no es la prometida iluminación, sino que consiste en «abrevia[rle] las distancias» para devolverlo fácilmente y sin temores a su tierra de Oriente: «Fía en que saber te basta [que si las alas / te traen de mis voces, / también de mis voces / te llevan las alas]» (p. 1677a).

31. Véase p. 1668a: «que si otros en sus dudas / estudian lo que ignoran, / tú ignoras los que estudias».
32. Véase Suárez Miramón (2006: 530): «Como ya había recogido Pérez de Moya, la noche estaba vinculada, tradicionalmente, con la muerte, y Panofsky nos ha recordado cómo en la alta Edad Media el día estaba asociado con el Sol, la Vida y el Nuevo Testamento, y la Noche y la Luna con la Muerte y el Antiguo Testamento, y también con los desastres, la malicia, el engaño, la miseria, ceguera, miedo, frío y el sueño. Asimismo, la tradición metafórica había acuñado el significado de ignorancia en las diferentes acepciones, siendo la relativa a Dios la más importante, de acuerdo con el precedente de Raimundo Lulio y San Juan de la Cruz. La asociación *oscuridad física* y *oscuridad mental*, relacionados con la ausencia de luz física para ver y de capacidad para conocer objetos mentales y metafísicos, se plasma en los autos para expresar en metalenguaje teológico y místico el misterio inasible para el hombre de la propia Creación».

Llegado ya al término de su recorrido espiritual íntimo, y convencido pues del alcance profético de la revelación de Inspiración, gracias a la luz «privada» de la que se ha beneficiado en sueño[33], y que ha aprendido a leer a lo largo de su trayectoria personal, Gentilismo se vuelve con la promesa de un próximo acontecimiento primordial en Tierra Santa, para intentar convencer a Idolatría y a los reinos de Oriente.

Es precisamente lo que desarrolla el segundo gran movimiento del auto, que es una amplia dramatización de la Epifanía hasta su punto culminante con la escenificación del Nacimiento en los ciento cincuenta últimos versos. Antes de ello, Gentilismo tendrá que vencer las resistencias de los reyes gentiles:

Arabia	Esa es vehemente aprehensión,
	hija de tu desvaneo
Saba	Es interpósito aborto
	de las fantasmas del sueño.
Tarsis	Es concebido delirio
	embrión del Entendimiento.
Gentilismo	No es sino iluminación.
	(p. 1680b)

y eso con el nuevo auxilio de Inspiración, que esta vez se manifiesta públicamente: «*Ábrese la estrella, y estará dentro de ella la Inspiración, con hacha encendida*» (p. 1680b).

Para concluir, la palabra «sueño» se constituye primero como voz de gran caudal polisémico, cuya flexibilidad crea en nuestro auto una multiplicidad de redes semánticas. Como elemento generador de una lectura alegórica, el sueño implica la paradoja, aparente sólo, de posibilitar una escatología retrospectiva[34], que hace de la vida «dormida» a las verdades espirituales una especie de «ceguera», «noche» o «muerte» metafóricas[35], y de abrir a una lectura prospectiva en la que es vehículo profético de la revelación cristiana. Como elemento dramático, el sueño explota ampliamente todas estas redes semánticas, funcionando a la vez como marco espacio-temporal y como vehículo de un

33. Véase Suárez Miramón (2006: 527): «Áun más, la noche preside el misterio del dogma cristiano de la Redención. El nacimiento de Jesús ocurre en la Nochebuena, y en la noche del fin del mundo, según el *Apocalipsis*, se dará definitivamente muerte a la Muerte. Con ello, la oscuridad se convierte en medio para transmitir el misterio, y las constelaciones actúan como señales luminosas que Dios envía al hombre. La estrella de Belén actualiza la manifestación de la gloria divina y desde entonces se ratifica, teológicamente, la permanencia de Dios en el cosmos. En realidad, en la estrella de Belén se desvelan todas las prefiguraciones que, a modo de revelaciones, se habían manifestado en el Antiguo Testamento, en la noche, durante el sueño, en nubes, o en lugares que, connotativa o simbólicamente representan la nocturnidad […]».

34. Compárese con NH: «Despertad a la vida, mortales, / despertad, despertad a la vida, […] Mortales, que del no ser / al Ser habéis de pasar, / ni os desconsuele el pesar, / ni os desvanezca el placer; / y pues el Sumo Poder / de Dios de nadie se olvida, / no el sueño el uso os impida / de los Bienes y los Males» (OCIII, 617b).

35. Suárez Miramón (2006: 534-535): «[…] los autos muestran también cómo en la noche de la tribulación, de la desgracia, confusión, engaño y soledad, el hombre puede hallar un camino hacia la salvación. […] La aparición de globos de luz en la noche (CA), las visiones y sueños (EC, SM), la recuperación de la vista por los ciegos (TE) representan la esperanza redentora ante un mundo caduco y viejo que debe renovarse y un ser humano ignorante que busca entre las sombras el misterio escondido de sí mismo y de Dios, porque, como afirma Inspiración a propósito de la Fe (TE), a ciegas e incluso «sin luz hay luz de luz» […]. Así, los espacios nocturnos constituyen los dos extremos opuestos de una correspondencia entre el nivel inferior y el superior que permite vislumbrar una dialéctica de la salvación».

Zoom Índice

mensaje sobrenatural, de contenido complejo que puede variar según las diferentes perspectivas, conflictivas, que mueven el desarrollo dramático. De hecho, cuando el sueño procede de una instancia divina, se establece una identificación entre revelación onírica y lectura alegórica, que se consituyen como los dos polos, respectivamente divinos y humanos, de la tensión hacia las verdades espirituales. Al contrario, cuando el sueño proviene de las fuerzas malignas, e intenta usar el mecanismo de la lectura alegórica, el mensaje transmitido se encuentra adulterado, y la lectura alegórica defectuosa. El mecanismo alegórico se distribuye pues, en el marco de la revelación profética, entre el esfuerzo de interpretacíon del hombre, y la señales mandadas por Dios. O dicho de otro modo, en esta dinámica hacia la revelación, el sueño es el puente entre búsqueda individual del sentido alegórico de la letra, y revelación resplandeciente de la Epifanía.

Bibliografia

Arellano, I. (2000): *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger.

— (2001): *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger.

Biblia, La Santa, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602), Nashville, Holman Bible Publishers, 1990.

Calderón de la Barca, P. : *Obras completas, Autos sacramentales*, vol. III, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990.

Escudero, J. M. (2004): *Los encantos de la culpa* de Calderón de la Barca, introducción de Aurora Egido; edición crítica de Juan Manuel Escudero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger.

Gilbert, F. (2002): «Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: *La cena del rey Baltasar* (1634) y *Mística y Real Babilonia* (1662)», *Criticón*, 86, Toulouse, PUM, pp. 159-196.

— (2005): «Sueño y Santidad en el auto de Calderón *El santo Rey don Fernando* primera y segunda parte», *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Marc Vitse ed., Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 669-682.

— (2006): «Polimetría y estructura dramática en el auto de Calderón *El cordero de Isaís* (1681), y sus consecuencias en la creación del espacio dramático», *Criticón*, 96, Toulouse, PUM, pp. 167-179.

— (2008): «Polimetría, versos cantados y estructura dramática: funcionalidad del texto cantado en el auto de Calderón *El cordero de Isaís* (1681)», séminaire du LEMSO «Le plaisir des formes», octubre de 2006, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail (Coll. «Méridiennes»), pp. 277-294.

— (2008a) «La dramatización de una conversión al catolicismo en el auto de Calderón *La protestación de la fe* (1656): el sueño como espacio de transmisión del dogma», ed. Françoise Gilbert, actes du séminaire du LEMSO du 12 mars 2007 «Transmettre une conviction ou un savoir religieux», *Criticón*, 102, pp. 123-152.

— (2008b): «El Sueño como personaje alegórico en dos autos de Calderón: *La siembra del Señor* (antes de 1655) y *Sueños hay que verdad son* (1670)», *Bulletin of the Comediantes*, 60 pp. 91-126.

Pépin, J. (1987): *La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Etudes Augustiniennes.

Pérez De Moya, J. (1995): *Filosofía secreta*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra.

Pollin, A. M. (1968): «Calderón's Falerina and Music», *Music and Letters*, Oxford, 49, pp. 317-328.

— «Cithara Iesu: La apoteosis de la música en *El divino Orfeo*», en *Homenaje a Casalduero: crítica y poesía*, eds. R. P. Sigele y G. Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 417-431.

— «Calderón de la Barca and Music: Theory and examples in the *Autos* (1675-1681), *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 362-370.

Querol Gavalda, M. (1981a): La música en el teatro de Calderón, Barcelona, Institut del Teatro.

— (1981b): *Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*. Barcelona, C.S.I.C.

— (1983): «La dimensión musical de Calderón», *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, vol. II, pp. 1155-1160.

Sage, J. (1956): «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58, pp. 275-300.

— (1973): «The function of Music in the Theater of Calderón», en D. W. Cruickshank y J. E. Varey, *Pedro Calderón de la Barca. Comedias*, vol. 19, *Critical Studies of Calderón's Comedias*, London, Tamesis Books, pp. 209-230.

Suárez Miramón, A. (2006): «Los espacios nocturnos en el auto sacramental de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, (Homenaje a Jesús Sepúlveda), I. Arellano y E. Cancelliere eds., Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 519-540.

Valbuena Prat, A., ed. (1952): *Obras Completas de Calderón de la Barca*, vol. III, Madrid, Aguilar.

Vitse, M. (1998): «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad de Ciudad Juárez, pp. 45-63.

Parajes agrestes en las tragedias de Rojas Zorrilla[1]

Gemma Gómez Rubio
Universidad de La Rioja

Este trabajo pretende profundizar tanto en las técnicas constructivas como en la funcionalidad de los espacios exteriores en que se ubican los momentos emblemáticos de las tragedias de Rojas Zorrilla.

Entre las piezas que forman parte del corpus analizado figuran aquellas construidas desde las coordenadas del distanciamiento espacio-temporal respecto a la contemporaneidad del autor: *Progne y Filomena*, *El Caín de Cataluña*, *Persiles y Segismunda*, *Los celos de Rodamonte* o *Los áspides de Cleopatra*.

Estos dramas muestran la predilección del Rojas trágico por los espacios abiertos que hemos denominado «parajes agrestes». Bajo esta etiqueta englobamos un conjunto de lugares contiguos que se reiteran sistemáticamente a través de títulos variados y se disponen respetando siempre una secuencia fija, es decir, encadenándose en el mismo orden. Dicha cadena está formada, en su versión más simple, por la costa o playa, el bosque, el monte, el jardín o la torre (aunque hay alguna variante en este último punto) y se localizan en las proximidades del palacio o la quinta señorial[2].

1. Este trabajo forma parte del proyecto *Edición y estudio de la obra de Rojas Zorrilla. II. Tragedias impresas sueltas* (FFI2008-05884-C04-03/FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación dentro del Plan Nacional de I+D+I 2008-2011.

2. Parece que la playa era uno de los parajes típicos de estos espacios palaciegos ubicados en las ciudades emblemáticas para el dominio del Mediterráneo; de ahí su presencia constante en las tramas vinculadas a los conflictos políticos. Al mismo tiempo, las quintas en que transcurren determinados bloques de acción de las piezas palatinas suelen estar situadas en las proximidades de la playa, en medio de parajes agrestes: es el caso de la quinta de Tereo en que trascurre parte de la tercera jornada de *Progne y Filomena*; la quinta de *Casarse por vengarse*, rodeada de una «campaña florida» (v. 2848) y de unos montes «que a los cielos/ eternidades apuestan» (vv. 1459-1460), o la quinta en que Doralice espera la llegada de su padre y su prometido cerca de la costa de Marsella en *Los celos de Rodamonte*. Estas quintas tampoco están lejos de palacio, como se precisa

Su particularidad reside en la yuxtaposición de todos ellos en una especie de «macroespacio» en el que se ubican los episodios más importantes de la trama trágica: los que coinciden con el lance patético y el desenlace; características que llevan a pensar que se trata de una práctica codificada a la que el autor sacó bastante rendimiento.

A través de estos espacios se complica y dificulta el movimiento escénico, pues se trata de un itinerario recorrido ante los ojos del espectador, sin que haya cambio de cuadro[3]: lo más común es que los personajes vayan desde el jardín de palacio al bosque o al monte contiguo y, de ahí, a la playa o la ribera de un río (aunque el itinerario contrario también es posible, como se aprecia en dos piezas con grandes paralelismos constructivos: *Los celos de Rodamonte* o *Los áspides de Cleopatra*). Se trata de explotar al máximo las posibilidades escénicas del corral y permitir la representación simultánea de varias escenas. Gracias a la itinerancia de los personajes (en movimientos sujetos a la simetría habitual) se incrementa el dinamismo en los momentos esenciales de la acción y se pone de manifiesto la pericia escénica del dramaturgo[4].

Por tanto, al igual que ocurre en el caso de los espacios domésticos, la colindancia entre los lugares que componen el cuadro exterior facilita su representación en los diversos niveles de la escena y la contigüidad se convierte en un resorte clave para la escenificación de la obra[5]. Al representar los episodios que transcurrían en estos espacios complejos debía recurrirse a los diferentes niveles de la escena y era precisa la incorporación de grandes dosis de decorado verbal en las intervenciones de los personajes: de ahí que las relaciones y descripciones incluidas en estas tragedias debieran ser precisas, detalladas y explícitas, frente a la vaguedad con que se aludía a las escenas interiores. Se trataba, en todo caso, de recrear espacios desvinculados de la realidad sugerida por las tablas pero manteniendo la verosimilitud.

En la época de Rojas, no obstante, los dramaturgos habían ensayado fórmulas eficaces para trasladar la acción de unos lugares a otros ante los ojos de los espectadores. Nuestro poeta, fiel a su afán intensificador, yuxtapone y acumula esos espacios fundiéndolos en un solo itinerario trágico que partía de la playa hacia el bosque para llegar a

---

en *Casarse por vengarse*: «que no hay media legua/de esta quinta hasta la corte» (vv. 1660-1661). En *No hay ser padre* se alude a los alrededores de palacio en términos similares a los empleados en otras piezas palatinas: en su primera relación Rugero relata la jornada de caza que ha pasado con su hermano en los bosques que rodean el palacio (vv. 225 y ss.) y de nuevo, al comienzo de la segunda jornada, narra el episodio en que se enamoró de Casandra al verla bañarse en el río cercano a palacio: se trata de paisajes agrestes intercambiables entre una y otra obra.

3. Sólo es necesario que los personajes vayan precisando los lugares concretos por los que pasan a medida que van de una parte a la otra del tablado.

4. Son frecuentes en Rojas las escenas que tienen lugar en «lugares de transición». Se trata de espacios cambiantes o «espacios itinerantes» en los que «se muestra una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado y volver a salir de nuevo» (Rubiera, 2005: 108). Recordemos que Ruano de la Haza también habla del «espacio escénico cambiante» cuando una escena comienza en un espacio y acaba en otro (Ruano, 2000: 132). La proliferación de estos espacios indica que los juegos escénicos entre dentro-fuera, arriba-abajo son tan habituales que deben intensificarse y complicarse con otros recursos. Los lugares de la acción se vuelven cada vez más intransitables: se oscurecen, se tornan tormentosos, confusos o se llenan de obstáculos con ayuda de algunas tramoyas.

5. La contigüidad espacial –cuyo rendimiento en la comedia ha sido analizado por González Cañal (2005) y Julio Giménez (2007)– facilita en estos casos la ampliación o reducción metafórica de los límites del tablado y favorece la correspondencia entre el macroespacio dramático y el microespacio escénico.

la quinta o a la torre de palacio que se situaba habitualmente en la cima de un monte: estos escenarios se encadenan en varios cuadros de *Los áspides de Cleopatra* y *Los celos de Rodamonte*, pero también en los momentos patéticos de *El Caín de Cataluña*, *Progne y Filomena* e incluso *Persiles y Segismunda*.

Estos parajes naturales son ambivalentes: a plena luz resultan lugares idílicos y apacibles, marco ideal de los amores clandestinos; sin embargo, se convierten en lugares terribles que engullen al personaje con la caída de la noche o con el estallido de una tormenta. Estos espacios tienen la posibilidad de transformarse según las necesidades de la intriga[6] en el escenario habitual de las huidas y persecuciones de los personajes. En ellos se escenificarán, fundamentalmente, los crímenes resultantes de las intrigas palaciegas y las violentas escenas que la crítica considera características del Rojas trágico. En este sentido, el paraje agreste será el espacio del horror habitual del dramaturgo: sus criaturas se extravían sin posibilidad de esquivar una catástrofe esperada que constituirá el episodio clave del drama y determinará la configuración formal de la trama trágica.

La relevancia estructural que poseen aquellos episodios ubicados en espacios abiertos frente a los que transcurren en los interiores de palacios, torres o quintas contrasta con la tendencia habitual en los dramas ambientados en la cotidianeidad del autor, donde los acontecimientos fundamentales suceden en los interiores domésticos mientras que las escenas de exterior son escasas y poco significativas.

La importancia de estos episodios exteriores está reforzada por la acumulación de técnicas y resortes en estos momentos del drama: a los juegos espaciales se une el recurso a la oscuridad, los efectos sonoros, los juegos de luces y sombras, los equívocos, la confusión de los personajes o la ambigüedad interpretativa provocada por la ironía dramática.

La funcionalidad y la presencia de estos momentos depende de la variante dramática ante la que nos encontremos: en las tragedias de ambientación palatina predominan las escenas de interior y se reservan los espacios exteriores para ubicar los episodios climáticos; por el contrario, en piezas como *Los áspides de Cleopatra* o *Los celos de Rodamonte*, de tono heroico y caballeresco, los cuadros exteriores se configuran como el marco fundamental de la acción y hay pocos episodios que transcurran en escenarios cerrados.

Interiores palaciegos y parajes agrestes

Los parajes agrestes son el marco en que transcurren los momentos trascendentales –el lance patético y la sanción resolutiva final, fundamentalmente– de tragedias de ambientación palatina como *Persiles y Segismunda*, *Progne y Filomena* o *El Caín de Cataluña*.

En estas obras, los cuadros interiores ubicados en las vagas e indeterminadas salas de palacio[7] se reservan para exponer los antecedentes de la acción, plantear el conflic-

6. El ejemplo más claro de la transformación y polivalencia del espacio agreste lo encontramos en el primer acto de *Los celos de Rodamonte*: si la pieza se abre con la descripción del *locus amoenus* en el que Doralice espera la llegada de su prometido; en el cierre de la jornada asistimos a la huida de la dama por el terreno peligroso en que se ha transformado el paisaje con la llegada de la oscuridad y el estallido de una tormenta. El mismo simbolismo encontramos en las jornadas II y III de *Los áspides de Cleopatra*.

7. En ocasiones aparecen cuadros ubicados en otros espacios típicos de lo palatino: la torre-prisión, la quinta, el jardín y, en alguna ocasión, la cabaña. Se trata en cualquier caso de aquellos espacios que la crítica ha catalogado como convencionales en la variedad palatina: «la acción se ambienta en espacios variopintos. […]

to, relatar los sucesos acaecidos fuera de escena y ubicar los debates y enfrentamientos verbales de los personajes. Pero los acontecimientos en que se materializa la tragedia se ubican en las inmediaciones de palacio: un espacio tipo en el que no faltan los ramos que simulan un bosque más o menos frondoso, la torre o el monte por donde vigilan o ascienden los personajes para aprovechar todos los planos del espacio escénico y la costa, playa o, en su defecto, ribera de un río. Para dificultar más el movimiento de los personajes por estos parajes, no faltan la oscuridad o la meteorología adversa. Con ello, el espacio se convierte en un resorte que incrementa o intensifica el carácter trágico de estos episodios y se tiñe de simbolismo.

Los parajes agrestes y los bloques de acción que se asocian a ellos suelen reiterarse en un lugar concreto de la estructura dramática: en el caso de las piezas palatinas es habitual encontrarlos en el cuadro que cierra el segundo acto. Así ocurre en *Persiles y Segismunda* (vv. 1540-1747), *Progne y Filomena* (vv. 1813-2240) y en *El Caín de Cataluña* (vv. 2060-2155): en todos estos casos, estamos ante episodios que culminan la fase trágica, pues en ellos se cumple la amenaza que ha venido anunciándose a lo largo de la pieza. A partir de aquí se produce la inflexión de la trama principal hacia la reparación del agravio y el castigo del crimen cometido. La reiteración de estos lugares en los momentos emblemáticos de la acción trágica parece indicar que estamos ante un elemento significativo para la composición de la pieza y no ante una mera coincidencia o la influencia de un texto previo.

En el plano formal, la importancia de los episodios exteriores viene marcada por la profusión de datos con que se detallan sus límites. Al dramaturgo no siempre le interesaba detallar con precisión los lugares de la acción desde el inicio de la obra. Como advierte el profesor Rubiera, «dentro de una misma pieza es frecuente que alternen pasajes bien precisos en cuanto al juego escénico con otros más difusos» (Rubiera, 2005: 25).

En las piezas de Rojas ambientadas en dependencias palaciegas se aprecia una falta de precisión sistemática en los cuadros iniciales, sobre todo si se trata de escenas colectivas; posiblemente esto se deba a la capacidad de obtener una mayor versatilidad desde un «espacio neutro» e indeterminado, que podía así convertirse en cualquier otro lugar en el siguiente bloque de acción[8]. En estos casos, las precisiones espaciales vienen con el posterior movimiento de los personajes.

Frente a la indeterminación espacial en que se desarrollan las escenas iniciales de estos dramas –y vacíos espacios interiores–[9], los exteriores de palacio suelen estar descritos con precisión. Se anticipan incluso los detalles de su localización cuando la acción aún no se ha trasladado a ellos.

Los espacios cerrados suelen ser casa, palacio, iglesia, cárcel y los abiertos calle, jardín, campo, playa, bosque. […] el jardín casi nunca se representa en las comedias de capa y espada, pero no falta en las palatinas (Antonucci, 2002: 74-75). *Vid* asimismo Zugasti (2002).

8. *Vid*. el análisis que hace el profesor Rubiera (2004: 154) sobre los casos de indeterminación espacial.

9. A veces las únicas alusiones espaciales se limitan a «esta sala», las dos puertas por las que se producen las habituales y simétricas entradas y salidas de los personajes, o a la silla en que se sitúa el poderoso. Tal es el caso del inicio de *Santa Isabel, reina de Portugal*, *No hay ser padre*, *El Caín de Cataluña*, *Progne y Filomena* e, incluso, *Los áspides de Cleopatra*.

Un ejemplo de esta alternancia entre la indeterminación palaciega y el detallismo exterior lo tenemos en *El Caín de Cataluña*: a lo largo de la primera jornada se ofrecen muy pocos datos que permitan identificar con precisión el lugar de la acción. Probablemente al público de la época no le hiciera falta la descripción de lugares tan comunes, pero a nosotros nos presenta mayor dificultad ubicar la escena cómica que inicia la pieza.

El Caín de Cataluña arranca con una disputa entre los criados en la que sólo se menciona el marco geográfico de la acción: estamos en Barcelona, pero aún no sabemos si se trata de un espacio abierto o cerrado: la escena podría ubicarse en la calle o en el zaguán de una casa particular. Instantes después, sin que los criados abandonen la escena, entran en la acción el conde de Barcelona y su séquito: el único detalle significativo se encuentra en la silla que el conde ordena traer para oír memoriales. Con la irrupción de estos personajes parece obvio imaginar que estas escenas se ubican en una sala o zaguán de palacio, aunque a lo largo de los seiscientos versos siguientes no se proporciona dato alguno sobre el espacio concreto en que se producen las entradas y salidas de los personajes que participan en esta incipiente tragedia.

Sin embargo, resulta bastante significativo que en estos momentos se incluyan diversas alusiones al espacio geográfico exterior que rodea el palacio: aparte de aludir en varias ocasiones a Barcelona como el marco en que se ubica la acción (vv. 65, 308, 335…), también se precisa la ubicación del palacio: estamos cerca del puerto de Palamós y se alude a la torre de palacio que está separada de la playa, por un bosque rodeado de montañas (se alude así mismo a Monjuí en varias ocasiones). Se trata de los alrededores de palacio habituales en este tipo de obras… pero la razón por la que el dramaturgo insiste tanto en ellos, incluso cuando la acción se encuentra en el interior de palacio, se debe sin duda a la importancia que tendrán en los episodios posteriores del drama: hay que precisar bien los lugares –aunque su ubicación exacta será precisada posteriormente– en que tendrán lugar las escenas más complejas de la acción trágica, pero no parece tan importante determinar en qué estancia de palacio tienen lugar las disputas entre el padre y sus hijos.

Las primeras alusiones al espacio en que está transcurriendo la acción la aparecen al comienzo del segundo cuadro (v. 663) cuando un personaje afirma «hemos llegado a esta sala», por lo que parece claro que no estamos ante el mismo espacio en que ha transcurrido el primer cuadro. En las siguientes escenas, los personajes únicamente marcarán sus movimientos hacia otras dependencias –otra sala, el cuarto de la dama, el jardín– desde ese espacio neutro en que se abre la pieza y que resulta polivalente[10].

Esto demuestra que incluso en los primeros pasos de la tragedia, el dramaturgo estaba más interesado por aclarar los detalles del espacio exterior, en el que iban a desarrollarse los lances más importantes de la obra, que el «espacio neutro» en que transcurre el planteamiento de la acción.

La segunda jornada está construida según un esquema circular que se abre con el sueño premonitorio de Constanza –la amenaza– y se cierra con el asesinato de Ramón a manos de Berenguel —la ejecución de la amenaza—.

10. En la misma indeterminación espacial arranca la acción de *Santa Isabel, reina de Portugal* o *No hay ser padre siendo rey*.

La acción del primer cuadro transcurre en palacio. Sin embargo, la segunda mitad de la jornada, en la que se representará el asesinato de Ramón a manos de su hermano Berenguer se ubica en un exterior agreste al que víctima y agresor acceden desde extremos opuestos.

Berenguel inicia su itinerario desde palacio y sale en busca de su hermano: su itinerario lo lleva al monte en el que se tropieza con su criado e intercepta la carta en que se avisa a Ramón del peligro que corre. Berenguer deja amarrado al criado a un árbol situado sobre el monte situado en un lateral del tablado.

Y se esconde entre la vegetación del monte, en un lugar estratégico, a medio camino entre la quinta vecina al palacio y la playa. Desde aquí puede observar sin ser visto y describe lo que pasa a su alrededor: la llegada del barco de su hermano a la costa y los movimientos de Constanza desde el balcón de la quinta. Esta descripción ayuda a imaginar y reconstruir ambas acciones simultáneas al tiempo que da a conocer las intenciones del personaje:

Berenguel Desde aquí se ve la quinta;
y desde esta playa, a quien besa
los pies el Mediterráneo,
veré las naves que intentan,
burlando la azul espuma,
dar las ondas a la arena.
No he de llegar a la quinta.
Ya la Capitana intenta,
dando bordos, recoger
el velamen. Oh, antes venga
tormenta o fiero huracán,
que el mar cristalino mezcla,
por que, volcando sus naves,
choquen, sin timón ni velas,
con la gavia en el abismo,
con la quilla en las estrellas.
Desde un balcón de la quinta
mira Constanza […]virar los buzos
y, como sus rayos cierra
el día, con verle sólo
su pálida luz enmienda:
las naves distingue todas…
[Rojas Zorrilla, *El Caín de Cataluña*: (vv. 1765-1782)][11].

En el lado opuesto, la llegada de Ramón a la playa no puede comenzar con peores augurios: con la oscuridad, el primogénito cae al bajar del barco. En los montes cercanos oyen unos lamentos que le provocan malos presagios –en realidad son las voces de su criado pidiendo ayuda–. En vez de ir al encuentro de Constanza, Ramón acude al auxilio de

11. Los efectos sonoros eran los recursos más frecuentes que acompañaban a estas escenas de desembarcos: así ocurre al inicio de la segunda jornada de *Los áspides*, donde las voces de Lépido, Irene y Octaviano junto al «ruido de desembarcar» son los mecanismos que recrean la acción ante los oídos del público.

quien da gritos tan lastimosos, descuida su propia seguridad. Berenguel lo encuentra en la oscuridad, extraviado en el monte, lo asesina y huye.

Se trata de una «escena intensa, con la que acaba el segundo acto, fuertemente dramática, jugada en la oscuridad, con voces que llegan de partes diferentes y aparentan misteriosos avisos de muerte y hachas que no logran vencer las tinieblas, pero que ayudan, con irónico contrasentido al agresor, y que permitirán después descubrir la sangre derramada y el cadáver» (Cattaneo, 2000: 43).

El escenario del crimen se identifica con un amplio espacio exterior, agreste, frondoso e impracticable a causa de la oscuridad. Se trata de un lugar propicio para la confusión y en el que se extravían los personajes: en el piso superior en que se simula la torre ha de verse a Constanza a un lado, en el de en medio estarán situados los criados de Berenguel y en el piso bajo aparece Ramón cayendo sobre el tablado. El movimiento de los protagonistas parte desde direcciones opuestas, lo que provoca el encontronazo entre el verdugo y la víctima y favorece la catástrofe. Este catastrófico final de acto presenta grandes similitudes con episodios de similar patetismo en otras tragedias.

El paralelismo más evidente se da respecto a *Progne y Filomena*: en el último cuadro del segundo acto encontramos nuevamente un episodio construido con las mismas técnicas dramáticas e idéntica disposición escénica. Hay un perseguidor, Tereo, y una víctima, Filomena que, extraviada en un bosque, se encuentra con su agresor en lugar del amado al que espera. Otra vez coincide este episodio con el lance patético que cierra la segunda jornada. La violación de Filomena tiene lugar cuando la dama se interna en el bosque con la intención de escapar de Tereo y huir con su amado. Por el lado opuesto acude aparece el tirano, que ha descubierto sus planes por una carta, y la espera en el lugar acordado para el encuentro con Hipólito. La dama confunde la antorcha de su verdugo con la de su amado en una escena que debe representarse a caballo entre las diversas alturas del corral de comedias. El escenario se «convierte» en un bosque en el que se ha colocado el monte y una cuesta –es decir, dos rampas de escalones que ayudan a los personajes a subir al piso superior–, una escenografía muy explotada en las tragedias de Rojas. Las subidas y bajadas, idas y venidas de los personajes contribuyen a dar sensación de dinamismo a la acción y convierten el espacio es un laberinto.

Quizá la primera obra en la que el poeta recurre a este complejo marco espacial sea *Persiles y Sigismunda*. Sus dos primeras jornadas concluyen con la separación de los amantes a orillas del mar: al final del primer acto Sigismunda se aleja de la costa en una barca mientras Persiles queda en la playa. Sin embargo, el episodio que nos interesa coincide nuevamente con el cierre de la segunda jornada. El escenario es familiar: el criado espera a los protagonistas en la playa cercana al palacio real de Dalmacia. Entre el palacio y la playa hay un pequeño bosque. El criado ha dispuesto una barca en la que han de escapar los protagonistas. En medio de la oscuridad tiene lugar el robo de la barca en que intentan huir los amantes, la acusación de traición que provocará el encierro de Persiles y la nueva separación de los protagonistas.

A partir de estos episodios, que suponen un punto de inflexión de la trama se cierra la fase trágica de los dramas y comienza la postragedia[12]: a partir de aquí, la acción da un

12. Semejante esquema compositivo en torno a dos lances –al final del segundo acto y en el desenlace– se encuentra en *Progne y Filomena*, *No hay ser padre* y *Morir pensando matar*.

quiebro hacia la revancha de los agraviados y el castigo del culpable: es la hora de que el equilibrio se restablezca y el malvado tenga su castigo. No obstante, el desenlace se dilata a través de las siguientes secuencias. En este caso, encontramos otro cuadro codificado en el que la acción sale del espacio interior al exterior.

El mismo juego con los diversos pisos del corral vuelve a emplearse para representar el final de *El Caín de Cataluña*. La acción del último cuadro comienza en el piso superior, en el que se simula la prisión de Berenguel. Su padre acude a visitarlo a la cárcel y le entrega la llave que ha de ayudarlo a escapar. El conde queda arriba haciendo como si hablara con él, pero el fratricida comienza a descender por la rampa que le facilita el acceso al tablado, sobre el que caerá muerto herido por un disparo accidental. Estamos ante una escena itinerante en la que los personajes se mueven a través de los distintos niveles del corral (en este caso, la simetría no se lleva a cabo de un lado a otro sino de arriba a abajo). El descenso de Berenguer al tablado debía asegurar un golpe de efecto impactante pues el despiadado agresor va aproximándose al plano de los espectadores mientras maldice a su padre como si fuera a escapar más allá del tablado para caer a los pies de un público conmocionado en el último instante.

Rojas juega frecuentemente con esta alternancia entre puntos opuestos de un espacio más amplio, para lo que aprovecha la colindancia entre los diferentes niveles del corral y exprime al máximo el movimiento de los actores. Esta alternancia entre diversos focos espaciales se lleva al extremo en momentos como la primera jornada de *Persiles y Segismunda* –de difícil segmentación– o la tercera de *Numancia destruida*. Es como si la fase final se compusiera de pequeñas secuencias que se alternan en rincones diversos del espacio escénico sin que sea preciso el cambio de cuadro dado que el movimiento de los personajes, una vez más, tiene lugar ante los espectadores. Gracias a ello pueden representarse escenas casi simultáneas sin romper el bloque de acción, lo que beneficia al dinamismo de la acción. Estas violentas escenas ponen de manifiesto el gran dominio de la concentración y disposición espacial por parte del dramaturgo.

La oscuridad es un resorte que aparece sistemáticamente ligado a las escenas exteriores en parajes agrestes para incrementar la confusión de los personajes y la tensión trágica. La proliferación de escenas nocturnas –pese a no ser una técnica exclusiva de nuestro dramaturgo– es una constante en los momentos climáticos del teatro trágico rojiano cuyo fin es incrementar el desconcierto entre los personajes y dificultar sus actos. Se trata, como bien ha señalado el profesor Pedraza, de un «un motivo dramático y escénico aparentemente en pugna con las posibilidades representativas del corral» (Pedraza, 2007: 203) que se convierte en una de sus más evidentes peculiaridades técnicas[13] en los momentos más relevantes del drama. Las inmediaciones de palacio se convierten con la caída de la noche en selvas agrestes y laberínticas donde tienen lugar persecuciones, violaciones[14], crímenes y errores funestos para los personajes.

En ocasiones, las escenas nocturnas, que se marcaban con la aparición en el tablado de personajes portadores de antorchas o de algún candil, culminan con grandes incen-

13. No obstante, debe tenerse en cuenta que algunas representaciones palaciegas sí podían transcurrir durante la noche.

14. Una vez más, no se trata de algo exclusivo de Rojas: en El alcalde de Zalamea la violación de Isabel también se produce en el bosque –y tiene lugar entre la IIª y la IIIª jornada–; por citar un ejemplo muy conocido.

dios[15] –como sucede en *Los áspides de Cleopatra* y *Los celos de Rodamonte*–. Otras veces, la noche se alía con la fortuna funesta que persigue a los personajes para propiciar la caída fatídica del que va a morir –Persiles, Rugero, Rodamonte y Cleopatra–. Por tanto, se trata de un recurso que refuerza el simbolismo y el sentido trágico de ciertos episodios y que aparece asociado a otros resortes escenográficos como músicas, ecos, luces, caídas, paisajes agrestes o jardines laberínticos e incluso tormentas… En estos casos, se manifiesta ese afán de Rojas por acumular técnicas y lances en los episodios definitivos del drama. Por eso puede decirse que «la inclinación de Rojas por los motivos nocturnos obedece, entre otras razones, al gusto por lo insólito, por lo extravagante, por la dificultad que ha de ser vencida por las armas del ingenio y la palabra poética» (Pedraza, 2007: 204).

Si la oscuridad se extiende en los momentos de dificultades, en los que los personajes se encuentran perdidos, confusos y acechados, no es precisamente su desaparición lo que acabará con tales problemas. Una situación recurrente en estos casos es que los personajes intenten dirigirse hacia la luz o manifiesten la necesidad de conseguir una luz para huir del horror: tal es el caso, por citar algunos ejemplos, de Filomena en el bosque, Ramón en el monte o Doralice a punto de llegar al palacio de Laurino. Estos personajes esperan que la luz les muestre el camino a seguir –el de su amado–. Sin embargo, el poeta recurre a la ironía dramática en estos casos: lejos de sacar a la víctima de la trampa que se le ha tendido, la llegada o aparición súbita de la luz en esos momentos ayuda al perseguidor, que da con ella en ese instante y la empuja hacia el abismo. De este modo, la intensidad de la luz es lo que pondrá a Filomena en los brazos de Tereo; la antorcha que necesita Doralice para continuar su huida será la que ayude a Rodamonte en su persecución; la luz y las voces que sigue Ramón lo llevarán directamente a la trampa que le ha tendido su hermano.... Así, en los momentos cruciales del drama, los juegos de luces y sombras constituyen resortes fundamentales para la ambientación de la obra, como intensificadores de la trama, indicios simbólicos del sentido trágico de la pieza y aliados de la ironía dramática.

Con ellos, los escenarios exteriores –costa, bosque, selva, monte– se cargan de misterio y se convierten en encrucijadas laberínticas donde los personajes se pierden, se confunden, se dejan engañar por falsas apariencias y son perseguidos por un azar funesto. Se trata de lugares convencionales para este tipo de sucesos: también la violación de *El alcalde de Zalamea* o los asesinatos de *El marqués de Mantua* o *El caballero de Olmedo* se producen en parajes agrestes. Como en los dramas rojianos analizados, en las piezas mencionadas no parece que la tragedia se circunscriba a lugares cada vez más cerrados y reducidos (en sintonía con el horizonte vital de los personajes); se cierne sobre los personajes en escenarios abiertos y desconocidos, idóneos para fomentar la confusión y el desconcierto que desemboca en el dramático final.

Algunas conclusiones

El examen del espacio dramático en las piezas analizadas nos ha llevado a suponer la existencia de un modelo de configuración espacial codificado que está asociado al tono trágico y se opone a otras configuraciones espaciales (sobre todo las vinculadas al espacio doméstico, donde los bloques de acción significativos tienen lugar en escenarios interiores).

15. Se refuerza así el gusto por los contrastes entre luces y sombras a los que hemos aludido anteriormente.

En la configuración espacial de lo trágico destaca la importancia de las escenas exteriores en lugares agrestes porque en ellas se ubican los momentos emblemáticos de la trama. Entre estos momentos figuran, especialmente, los crímenes y afrentas que culminan la acción trágica y desencadenan los hechos conducentes a la sanción resolutiva; pero también, las acciones itinerantes motivadas por las huidas y persecuciones; los encuentros inesperados entre los personajes y los momentos de agnición.

Estos episodios tienen lugar en un espacio amplio y complejo en el que se yuxtaponen escenarios diversos (torre, bosque, monte y playa) mediante el recurso a la contigüidad o colindancia espacial.

Se recurre asimismo a otros resortes y técnicas: a los juegos espaciales entre los diversos planos de la escena (simetría) se suman la oscuridad (juegos de luces y sombras), efectos sonoros (ecos, tormentas), la creación de equívocos y la confusión de identidades entre los personajes y todo obstáculo que ocasione el extravío de la víctima y facilite los planes del agresor. Por ello, el monte –o en su defecto, la torre– se convierte en una tramoya imprescindible[16]. La complejidad del movimiento escénico que se ejecuta en estos espacios incrementa la intensidad y el dinamismo de la acción. Los parajes agrestes se detallan con precisión en las intervenciones de los personajes, frente a la indeterminación y vaguedad con que se hace alusión a los escenarios interiores. Son muy numerosos en las piezas de tono heroico y menos en las de ambientación palatina, pero en ambas variantes dramáticas tienen un importante valor funcional.

Bibliografía

Cattaneo, M. (2000): «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 39-53.

González Cañal, R. (2005a): «El espacio escénico en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla», en *Escenografía y escenificación del teatro español del Siglo de Oro*. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), Granada, Universidad de Granada, pp. 169-199.

— (2005b): «Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla», en Pedraza Jiménez, Felipe B, R. González Cañal y G. Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico de Toledo*, noviembre de 2003, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 171-191.

Kaufmant, M.-E. (2008): «El simbolismo del monte en la comedia de santos», en *La comedia de santos*, Almagro, Instituto Almagro de teatro clásico, pp. 101-117.

Pedraza Jiménez, F. B. (2007): *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

16. Sobre la importancia de este resorte escénico en la comedia remito a los trabajos de Varey (1988) o Ruano (1989: 88-91); sobre la utilización del «monte» en los momentos cruciales de las comedias de santos, véase el trabajo de Marie-Eugénie Kaufmant (2008: 101-117).

Rojas Zorrilla, Fco. (1952): *Comedias escogidas*, Madrid, Atlas.

Ruano de la Haza, J. M. (1989): «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. Díez Borque, London, Tamesis Books, pp. 77-97.

Ruano de la Haza, José Mª y Allen, J. J. (1994): *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.

Rubiera, J. (2004): «La movilidad espacial en la comedia española. El espacio itinerante», en Lobato, M. L. y Domínguez Matito, F. (eds.), *Memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos – La Rioja 15-19 de julio 2002, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 1545-1554.

— (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid, Arco Libros.

Varey, J. (1988): «Sale en lo alto de un monte: un problema escenográfico» en *Hacia Calderón: octavo coloquio anglogermano* (Bochum, 1987), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 162-172.

Las bizarrías de Belisa: personajes y relaciones

Aurelio González
El Colegio de México

Según el manuscrito autógrafo de *Las bizarrías de Belisa* del British Museum, Lope firmó su comedia el 24 de mayo de 1634 en el ocaso de su existencia. La comedia es el resultado de toda una vida de experiencia teatral, de dominio de la escena y de los mecanismos probados ante el público, y también de una experiencia vital y amorosa. Eduardo Vasco (2007: 7) dice que «es una de las comedias más ortodoxas del poeta, escrita sin concesiones, casi de manual, y que, sin embargo, contiene alguno de los momentos más hermosos y poéticos de su teatro». La calidad de *Las bizarrías de Belisa*, por otra parte una comedia deliciosa, es una demostración total de la verdad de la afirmación «Es de Lope», frase usada durante mucho tiempo para indicar que algo era de lo mejor. La comedia, probablemente uno de los últimos textos que escribió el «Fénix», es una magnífica galería de los tipos, temas, tramas, técnicas teatrales, personajes y poesía creados por el esplendor del Barroco. Por su parte Serralta (1996: 469) considera que Lope «supo utilizar las innovaciones exteriores captadas en la época de su vejez para integrarlas armoniosamente en su propia producción».

Amor vino a tocar a sus puertas y Lope, gentil y osado, siempre las abrió y así fue que terminó, para su desventura y ventura, siendo un profundo conocedor del alma femenina, conocimiento que reflejó en múltiples formas en buena parte de su obra poética y dramática. Un ejemplo especialmente interesante de este conocimiento lo tenemos en *Las bizarrías de Belisa*, donde Lope traza un admirable retrato de la mujer, profundamente femenina, decidida, activa y con voluntad propia (González, 1994: 143).

En esta comedia son las dos damas principales, Belisa y Lucinda, las que alternativamente y en distintas circunstancias conducen el destino del hombre, ya sea éste don Juan de Cardona o el conde don Enrique, ambos amadores que aceptan el complejo juego del amor, o el criado Tello que a su vez debe seguir los avatares de su amo en su

relación personal amorosa con las respectivas criadas de las damas. En su caso será una doble limitación femenina, ya que en primer lugar la dama decide y después la criada que retoma el principio marcado. De esta forma en la obra todos los personajes arriesgan, las damas y caballeros incluso fama y honra, y los sentimientos se ponen en el tablero de juego de las relaciones personales dejando suelto al monstruo de los celos y así es que Lope propone que «y ayude Amor, pues es dios, / al que más razón tuviere» (II, 1533-1534)[1], o más ingenio y decisión diríamos nosotros.

A pesar de su indudable calidad e ingenio en el manejo del canon establecido y de las convenciones teatrales de su tiempo *Las bizarrías de Belisa* ha tenido un éxito limitado en los escenarios (Véase ed. García Santo-Tomás 2004: 58-60). Se sabe que fue representada ante el rey Felipe en abril o mayo de 1635 por el famoso comediante Andrés de la Vega, llamado *El Gran Turco*, y su mujer, María de Córdoba, conocida como *La Gran Sultan*a (Rennert, 1905: 96), y que apareció publicada en el volumen misceláneo póstumo, *La vega del Parnaso* (Madrid, 1637), editado a instancias de Feliciana, la hija de Lope (Lope de Vega 1969: I, p. 1675).

Es conveniente recordar una vez más que la obra de teatro es un «hecho literario» en el cual se entrelazan, con una relación sígnica, en cuanto existe un significante y un significado, dos textos: uno dramático y otro teatral o espectacular, y que al mismo tiempo estos dos textos mantienen una relación dialéctica en la cual se anulan ambos para dar por resultado un hecho literario efímero, en cuanto solamente se da durante la representación, que a fin de cuentas es lo que realmente es el teatro, y por lo tanto lo único verdaderamente (en cuanto totalidad) válido. Recordamos esto para señalar que los análisis que se hacen sobre una obra de teatro deben de tomar en cuenta los mecanismos de la puesta en escena y el efecto durante la representación, pero también que en la construcción de una puesta en escena se debe tomar en cuenta la caracterización de los personajes y las relaciones que se establecen entre estos que se plasman en el texto dramático para que lo que hace el actor no entre en contradicción con lo que dice.

Alfredo Hermenegildo ha planteado –y demostrado– la utilidad que tiene para analizar una obra teatral, el concepto de didascalias (a partir de las reflexiones de Anne Ubersfeld, 1989) entendiendo éstas como las «marcas o signos de la representación [...] incorporadas al texto dramático» (Hermenegildo, 1991: 132-135). El concepto de didascalia engloba tanto las acotaciones y demás indicaciones (didascalias explícitas) como aquellas marcas u órdenes integradas en el diálogo mismo de la obra (didascalias implícitas). En ambos casos es un recurso del dramaturgo para, desde su texto, intentar controlar la puesta en escena de la obra. Por otra parte, toda puesta en escena, por muy fiel que aparentemente intente ser, deriva de una «lectura» particular del texto dramático en la cual influye la apertura del propio texto (obra abierta al fin y al cabo). Por lo tanto las didascalias, especialmente las implícitas, son códigos que se ordenan e interpretan de acuerdo a un sistema particular que sostiene el significado de la obra y la manera en que la obra refleja el mundo en el cual ha sido concebida. Por una parte generan el texto

1. Todas las citas de *Las bizarrías...* están tomadas de Lope de Vega (2004), *Las bizarrías de Belisa*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra. Los números romanos indican la jornada y los arábigos los versos correspondientes.

espectacular (creo que en buena medida con independencia del tiempo en que éste se realice) y por otra, de acuerdo a la lectura que se haga de ellos o a su simple presencia, se condiciona o sesga el sentido de la obra. Estas didascalias, en cuanto códigos, son marcas de caracterización de personajes y tal como se caractericen los personajes, como es lógico, serán las relaciones que establezcan, las cuales serán más evidentes en su significado para el espectador, en función del conocimiento que tiene de dichos códigos.

Coincido plenamente con los planteamientos de Ruiz Ramón (1992: 1-3) en el sentido que la teatralidad de una obra de teatro está presente desde la génesis misma del texto, esto es, que ya desde el momento de su primera escritura, ésta está determinada por una serie de códigos específicos que están implicando la representación y no la lectura, por lo que ni el texto, ni la representación son «medios» para lograr la teatralidad, sino que ésta radica en la relación sígnica y dialéctica que se establecerá entre ambos discursos, relación que al ser esencial al signo es indisoluble y al ser dialéctica es dinámica (tal como se muestra en las distintas representaciones de una misma obra). Por lo tanto, una cosa es la superación de convenciones teatrales de una época, la substitución de tecnologías escénicas y la estilización o transformación de la presencia de los personajes, y otra la creación de discursos contradictorios que se alejan de los personajes construidos textualmente por medio de formas de actuación o caracterización.

Volviendo a *Las bizarrías de Belisa*, en ella, como en cualquier obra de teatro, podemos distinguir varios tipos de códigos de representación. En primer lugar tenemos los códigos explícitos; estos códigos, sin embargo, pueden tener implicaciones muy distintas, y cumplirse o no en el momento de la representación.

Por ejemplo, un código explícito puede ser un elemento caracterizador de la apariencia física de un personaje, tal como sucede en la descripción que hace Finea, la doncella y cómplice de Belisa, de don Juan en el principio del segundo acto (versos II, 1073-1093):

> BELISA ¿Con gabán? Es cierto caso
> que tendría bigotera
> (II, 1076-1077)

Este código determina el uso de bigote y la forma en que trae el cabello el personaje de don Juan. No seguirlo en la escenificación implica o la supresión del pasaje o un divorcio entre la representación y el texto. El detalle a fin de cuentas no tiene mayor significado en la obra, aunque en su momento pudo haber correspondido a la realidad de la costumbre de la época, pero en ese caso era también insignificante.

En otros casos el código es implícito, pues el personaje se caracteriza por una forma de hablar, y al tipo de discurso corresponde a una forma de ser, actitud, edad y condición social, la cual tendría que estar reflejada en la actuación del actor al interpretar el personaje. Así el conde Enrique se caracteriza cuando inicia un diálogo con su criado Fernando en el Soto de Manzanares y lo hace hablando en forma poética de la naturaleza del lugar:

> CONDE ¡Bravo mayo!
> FERNANDO No permite

distancia sin flor al suelo.
CONDE Con las estrellas del cielo
con el número compite.
FERNANDO ¡Crecido va Manzanares!
CONDE Imita al que ruin nació;
que cuando crecer se vio,
despreció los patrios lares;
(I, 514-522)

El personaje se caracteriza como un enamorado sensible, culto y cortés, atributos de valor en su tiempo y necesarios para la construcción de la trama, pues si el Conde[2] no fuera un enamorado de alto nivel, Belisa tendría motivos sobrados para rechazarlo y no se marcaría la diferencia con don Juan, personaje al que Belisa saca de aprietos en diversos momentos, a pesar de lo cual ella lo prefiere en una especie de manifestación de la superioridad de carácter de la mujer. Y sobre todo de un comportamiento en el que ella es factor de su destino.

Este comportamiento cortés se pone de manifiesto cuando en su casa se encuentra abatido por el mal de amor y pide música en una acción paralela a lo que había pedido Belisa anteriormente:

CONDE Cuando ese estribo escribí,
¡Qué bizarra la miré!
Cantad la copla, y haré
una endecha para mí.
(II, 1358-1361)

En ese momento llegan Lucinda y Fabia y su respuesta es galante y propia de un caballero y establecerá una relación solidaria para que ambos logren sus objetivos. Al final de la obra, reafirmará esta cortesía al evitar que Lucinda vuelva avergonzada. El personaje evidentemente no tiene rasgos cómicos, sino que es digno y galán enamorado. La relación del Conde se establecerá con Lucinda que, de la misma manera que la pareja Belisa-don Juan, es más osada.

CONDE Yo
tengo, Lucinda, empeñada
la palabra. Deteneos;
y pues que también me agravian,
consolaos conmigo, y dadle
por mí, pues ya los aguarda,
el parabién con los brazos.
LUCINDA Más vale volver burlada
que corrida: yo los doy.
(III, 2737-2745)

2. Véase Land (1974: 103-115), trabajo en el que se señala la importancia del Conde en la obra a pesar de su función aparentemente incidental.

Desde luego que muchos códigos de representación tienen que ver con la apariencia del personaje, y en este sentido no puede dejar de señalarse el valor que la apariencia tiene como elemento de identificación social y el valor simbólico que puede añadirse. Así expresiones aparentemente intrascendentes que se relacionan con el vestuario como «sin quitarme el manto vengo» (Finea, II, 1033), en este caso implica la prisa con que ha llegado el personaje, lo cual se hace explícito versos más adelante.

Sin embargo, en otros casos el código del vestuario puede tener un significado más profundo y remitirnos al estado de ánimo del personaje, con lo cual la expresión verbal puede ser redundante ante lo inmediato de la percepción visual. En la primera escena, Lope acota que «Entra Belisa. con un vestido entero de luto galán, flores negras en el cabello, guantes de seda negra y valona, y Finea», esta imagen luctuosa simplemente se refuerza con el texto de Celia, su amiga que ha venido a visitarla, cuando le dice:

CELIA Yo la novedad recelo.
Dijéronme que te habían
visto con luto en la calle
Mayor, aunque gala y talle
la causa contradecían,
y hallo que todo es verdad;
pero tanta bizarría
no es tristeza.
(I, 44-51)

Otro ejemplo de estos códigos de representación explícitos que son caracterizadores de los personajes y que condicionan sus relaciones lo encontramos en el principio del tercer acto cuando Belisa y Finea, vestidas de caballeros, llegan a la puerta de la casa de Lucinda para comprobar si es cierto que don Juan visita a la dama competidora en amores.

Es sabido que el disfraz masculino es un tópico del teatro del Siglo de Oro y que se ha escrito mucho sobre él[3], sin embargo en cada texto adquiere un sentido particular según lo que dice el personaje o el espacio dramático en el que se desarrolla la acción. En este caso es de noche, ante la puerta de la dama enemiga y no se puede olvidar que Belisa que ha trastrocado su vestido femenino natural dice un texto que alude al vestido que le ha pedido prestado Lucinda para su boda con don Juan, con lo cual el abandono del vestido femenil adquiere un sentido particular:

BELISA [...]
Díceme que se desposa
mañana, y que no hay lugar
para poderla acabar
una gala, por costosa,
de soberbia guarnición;
que yo le preste un vestido:
bachillería que ha sido
mi locura y perdición.
(III, 1979-1987)

3. Baste recordar el conocido estudio panorámico de Bravo Villasante (1976) y, concretamente en esta comedia, Kirschner (1997: 61-83).

Este es un caso en el cual la acotación «Entren Belisa y Finea, con sombreros de plumas, y ferreruelos con oro, y dos pistolas» (III, 1927), condicionamiento de Lope del mecanismo de la representación, se ve reforzada e interpretada con la afirmación de Finea:

> FINEA ¿Tú a la puerta de Lucinda,
> con estos necios disfraces?
> Considera lo que haces,
> por más que el amor te rinda;
> que si nos hallan así,
> nos habemos de perder.
> (III, 1935-1940)

Entonces el sentido del código visual que tiene el espectador ante sí, adquiere una nueva dimensión: paradójica y cargada de tensión dramática, merced al texto antes citado. Es la tensión dramática de la disyuntiva y la ambigüedad: ¿Es necio vestirse de hombre? ¿Es necio prestar un vestido a la dama antagonista? ¿Es necio retar al amor? Esa es la teatralidad que sólo se percibe en el momento de la representación del texto en el escenario. Pero también se reafirma la caracterización de Finea como una doncella obediente de su ama, sí, pero consciente de los riesgos que implica la acción y preocupada por la honra de su señora. Desde luego esto no quiere decir que Finea no tenga intereses personales y con ellos dimensión psicológica más allá del estereotipo. Cuando regresa de haber llevado el mensaje a don Juan se demuestra interesada y negocia con habilidad su beneficio al obtener el vestido de raso, de más calidad que el que le había ofrecido de «picote» (II, 1052-1055).

En ocasiones los códigos de representación relacionados con la apariencia de los personaje son simplemente funcionales y corresponden a usos y costumbres de la época sin que tengan mayor trascendencia en la caracterización de los personajes como puede ser el uso de tipos distintos de vestuario para distinguir la función de los señores, las costumbres sociales (trajes de ir de camino o para estar en casa, el usar manto para salir las mujeres de casa). No siempre el discurso de los personajes hace caso o subraya estos usos o diferencias.

Evidentemente una de las caracterizaciones más importantes de la obra es la de Belisa y luego la de don Juan. Belisa se caracteriza desde su primera afirmación reforzada con una acción radical, simple pero con indudable valor escénico:

> FINEA ¿Así rasgas el papel?
> BELISA Cánsame el Conde, Finea.
> FINEA ¡Qué ingratitud!
> BELISA Que lo sea
> me manda amor.
> (I, 1-4)

Además, desde este primer diálogo, se establece la relación de la dama enlutada con la doncella Finea en un nivel de relaciones en el cual la horizontalidad es más acusada que la verticalidad, pues es evidente el tono de reproche por la actitud de Belisa, ante el cortejo del Conde.

Por su parte don Juan y el criado –el gracioso– Tello también se caracterizan con marcas de actitudes y diálogos. Su aparición es en el espacio dramático de la calle madrileña y con el tópico del amor como motivo, en un diálogo que es simétrico al de Belisa y Finea, pero de sentido opuesto, pues don Juan, enamorado de Lucinda, rechaza la posición cínica e ingeniosa de Tello, que utiliza todos los tópicos burlescos misóginos sobre el amor y las mujeres y hace gala de uno de los elementos caracterizadores del personaje tipo del gracioso: el habla barroca, conceptista e ingeniosa:

> TELLO [...]
> Tú lo contrario has hecho;
> que sola una mujer en Madrid quieres,
> habiendo treinta mundos de mujeres:
> morenas, pelirrubias, gordas, flacas;
> unas, mudas de lengua; otras urracas;
> discretas, mentecatas, bachilleras,
> airosas en las burlas y en las veras;
> hay enanas, hay largas como trampa;
> (I, 390-397)

El personaje de Tello va a tener una dimensión realista que contrastará con los vaivenes de don Juan que será cual navío sometido a los vientos tempestuosos de Lucinda y Belisa, que al final determinarán su destino.

En el desarrollo de la comedia serán muchas las relaciones que se establezcan a partir de los encuentros de los personajes en los distintos espacios urbanos madrileños, así la introducción de la comedia con la presentación de los antecedentes será el largo parlamento de Belisa con Celia teniendo a Finea por testigo, después se presentarán don Juan y Tello, en tono ingenioso, antes del duelo a las puertas de Lucinda, seguirá con el poético parlamento del Conde con Fernando y culminará con el intercambio de puyas entre Belisa y Lucinda. El acto se cierra con un doble juego de parejas con el contrapunto habitual entre el tono dramático de Belisa y don Juan y el contraste humorístico de Finea y Tello. Cada uno de estos diálogos establece las características fundamentales de los personajes.

Escénica y dramáticamente las relaciones se refuerzan con el *leit-motiv* de dar la mano, tomar la mano, extender la mano, señalar con la mano, etc. La mano que aparece desde la primera escena narrada por Belisa. «La mano en esta obra es una referencia textual y gestual recurrente, en muchos momentos en el montaje de la obra, naturalmente se generarán (ahora y muy posiblemente en los montajes de la época de Lope[4]) gestos no marcados por ninguna acotación o didascalia implícita sino por el sistema sígnico que se va creando al relacionarse ambos textos» (González, 1994: 148-153).

Así de la mano de don Juan y Belisa:

4. Cotarelo reproduce parte de los comentarios, poco favorables del padre Fomperosa y Quintana, sobre los ensayos teatrales y ahí se puede ver la creación del texto espectacular: «añaden ellos la mímica, estudiando acciones y ademanes livianos con que acompañar lo representado y lo cantado, inventando allí, y puliendo cada uno conforme a su gusto» (Cotarelo y Mori, 1904: 267).

BELISA díle yo una alcorza, y dióme
las gracias en un requiebro
que la mano agradecióle.
(I, 204-206)

Se llega al final del acto que tiene como colofón el recurso, muy común de la poética dramática barroca, del dialogo humorístico entre el gracioso Tello y la doncella Finea en el cual, por medio de las referencias a la mano, se establece un contrapunto paródico de la relación de sus amos. Este contraste se presenta tanto en los parlamentos de los personajes como en los gestos, ya que de no existir estos lo que tendríamos sería un elemento meramente declamatorio y no una auténtica actuación, independientemente que las actuaciones de la época pudieran ser mucho más declamatorias que hoy en día, el uso del gesto no estaría ausente y mucho menos en el caso de los graciosos[5].

TELLO Dame tú también la mano.
FINEA ¿Tiénesla lavada?
TELLO Pienso
que ayer hizo tres semanas.
(I, 957-959)

El sistema de relaciones y de caracterizaciones se mantiene en toda la comedia y así, en la tercera jornada nuevamente tenemos la mención de la mano como un elemento de relación entre los personajes, ahora don Juan, Belisa y Lucinda. Cuando el galán Cardona lleva el equívoco mensaje de Belisa a Lucinda invitándola a desposarse en su casa y le dice que «de ser madrina la honréis» (III, 2606) se menciona la mano («que, de su mano tocada», III, 2600). El juego es sin piedad, la burla completa, la bizarría de Belisa se muestran con todo su descaro, es la mujer que triunfa por su arrojo y decisión, la que ha defendido con su vida al amado, la que ha sufrido el amar a un hombre que era de otra y ahora se venga de la burla de que fue objeto.

Las relaciones paralelas entre los personajes se mantienen hasta el final con un guiño humorístico y así la escena final, antes de la despedida del autor, es una parodia de la situación con que culminó la obra en la cual don Juan da la mano a Belisa. El texto nuevamente gira en torno a la mano con una referencia a la alcorza que le dio Belisa a don Juan en su carruaje, y el movimiento gestual de los actores necesariamente tendría que subrayar la intención burlesca:

TELLO Y yo me agarro a Finea.
Perdone, señora Fabia;
que he menester esta alcorza
[*a Finea*] Con esta mano te llama
mi amor ¿Qué aguardas?
FINEA ¡Ay, Tello!
¿Esa es mano o es patata?
(III, 2753-2758)

5. Ruano de la Haza (1989: 96) nos dice a este respecto que «Lejos de ser un teatro auditivo, como cree John Weiger y otros, la comedia de Corral era un auténtico banquete de los sentidos [...]» .

El estudio del teatro tiene que tomar en cuenta la forma en que los textos dramáticos encuentran una correspondencia con la representación, del tipo que sea. Esta correspondencia es necesaria pues, como ya dijimos, desde la génesis del texto literario está implicada la espacialidad y la gestualidad del actor, así como el montaje que tendrá que hacer un director para que el espectáculo pueda funcionar coherentemente, por lo tanto al crear el dramaturgo un sistema de signos significativos en el texto dramático está creando también un sistema de códigos de representación. Este sistema evidentemente es más elástico pues se tiene que adaptar a distintos contextos y espacios escénicos, así como posibilidades técnicas.

Sin embargo, cuando vemos un montaje como el que recientemente hizo la Compañía Nacional de Teatro Clásico[6] llama la atención el despego que se tiene del planteamiento dramático, tal vez en busca de una espectacularidad supuestamente moderna, que sin embargo puede ir a contramano de toda la estructura y las relaciones y caracterización de los personajes de la obra. Así el conde Enrique no puede ser un personaje ridículo y pagado de sí mismo, Finea, con su uniforme de mucama, no se ve para que le serviría el traje de raso que pide. Tello y don Juan se diluyen en una ambientación que no ayuda a entender lo que son simples relaciones personales y la fuerza del amor de una mujer. ¿Realmente es necesario aclarar dónde sucede la acción? Es necesario un personaje como «Marcela» que va a hablar de lo que es el amor. ¿Por qué se besan los criados al final de la primera jornada?

El problema no es la libertad creativa o la innovación sino cuando en ese proceso se va a contramano de la estructura interna creada por el dramaturgo debilitando la potencia original de la obra y minando su sentido al trastrocar las características de los personajes. Durante mucho tiempo se estudió el teatro clásico ignorando la representación, lo cual hizo esos estudios muy limitados por su estrechez de miras, pero tampoco funciona que en el montaje se mine la creación del dramaturgo y menos si quien lo hace es la Compañía Nacional.

Bibliografía

Bravo Villasante, C. (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL. [1ª ed. 1955]

Cotarelo y Mori, E. (1904): *Bibliografía sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos y Bibliotecas y Museos.

González, A. (1994): «*Las bizarrías de Belisa*: texto dramático y texto espectacular», en *El escritor y la escena II*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 143-153.

Hermenegildo, A. (1991): «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, XI, pp. 132-135.

6. *Las bizarrías de Belisa*, versión y dirección de Eduardo Vasco, escenografía Carolina González, vestuario Lorenzo Caprile. Intérpretes: Eva Rufo, Javier Lara, Rebeca Hernando, Silvia Nieva, Alejandro Saá, David Boceta, María Benito, José Juan Rodríguez. Estrenada el 13 de diciembre de 2007 en el Teatro Pavón de Madrid.

Kirschner, T. (1997): «Los disfraces de Belisa: incursión en *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega», en *La década de oro de la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena di Marcello. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 61-83.

Land, J. A. (1974): «The importance of the Conde Enrique in Lope's *Las bizarrías de Belisa*», Romanic Review, 65, pp. 103-115.

Rennert, H. A. (1905): «Notes on some «Comedias» of Lope de Vega», *Modern Language Notes*, 1 (1905-1906), pp. 96-110.

Ruano de la Haza, J. M. (1989), «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis, pp. 77-98.

Ruiz Ramón, Fco. (1992): «La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores» en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 1-9.

Serralta, F. (1996): «El último Lope: *Las bizarrías de Belisa, en Mira de Amescua en el candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Berbel, Granada, Universidad de Granada, t. II, pp. 469-477.

Ubersfeld, A. (1989): *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia. [1a. ed. 1976].

Vasco, E. (2007): ««Senado ilustre, el poeta, / que ya las musas dejaba»», *Las bizarrías de Belisa de Lope de Vega*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 7-9.

Vega, L. de (1963): *El villano en su rincón y Las bizarrías de Belisa*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe.

— (2004): *Las bizarrías de Belisa*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.

— (1969): *Obras selectas*, 3 vols., ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar.

Calderón en escena. Algunas notas en torno al *El Príncipe constante*[1]

Lola González
Universitat de Lleida

El príncipe constante es uno de los pocos dramas de Calderón cuyo estreno podemos reconstruir con bastante detalle gracias a dos documentos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata del memorial del Padre Fr. Hortensio Félix Paravicino presentado al rey Felipe IV quien «por su mano misma» –según reza el apunte en el manuscrito– se lo entregó al cardenal Trejo, Presidente del Consejo de Castilla, y del «Parecer» que firmó este último con fecha del 19 de mayo de 1629[2]. Cotarelo y Mori (2001: 131) –basándose en los documentos citados– relató el caso por extenso. Ubicó el estreno de *El príncipe constante* «en los primeros meses» del año 1629, antes de la Cuaresma, fecha que rechazaría Edward M.Wilson al publicar en 1961 (245-266) la transcripción íntegra de ambos documentos, indicando el mes abril de 1629 como la fecha más factible del estreno de *El príncipe constante*. La comedia se estrenaría, pues, cuando los corrales madrileños volvieron a abrirse tras la Cuaresma[3].

Lo ocurrido en torno al estreno de *El príncipe constante* no deja de despertar interés, lo que confirman recientes trabajos de Luis Iglesias Feijoo (2006: XV-XVI)[4]. Y no es

1. Esta investigación se ha beneficiado de mi vinculación a los proyectos HUM2005-00560, HUM2006- 09148 y FFI2008-00813, financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación con fondos FEDER. Asimismo, una versión ampliada de este trabajo fue presentada, junto con la Dra. Beata Baczynska, en el XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, «Caderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral», celebrado en Wrocław del 14 al 18 de julio de 2008. En el momento de entregar este texto, la Dra. Baczynska y yo misma, estamos trabajando en un documento sobre las circunstancias del estreno de *El principe constante*.
2. *Memoria autógrafa del P. Fr. Hortensio Paravicino contra D. Pedro Calderón de la Barca, y el parecer autógrafo del Cardenal de Trejo sobre el mismo papel*. Biblioteca Nacional de Madrid: Mss. 18.697/75, fols. 52r-60v.
3. Wilson (1961); ver también Cerdán (1983), Paterson (1989), Baczyńska (2002).
4. Luis Iglesias Feijoo: «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca: *Primera parte de comedias*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Fundación José Antonio; asimismo Iglesias Feijoo (2008).

de extrañar ya que el incidente afectó directamente la transmisión textual del drama. A raíz del memorial de fray Paravicino fueron suprimidos seis versos afectando la secuencia de tercetos que acompañan la aparición de los portugueses en escena –en la costa de África–. Aquellos versos se pudieron recuperar en las ediciones contemporáneas gracias al mismo litigante, quien «habiéndolos copiado de la comedia escrita y firmada de Don Pedro Calderón en casa del autor de ellas»[5] los refirió en su memorial. El texto de Paravicino es sumamente interesante desde el punto de vista teatral, ya que nos ofrece nombres y detalles que permiten identificar al autor de comedias que representó esta comedia y algunas circunstancias relevantes que ocurrieron con la mencionada representación.

El Memorial que fray Hortensio Paravicino, predicador real y provincial de la orden de la Santísima Trinidad y Redención de los Cautivos, dirige al rey Felipe IV suplicándole que «mande haber ver con la ponderación que se debe al caso más nuevo que en la Iglesia de Dios ha sucedido en materia de Religión y en que las honras de Dios de Vuestra Merced y sus gloriosos Padres se hallan escandalosamente ofendidas» no lleva fecha alguna. El texto mismo permite reconstruir los hechos en el tiempo, aunque hemos de constatar que la premura que Cotarelo y Mori (Iglesias Feijóo: 2008: XV) quiso ver en este documento sigue afectando la manera en la cual se explica la secuencia de lo sucedido. Fray Paravicino empieza refiriéndose a «un resonante incidente»[6].

> «Un representante que llaman Pedro de Villegas dio una herida mortal dicen que alevosamente a un hermano de un Pedro Calderón que escribe comedias, se entiende que vive de este ejercicio. Huyo el agresor de este delito a la Iglesia de las Religiosas Trinitarias Descalzas [...]» (2r).

Los críticos siguiendo a Cotarelo (2001: 131.) ubican esta sonada «reyerta entre gentes de teatro»[7] en enero de 1629. Sin embargo, el suceso tuvo lugar el año anterior, en 1628. Prueba de ello es el relato que Lope de Vega (1989: IV: 105-106) hizo de él en una carta dirigida al Duque de Sessa fechada en Madrid en enero de 1628:

> [...] yo había querido suplicar a Vex.a fuese servido de conducirme al señor don Rafael Ortiz [...]; pero la revolución de nuestras Monjas, la molestia de los Alcaldes, la prisión de nuestro sacristán y las diligencias para librarle, no me dan lugar a cumplir este deseo, porque tengo que andar de señor en señor, como de viga en viga. Grande ha sido el rigor buscando a Pedro de Villegas: el Monesterio, roto, la clausura, y aun las imágenes; que hay alcalde que se traga más excomuniones que un Oidor memoriales. Ana de Villegas con guardas, el mozo en Osuna y la justicia buscándole entre las Monjas, a quien sacrílegamente han dado golpes que pudieran a Cristo, si le hallaran en la defensa a sus esposas. Yo estoy lastimado, tanto por todas como por mi hija. El delito es grande; pero ¿qué culpa tienen los inocentes?[8].

5. Citamos modernizando la grafía por *Memoria autógrafa del P. Fr. Hortensio Paravicino*, fol. 53r.; en adelante localizamos las citas indicando el número del folio entre paréntesis.
6. Iglesias Feijoo, «Introducción», *Ob. cit.*
7. Emilio Cotarelo y Mori (2001).
8. *Epistolario*. Ed. Agustín G. de Amezúa, Madrid: Real Academia Española.

Cuando se produjo esa violenta entrada en la clausura de las trinitarias, Marcela –la hija de Lope– llevaba ya cinco años en el convento de la calle de Cantarranas. La incursión «en número grande de hombres no ministros solos de justicia, sino deudos del herido, criados de señores vecinos de la calle» (fol. 52v.) tuvo que ser traumática para las monjas que fueron –seguimos el memorial del padre trinitario– «despojadas de los velos y reconocidas injuriosa, si no torpemente» (fol. 52v.). Informado de lo ocurrido fray Paravicino –«celoso de la Honra de Dios» (fol. 52v.)– se conmovió de tal manera que el Domingo de la Septuagésima, es decir, el 20 de febrero de 1628, según él mismo escribe:

> [...] predicando a V.M. en su Real Capilla me lastimé del poco respeto que se tenía a Dios en sus Templos de las ofensas que padecía la Religión, mal ejemplo del pueblo, sin nombrar los ministros ni el convento, y con las palabras decentes, que se debía a la presencia de V.M., y de que V.M. mismo es testigo de la última calificación de mi templanza. (fol. 52v.)

A renglón seguido leemos el nombre del dramaturgo, ahora ya sin el artículo indefinido de un claro valor peyorativo que marca su primera aparición en el *Memorial*:

> Don Pedro Calderón, pues hermano del herido, no a sangre que llaman caliente del dolor de su hermano, sino después de muchos días, se ha querido vengar de mí, sino ya de Dios, cuya honra sola deseé y pretendí sin hablar en la reacción, sino en el escándalo y demasía. (fol. 52v.)

Fijémonos que Paravicino insiste en el carácter irascible del joven poeta:

> [...] no pudo tolerar Don Pedro Calderón o por su genio atrevido, o porque las iglesias le duelen poco, pues en los Ángeles este mismo año dio un bofetón, dicen, a un honrado caballero que con paciencia evangélica la debió de respetar más, y después de una guarisma de amenazas y palabras indignas, fruto más temprano de la palabra de Dios, tomó la venganza el viernes pasado en una comedia que llaman *El Príncipe constante* con sacarme al teatro de las comedias por mi mismo nombre, introduciendo como acostumbran en esta corrupción de todas buenas costumbres perpetua ofensa de Dios, y de los hombres, un lacayo bufón, o gracioso que ellos llaman, haciendo mofa de mis sermones, en especial de dos oraciones fúnebres o Panegíricos funerales que prediqué y dije una vez y otra a V.M. mismo en Honras de sus gloriosos Padres, el Sr. Don Felipe Tercero y la Sra. Reina Doña Margarita, que el primero dio orden V.M. expresa que se estampase en sus Reales prensas, el segundo con parecidas voces honró el Serenísimo Infante Cardenal, obligándome a consagrarlos ambos a tan augustos nombres (fol. 53r.)

Los dos sermones a los que alude circulaban impresos. En 1625 salió a la luz en Madrid el sermón titulado *Panegyrico funeral a la gloriosa memoria del señor rey D. Felipe Tercero el piadoso / el maestro fr. Hortensio Félix Parauicino [...] de orden de la magestad católica de Filipo Quarto le dixo en su real capilla y le dio a la estampa en sus prensas reales, y en 1628 en Valladolid salió el Panegyrico funeral del P.M.Fr. Hortensio Félix Paravicino y Arteaga [...] dicho a los Manes piadosos, y reales, o Gloriosa memoria de Doña Margarita de Austria, Reyna, y señora nuestra que fue. En la presencia de D. Felipe el Grande [...]*.En la dedicatoria de éste último opúsculo, dirigido al cardenal-infante, Paravicino confesaba:

> No sé, Sereníssimo Señor, si las llame envidias, por no arrojarme más animoso, ni recibir más calor del que la humildad de un criado, y la modestia de un religioso deben creer a los rayos de V.A. De tantas censuras, pues, digo de palabras, de plumas, de prensas, de otras profesiones, y la mía, hasta en lugares obligados, como a más pública, a doctrina más sana, desatendí siempre[9].

Parece que el estreno de *El príncipe constante* fue la gota que hizo rebosar el vaso. Francis Cerdán (1983: III: 1261) observó en su momento:

> «La violencia de su reacción a las rápidas burlas de Calderón sólo se pueden explicar como resultado de la convergencia de varios ataques o como la ocasión, para Fray Hortensio de reivindicar ante el Rey algo más importante que la mera libertad de usar en sus sermones su genuino estilo culto[10].

La verdad es que Paravicino tomó las palabras que pronunció en el tablado el «bufón vinoso» (fol. 56r.) aquel «viernes pasado» (fol. 53r.) como una venganza personal por parte de Calderón a raíz del incidente que hacía un año que había ocurrido:

> [...] que un representante y un poeta de sus comedias me saquen al teatro la honra como al Amfiteatro la vida de los mártires, crédito es mío, [...] no será el que arrastra a Don Pedro Calderón contra las Iglesias de Dios verdadero, que obliga a profanar entre la sangre de su hermano la de las religiosas trinitarias, llega a violar con manos atrevidas la de los Ángeles, la Capilla Real con lengua arrojada sacando a los teatros con escarnios mímicos y calificaciones o blasfemias la palabra de Dios y sus Ministros, no se trata pues aquí, Señor, causa mía, la de Dios se trata y la de V.M. después de ella. (folio.54)

A continuación nombra «descubiertamente» otra vez más a «Don Pedro Calderón, poeta de comedias, Bartolomé Romero, autor de ellas y Tomás, representante gracioso» (fol. 55r.). Con acalorada indignación insiste en que a pesar de haberse ofrecido quitar las gracias del bufón el primer día, no solo se repitieron «por otros cuatro», sino que la comedia fue representada ante el rey «el domingo en la noche» (fol. 56r.). Si nos atenemos a las fechas mencionadas Felipe IV vio *El príncipe constante* al décimo día de su estreno. *El Memorial* permite inferir que fray Hortensio inmediatamente después del estreno dio cuenta a los Protectores de las comedias y al cardenal de Trejo, Presidente del Consejo de Castilla. Sin embargo, consideró los medios que se habían tomado como impropios del caso:

> [...] la demostración que se ha echo en el poeta es restarle en su casa con dos guardas, tratamiento de un gran señor en un hombre particular, industria de Satanás parece para que del castigo le resulte la honra [...]. La temeridad se ha vuelto premio de Satanás, y lo que se ha hecho con los representantes es que los rótulos que habían puesto de tinta negra, hoy los pongan de colorada, y mañana lo pretenderán de mi sangre misma. (fol. 56r.)

9. Hortensio Paravicino: *Panegyrico funeral [...] o Gloriosa memoria de Doña Margarita de Austria*. Madrid: Juan Lasso 1628, fol. 1v.
10. Cerdán (1983: 1261).

En contra de lo que esperaba Paravicino, no se pudo evitar que el escándalo de una manera indirecta influyera en el éxito del estreno. El memorial de Paravicino no lleva fecha. Su autor insiste en que ha pasado mucho tiempo desde el incidente en la clausura de las trinitarias, y su intervención desde el pulpito en la Capilla Real el Domingo de la Septuagésima del año anterior –el 20 de febrero de 1628– en contra de los excesos cometidos. El parecer del cardenal de Trejo fue firmado el 19 de mayo de 1629, la fecha ante quem del estreno. El estreno podría tener lugar el día 27 de abril de 1629, que era el primer viernes después del Domingo de Quasimodo, es decir, el primer domingo después de la Pascua, y se siguió representando «por otros cuatro», hasta que «el domingo en la noche» (fol. 56r.) –¿sería el 6 de mayo de 1629?– se representó ante el Rey en el Alcázar[11]. Creemos probable que Paravicino escribiese inmediatamente después su memorial para entregárselo al Rey. Parece que el cardenal de Trejo en diez días se informó para emitir su opinión sobre el Memorial de Fray Hortensio «en razón de la queja que tiene de don Pedro Calderón»[12].

En el memorial se menciona el nombre del autor de comedias, Bartolomé Romero, y el del gracioso, Tomás. Desconocemos a los demás representantes de la compañía, aunque podemos intentar reconstruir el hipotético reparto sirviéndonos de los datos que pone a nuestro alcance el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico*[13]. Recordemos que a Bartolomé Romero en 1629, por segundo año consecutivo, le tocó representar los autos «en la forma acostumbrada»[14] en Madrid, lo que confirma su presencia en los corrales de la Villa y Corte en la primavera de 1629. Disponemos de tres listas de la compañía que nos permite ingeniar el posible elenco de *El príncipe constante* a.d. 1629. La primera corresponde al «reparto que aparece en el manuscrito autógrafo de *El favor de la sentencia*, de Jacinto Cordeiro, fechado en 1626, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, y en el que se afirma que la comedia fue escrita para Bartolomé Romero»[15], que permite reconstruir la lista de los representantes que formaron la compañía al principio de su actividad, porque es el primer documento que reconoce a Bartolomé Romero como autor de comedias. Además disponemos de dos listas del año 1631, dos años posteriores al estreno de *El príncipe constante*. Se trata de la lista entregada a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena con fecha del 26 de abril de 1631, ya que el autor de comedias Bartolomé Romero fue uno de sus fundadores. De ese año procede también otra lista que especifica los papeles de los miembros de la compañía[16].

En el manuscrito autógrafo de *El favor de la sentencia* fechado en 1626, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, se hace mención de la escritura de esta comedia para Bartolomé Romero. Al frente de su primera jornada aparece el reparto de los actores que la representaron. Dicho reparto se inicia con Antonia Manuela Catalán, mujer de Bartolomé Romero, una actriz llamada Dorotea –seguramente Dorotea de Sierra– un

11. Varey y Shergold (1971: 37): «Se sabe que las compañías cambiaban con frecuencia las comedias que representaban y que raras veces se daba la misma obra, aunque fuese nueva, durante más de cindo o seis días seguidos».
12. *Parecer autógrafo del Cardenal de Trejo*, fol. 58r.
13. En el momento de redactar este trabajo, el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls, de la Universitat de Valencia, se encuentra en prensa.
14. Pérez Pastor (1901: 216-217).
15. Rennert (1909: 374, 468, 582); Sánchez Arjona (1898: 272, nota 2); Paz y Melia, *(*1899: 194, nº 1242).
16. Pérez Pastor (1914: 65-67).

actor llamado Luis de Estrada, Gabriel Cintor, Alonso de Osuna, el «autor» Bartolomé Romero, una actriz llamada Micaela –podría ser Micaela Castaño–, y un actor llamado Tomás Enríquez[17].

El papel del infante don Fernando con toda probabilidad lo desempeñó Alonso Osuna: nos podemos imaginar que *El príncipe constante* «dio mayor ocasión a Osuna para ostentar la valentía de su representación», aunque este comentario está fechado en 1638 y se refiere a «una representación hecha por la compañía de Bartolomé Romero en Valencia»[18]. Se trata de uno de los emblemáticos actores para el teatro áureo español. En 1659 el padre Valentín Céspedes en un opúsculo polémico sobre la oratoria sagrada no vacila en nombrarlo en un contexto muy particular:

> El predicador es un representante a lo divino, y sólo se distingue del farsante en las materias que trata; en la forma, muy poco. Algunos los confunden con la farsa, y los llaman Arias, Prado, Osuna; mudando materia, nadie puede dudar que esos farsantes, dándose a la virtud, al estudio, fueran aventajadísimos predicadores[19].

El de Fénix le correspondería a la autora, es decir, a la mujer de Bartolomé Romero, Antonia Manuela Catalán, que probablemente lució la «bizarría, donayre y gala»[20]. Recordemos que el año anterior al estreno de *El príncipe constante*, en 1628, Lope de Vega en una carta al duque de Sessa refiriéndose a los autos sacramentales del Corpus de Madrid, escribió: «*Amarilis* [María de Córdoba] y *la Calderona* han echo dos vestidos para competir con Antoñuela. Cuestan dos mil ducados, y dizen que ella no se rinde»[21]. En la comedia de Calderón Antoñuela al representar el papel de la infanta mora podría recurrir a sus mejores vestidos. La acompañarían en el tablado –en los papeles de Rosa, Zara, Estrella– Isabel de Victoria, que hacía segundas damas, Dorotea de Sierra y María Román (cuartas damas).

Mucho más problemáticos son los nueve papeles para los varones, exceptuando a Tomás Enríquez, el gracioso, y Alonso de Osuna. Proponemos el siguiente reparto: Luis de Estrada en el papel de Muley por hacer segundos galanes, Bartolomé Romero, que hacía terceros galanes, el de don Enrique, y probablemente también, el de don Alfonso; Bernardino Álvarez, el padre de Isabel de Victoria, podría hacer el de don Juan, barba. Quedarían Juan de Manzana, marido de Dorotea de Sierra, y José del Peral, marido de Isabel de Victoria, y quizá Francisco Núñez, barba, para el resto de los papeles.

En muy pocas ocasiones podemos reconstruir la circunstancia del estreno de una comedia en el corral. El caso de *El príncipe constante* en este sentido es muy particular, porque pone en evidencia que

> el escándalo que corrió por Madrid fue notable, hasta el punto de que […] los pasquines o carteles con que se anunciaban las comedias por los muros en las

17. Rennert (1909: 374, 468, 582), Sánchez Arjona (1898: 272, nota 2), Paz y Melia (1899: 194).
18. Esquerdo (1975: 491).
19. *Apud* Rodríguez Cuadros (1998: 442-443). Véase también el texto de Valentín de Céspedes: *Trece por docena*. Censura censurae. Edición, introducción y notas por Francis Cerdán y José Enrique Laplana Gil. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998 (Anejos de *Criticón*, 11).
20. Bergman (1965: 535).
21. *Epistolario*, *Ob. cit.*, vol. IV, p. 124.

> calles fueron escritos en rojo e incluyeron versos […] que anunciaban la sátira incluida en la representación[22].

La empresa teatral sabía sacar provecho comercial de ese tipo de sucesos. La alusión era una estrategia que garantizaba una gran afluencia de público, y –por lo tanto– el éxito de la representación. El teatro despertaba unas fuertes emociones que compartían tanto los espectadores que frecuentaban los corrales de la Villa, como el público en la Corte. La broma, que hizo correr tanta tinta de las plumas de los altos representantes del estamento político-religioso, según Alan K.G. Paterson, tuvo una importante carga intelectual que remitía a los escritos de Justo Lipsio, muy en boga entre los círculos cortesanos cercanos al conde-duque Olivares[23]. No cabe duda ninguna –y en eso coincidimos con Luis Iglesias– que «el dramaturgo era bien visto en los más altos medios de la Corte»[24]. Y, es más, el joven Calderón –con sus 29 años recién cumplidos– se manejaba de maravilla en el ámbito del teatro.

Bibliografía

Baczyńska, B. (2002): *Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzrór i polski przekład*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 16-49.

Bergman, H. E. (1965): *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Madrid: Castalia.

Calderón de la Barca, P. (2006): *El príncipe constante*, en *Primera parte de comedias*. Ed. Luis Iglesias Feijóo. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp.1053-1139.

Cerdán, F. (1983): «Paravicino y Calderón: religión, teatro y cultismo en el Madrid de 1629», en Luciano García Lorenzo: *Calderón. Actas del Congreso dobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, vol. III, pp. 1259-1269.

Céspedes, V. de (1998): *Trece por docena*. Edición, introducción y notas por Francis Cerdan y José Enrique Laplana Gil. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 11).

Cotarelo y Mori, E. (2001): *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

Esquerdo, V. (1975): «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», *Boletín de la Real Academia Española*, LV, 429-530.

Iglesias Feijoo, L. (2006): «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca: *Primera parte de comedias*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Fundación José Antonio Castro, pp. I-LVII.

Iglesias Feijoo, L. (2008): «Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*», en *Anuario calderoniano*, 1, pp. 245-268.

22. Iglesias Feijoo (2008: 245).
23. Paterson (1989: 283-284).
24. Iglesias Feijoo: «Introducción», *Ob. cit.*, p. XVI.

Paravicino, H. : *Memoria autógrafa del P. Fr. Hortensio Paravicino contra D. Pedro Calderón de la Barca, y el parecer autógrafo del Cardenal de Trejo sobre el mismo papel*. Biblioteca Nacional de Madrid: Mss. 18.697/75, fols. 52r-60v.

Paravicino, H. (1628): *Panegyrico funeral de [...] o Gloriosa memoria de Doña Margarita de Austria*. Madrid: Juan Lasso.

Paterson, A. K. G. (1976): «El local no determinado en *El príncipe constante*», en: Hans Flasche (ed.): *Hacia Calderón. III Coloquio Anglogermano. Londres 1973*. Berlín-New York: Walter de Gruyter, pp. 171-184.

Paterson, A. K. G. (1989): «Justo Lipsio en el teatro de Calderón», en José María Ruano de la Haza (ed.): *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, pp. 275-291.

Paz y Melia, A. (1899): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid.

Pérez Pastor, C. (1901): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Primera Serie, Madrid, Imprenta de la Revista Española, pp. 216-217.

Pérez Pastor, C. (1914): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Segunda Serie, Burdeos: Feret, pp. 65-67.

Porqueras Mayo, A. (1975): «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. I-CVIII.

Rennert, H. A. (1909): *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America. Se han consultado los Apéndices A, B, C pp. 345-406,

Rodríguez Cuadros, E. (1998): *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.

Ruano de la Haza, J. M. y Allen, J. J. (1994): *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia..

Sánchez Arjona, J. (1898): *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla.

Varey, J. E. y Shergold, N. D. (1971): *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. London: Tamesis.

Vega, L. de (1989): *Epistolario*. Ed. Agustín G. de Amezúa. Madrid: Real Academia Española.

Wilson, E. M. (1961): «Fray Hortensio Paravicino's protest against *El príncipe constante*», en *Ibérida* 6, pp. 245-266.

La mujer en los *Entremeses Nuevos* (1643)

Juan Carlos González Maya
Universidad Islas Baleares

Desde que el teatro empezó a reglamentarse y durante la primera mitad del XVII el papel de la mujer en las tablas suscitó todo tipo de recelos, sobre todo por parte de religiosos o moralistas intransigentes que en no pocas ocasiones tachaban sus apariciones de pecaminosas. Todavía durante el reinado de Felipe IV los detractores sobre la licitud de la mujer y del teatro mismo no cejaron. El célebre obispo Juan de Palafox y Mendoza expresa furibundamente en 1645:

> El asistir a las comedias los eclesiásticos prohibimos del todo, porque las comedias son la peste de la República, el fuego de la virtud, el cebo de la sensualidad, el tribunal del demonio, el consistorio del vicio, el seminario de los pecados más escandalosos, hijos de la idolatría y gentileza[1].

Si estos enajenados beatos se escandalizaban ante la comedia, ¿qué no dirían ante la banalización del adulterio, los insultos, amores ilegítimos, engaños continuos o sacristanes libidinosos de las piezas cortas? Con la mujer como epicentro en esta forma de entretenimiento, nunca se podía ver con buenos ojos la escenificación del pecado también en forma de prostituta, celestina, jóvenes rebeldes, beatas, mujeres casadas insatisfechas o jóvenes travestidos. Toda la deshonestidad y los vicios cabían en esta revista satírica, por ello abominaron tanto de las comedias, porque representaban un auténtico «venenoso contagio de la ociosidad y juventud cristiana»[2]. El padre Ignacio de Camargo, afirmaba en 1689:

1. Cotarelo y Mori (1904: 495).
2. Crespí de Borja, 1649, en Cotarelo y Mori (1904: 197).

> De los entremeses y burlas aplaudidas en los teatros no se puede hablar sin rubor, porque todos están llenos de indecentes porquerías, de chistes y cuentos indignos de tabernas y bodegones […] ¿Qué cosa más fea y vergonzosa que ver representar con chanzas, con bufonadas, y risas la industria de la mujer torpe que tiene tres o cuatro galanes y a todos los deslumbra para que no sepa uno de otro? ¿la destreza de otra mugercilla vil en estafar a los mozos deshonestos? ¿el ingenio del adúltero para robar la mujer casada, o la astucia de la adúltera para engañar al marido?[3].

Pero no todo eran opiniones contrarias. El abogado Cabrera y Guzmán consideraba que:

> los entremeses y bailes son llenos de moralidad, y tales que con capa de sainetes y entretenimientos reprehenden los vicios y defectos públicos tan sin agravio particular quanto lo ha mostrado la experiencia[4].

¿Qué privaba entonces: la reprensión o el panegírico del «pecado»? El propio Quiñones de Benavente también terció en la polémica y en *Las nueces*[5], por boca del gracioso, define:

> Entremés es una salsa
> para comer la comedia;
> entremés es un donaire,
> hablando con reverencia,
> que hay muy pocos que le acierten
> y infinitos que le muerdan.
> Hay cual y cual que le alabe
> y nadie que le agradezca
> (vv. 64-71)

La *salsa* apunta hacia su función de «dama de compañía» de la comedia; el *donaire*, hacia su consabido humor; pero el «hablar con reverencia», hacia sus detractores moralistas y a sus compañeros de profesión que tanto afearon el estilo. No olvida tampoco en sus versos la controversia sobre la licitud que hasta ahora venimos apuntando. No obstante, el éxito de su propuesta fue arrollador y el imaginario colectivo ya había asimilado de tal manera sus tipos, que algunos de sus personajes llegaron a gozar de cierto estatuto de privilegio, como el caso de la «mujer de entremés» de *El barbero* (Benavente), donde una joven, atosigada por la autoridad paterna, contesta: «hija soy de entremés, basta» (v. 70).

En cuanto a la popularidad de las colecciones de entremeses, cabría situar su cenit entre la década de los cuarenta y finales del siglo con extensión hacia la centuria siguiente[6]. Allí apareció nuestro repertorio[7], con dos ediciones (1640 y 1643), junto a otros tan

3. Cotarelo y Mori (1904: 124).
4. 1646, en Cotarelo y Mori (1904: 96).
5. La pieza ocupa el lugar nº 10 de los *Entremeses Nuevos*.
6. Madroñal (2004: 459).
7. *Entremeses Nuevos de diversos autores para honesta recreación*, Alcalá de Henares, Francisco Ropero, 1643.

conocidos como la *Flor de entremeses* (1657, 1676, 1718), la *Floresta de entremeses* (1680, 1691), los *Rasgos del Ocio* (1661, 1664) o los *Verdores del Parnaso* (1668, 1697). La nómina de ingenios variaba según la impresión, siendo nuestro caso uno de los más significativos por la calidad de los componentes que allí se reunieron. De un total de veintidós composiciones, Francisco Ropero, el editor, incluyó catorce de Quiñones de Benavente, tres de Quevedo y Calderón, una de Antonio Solís y otra de Navarro de Espinosa.

Los entremeses, como género literario, se someten a unas convenciones que vienen delimitadas por su función lúdica a modo de marcador estructural. Así, el espectador al entrar en el corral de comedias sabía de antemano el motivo por el que pagaba: quería divertirse, nada de novedades. En virtud de esa exigencia genérica se estableció una técnica básica, la burla; un tema recurrente, el amor, con toda su casuística; y unos personajes tipificados con los que identificarse, nada de sicologismo. Son ingredientes consustanciales al género, indicadores de esa complicidad entre el público y el escenario.

Los procedimientos de la risa también son conocidos. Centrados en la mujer, la proverbial misoginia, los defectos morales y otras taras (engañadas, ladronas, chismosas, pedidoras, bebedoras, crédulas, miedosas…), y el vehículo lingüístico armado de pullas, ideolectos, ironías, juegos verbales y todo el arsenal de insultos, dan como resultado una intromisión de lo deforme, de la debilidad, la flaqueza, el yerro, la caída, la imprudencia… en el mundo de lo correcto. Finalmente, los gestos, sobre todo aquellos que conllevan carga erótica. En fin, una inversión típica de la risa popular cuyos resultados llegaron a convertirse en verdaderos iconos de la inmoralidad, caricatura de tipos, situaciones o estados: una vuelta de tuerca más allá de las comedias y una incisión más profunda en el retrato de la sociedad española del Seiscientos.

En cuanto a las convenciones textuales, los principios que podían escandalizar mayormente a los guardianes de la fe se centraban en los argumentos poco edificantes, en las conductas que «enseñaban a pecar a los hombres» y en el lenguaje inmoral. Pero, ¿cuál era el papel de las mujeres en estos cuadros de costumbres? Según Huerta Calvo era el *leitmotiv* del género[8], quedando sometida a la visión masculina de la sociedad. Los *Entremeses Nuevos*, en este sentido, constituyen una crónica, a lo burlesco, de esa realidad. Las distintas atribuciones o posibilidades de la mujer quedaban reducidas sólo a una: la de objeto erótico; no se valoraba su inteligencia, aunque acusaba ingenio para resolver situaciones críticas. En su obligada prisión doméstica, no tenía acceso a la cultura ni a la elección de marido, su formación intelectual era muy limitada[9]. En *El amolador* (Benavente) se observa una consecuencia de esa educación: «Yo soy aficionada a buenos ratos, / a la comedia, al baile y a la música, / a la conversación y a la merienda, / ¿pues cómo quiere que a leer aprenda?» (vv. 26-29). Recordemos también las sátiras contra las damas cultas o sabihondas de Quevedo y otros tantos. Fray Luis de León, en *La perfecta casada*, enuncia: «la naturaleza […] hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca; […] por donde, así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de

8. Huerta Calvo (1999: 32).
9. Gómez-Centurión (1999: 178).

dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones»[10]. Siempre relegada a un segundo plano, encontraba trabas permanentes, y a menudo insalvables, en sus aspiraciones. Así que en no pocas ocasiones tuvo que hacer gala de la creatividad, la agudeza y el ingenio para sortear sus enormes dificultades. Y aunque hay mujeres resignadas a su suerte, herederas de la tradición occidental misógina, también vemos en los entremeses aquellas que sabían aprovechar sus recursos femeninos. El mundo de las burlas amatorias, el más repetido de la compilación, se convertirá en el auténtico núcleo de trazas y enredos.

La primera de nuestras paradas tiene que ver con la institución del matrimonio, blanco fácil por el juego que ofrecen los diferentes conflictos familiares. Sin embargo, curiosamente, siendo como era el fin primero y fundamental de la unión conyugal la procreación, no existen argumentos con mujeres embarazadas o madres cuidando o educando a sus hijos. Lo que interesaba no era tanto ennoblecer el sacramento, sino cuestionarlo. La relación no armónica de pareja a escena: riñas, adulterios, engaños, burlas, hombres lascivos, mujeres deshonestas…, índices también del fracaso matrimonial. Los adulterios se convirtieron en uno de los motivos más frecuentes de estas piezas[11], como denunciara el carmelita Fray José de Jesús María: «…dar trazas e inventar cautelas cómo se puedan hacer hurtos con sutileza, o se pueda violar el tálamo conyugal sin estorbo del marido»[12]. Lozón Urueña insiste en que «la familia no tenía, en principio, una función afectiva, o no la tenía como asunto exclusivo o prioritario»[13], aludiendo a la cantidad de uniones forzadas. Como veremos en las siguientes piezas, lo serio de las comedias queda aquí desdramatizado, invertido, parodiado, ya sea el honor o el código petrarquesco-amoroso, su estereotipo o la *descriptio puellae* con un lenguaje popular o incluso vulgar que mueva a risa[14], todo rebajado a un resorte cómico.

Para estas «perniciosas recreaciones»[15] sírvanos como ejemplo el entremés de *Las Nueces*, de Quiñones de Benavente. Partiendo de la base del sometimiento de la mujer al indiscutible e indiscutido varón, se presenta una situación arquetípica: mujer en clausura doméstica y marido que visita a su amante. Esposa furiosa («Mujer mía, la cólera reporta, / que voy a cierta cosa que me importa», vv. 9-10); compañero impaciente («No seas pesada, hermana», v. 13). Las notas de humor provienen de los disparatados disfraces del marido y su acompañante para no ser descubiertos en la obscuridad de la noche y de lo escarmentados que salen de su aventura erótico-desdichada. El marido portugués, burlador burlado, pertenece al arquetipo de los portugueses enamoradizos y cantarines[16]. El valor moralizador se impone.

En *El boticario*, del mismo Benavente, una mujer insatisfecha y encerrada en su casa embauca a su marido buscando consuelo en un boticario. Es un ejemplo gráfico del «peligro que hay en la mujer hermosa»[17], y constituye un caso de honra conyugal con

10. *La perfecta casada* (1980: 124).
11. Asensio (1971: 134) y Cotarelo (1911: CXLV).
12. 1600, en Cotarelo (1904: 380).
13. Lozón Urueña (2004: 145).
14. *El toreador*, vv. 178-198; *La casa holgona*, vv. 10-13; *El alcalde de sacas*, vv. 55-57.
15. *Vid*. nota 13, p. 372.
16. Cotarelo (1911: CLIII).
17. Pedro de Guzmán, 1613, en Cotarelo (1904: 349).

la variante «engaño denunciado – testigo castigado»[18]; parodia del código dramático, a través del cual, en vez del castigo a la mujer adúltera pero avispada, se castiga la voz denunciadora, un vejete que descubre el engaño, aporreado con el inconfundible «matapecados». La pieza ilustra la astucia de la mujer en el mundo varonil, liberándose así de la fuerte sumisión sexual a la que se sometía.

La caza de marido es recurrente en varias piezas, y suele presentar casi siempre casos similares por el interés de las damas en asegurarse su futuro sobre todo económico. Representan un nuevo espacio de libertad para la mujer, encorsetada en su rol social, y una inversión del código dramático del galanteo, por cuanto la búsqueda de pareja en el Siglo de Oro era actividad exclusivamente masculina. *El examen de maridos* (Benavente) se adscribe a la popular y carnavalesca estructura de desfile, por presentar una revista de personajes estereotipados ante una dama-juez que busca marido, maltratadora de criadas, músicos y pretendientes, más o menos ridículos. Aquí, la «mal contenta» cede no ante las cualidades de los aspirantes sino ante la bolsa de uno de ellos (éste «trae los requisitos necesarios», alega, v. 115); nada de afectos, pues, sólo amor realista y material. El sometimiento es aquí masculino. El galán elegido acaba manifestando al final: «tengo yo mucho miedo, sí, sí, sí, / de ver los toros» (vv. 147-148). Este miedo visceral al matrimonio también aparece en otros entremeses ante personajes femeninos enérgicos como éste. En *Don Pegote* (Calderón) el protagonista, un lindo, termina afirmando: «Pues yo no sufro, no, que a ser sufrido / ya ocupara una plaza de marido» (vv. 142-143).

La elección de marido en *Los gigantones* (Benavente) toma igualmente forma de concurso. Es la obra con mayor número de pullas, insultos, juramentos… En fin, cierto tipo de violencia que, como acierta a definir Eugenio Asensio, se queda en movimientos de pasión, en exuberancia retórica, no en violencia física sino en violencia del lenguaje, verdadera finalidad de estas «cascadas de imágenes e insultos»[19]. En la pieza las contiendas verbales se articulan sobre dos ejes: el de la autoridad y la rebeldía, representado por el enfrentamiento entre el tío-cura y su sobrina; y el de la competición entre dos sacristanes, convocados por el fraile para ver quien toca mejor el órgano, y así llevarse la mano de la joven. No hay galanura del sacristán, sino puro interés y simple rivalidad en aras a conseguir un trofeo. La retahíla de pullas es interminable. Del cura a su sobrina: «¡Que os tuesten esa cara relamida! / ¡Mírenla qué mirlada y qué fruncida! / Y, ¡por Dios, que es demonio con pellejo!» (vv. 2-4). De un sacristán a otro: «Mientes como bellaco chichumeco, / sacristán del Japón, boca de alnafe, / más sucio que la calle de Getafe. / Sal aquí, cara de morcilla ahumada» (vv. 44-47)… Poco importan las apariencias. En realidad, el sacristán es un tipo comunísimo en las piezas cortas, y casi siempre se distingue por su latín macarrónico y su natural enamoradizo y pullista. Como en casi todos los entremeses no falta el alfilerazo misógino: «¡Ah, mujeres!, yo os vea chamuscadas. / ¿Qué es chamuscadas? Hechas chicharrones, / y después de sacada la manteca, / sirváis de hacer guisados dentro en Meca» (vv. 93-96).

El dinero se convierte en fuerza motriz y recurrente de numerosas acciones como consecuencia de la necesidad materialista de aquella época: «huye de aquí, rapaz, / que no das, y en este tiempo / todo es dar», concluyen unos músicos en *Las habladoras* (vv.

18. Chauchaudis (1980: 167).
19. Asensio (1971: 146).

194-196). En esa sociedad en la que tantas mujeres carecían de poder adquisitivo o no disponían de medios para acceder a él, resultaba natural que para consolidar su posición social, muchas de ellas buscaran una resolución que les asegurase su futuro. El acceso al dinero era parcela casi exclusivamente masculina y suponía una traba prácticamente insuperable para su independencia. De aquí que en no pocas ocasiones nos encontremos con la picaresca, el trapicheo, el ingenio para subvertir un entorno que las condenaba a una subordinación casi extrema en una sociedad urbana dominada por el anhelo materialista. Este tipo de mujeres suelen representarse como decididas, enérgicas, perseverantes en un mundo hostil, y en algunos casos resuelven con éxito su pulso al destino.

Tal es el caso de Rufina, *La barbera de amor* (Benavente), que presenta como novedad su incorporación al mundo del trabajo, rompiendo con una marginación ancestral. El mundo laboral era coto cerrado de los hombres. Para las mujeres sólo quedaban las migajas[20]. Por eso, en este mundo al revés, no extraña ver a una mujer con el oficio de barbera, sangradora de hombres y de bolsas («Salga la sangre buena, / que la que al enfermo mata / da la vida a la barbera», vv. 77-79); pero también resulta natural la desconfianza misógina de aquellos que veían en este intrusismo engañifa femenina: «que la mujer toda es trampas / y pocos se libran dellas» (vv. 7-8). A pesar del título, ninguna carga erótica o deseos sexuales, sólo empeño materialista. En *Las habladoras* (Benavente), sátira contra el comadreo, las aspirantes vapulean al galán al grito unánime de sus solicitudes: «tráigame un coche, búsqueme otro coche» (v. 109); «No hay señora, aquesto quiero. / Busque dinero, gáneme dinero» (vv. 112-113); «largue las faltriqueras» (v. 121). Cuando el pobre galán humillado ante la abrumadora avalancha peticionaria sólo puede mostrar un real de a ocho, es desplumado y condenado al «rollo». En *El toreador* (Benavente) doña Clara se muere por un ridículo galán-toreador mientras le dura su dinero. En *La Celestina* (Navarro de Espinosa), esta manía también resulta obsesiva e imperiosa en aquellas que recurren a la tercería para conseguir su anhelado beneficio: «Yo, siendo moza y hermosa, / no alcanzo un maravedí; / quiero un galán más que a mí» (vv. 77-79); otra manifiesta: «Un real no puedo sacalle / a este hombre que me adora» (vv. 101-102). Lo original del argumento es que la mediadora sexual es un gracioso con toda la barba, una suerte de «perversión de hábitos»[21], según acuñación moralista; pero en realidad, uno de los recursos más cómicos: el travestismo. En fin, nueva broma para subvertir su referente serio y nueva colisión de planos en virtud de la exigencia genérica. La óptica jocosa lo deforma todo.

El afán pecuniario de la mujer va ligado a veces al latrocinio, uniendo, como en este caso, comportamiento externo e irónica onomástica:

ANTÓN ¿Cómo te llamas?
AGUILITA Yo, Aguilita.
ANTÓN ¡Ay, niña!
El nombre tienes de ave de rapiña.
Aguilita, divórciome aunque gruñas,
que tras del pico enseñarás las uñas.
(vv. 31-34)

20. Fernández Álvarez (2002: 197).
21. *Vid*. nota 13, p. 381.

La Aguilita y sus alegres compañeras de *La casa holgona* (Calderón), dejan desplumado a un inocente capigorrón ante la imposibilidad de estafarle («Abernuncio Satán, si no hay dinero / no tienes parte en mí», apostilla la meretriz calderoniana, vv. 47-48). El transvase del campo semántico erótico al del dinero más el lenguaje de la niña, trufado de equívocos y alusiones sobre todo en la velada carga erótica del trato comercial, es otro ejemplo del innegable olfato ingenioso de la mayoría de mujeres entremesiles.

Las tretas femeninas no siempre acababan con el esperado éxito. En *Don Pegote* (Calderón), una dama finge estar embarazada para obtener cien reales. El galán, que sospecha, no se aviene al ardid femenino. Su duelo contra la pedidora se resuelve con pinchazos de alfileres, ante la negativa del caballero «estreñido y mordido» (v. 113) a picar la «gatada» de doña Quínola. La pieza es una invectiva contra los galanes mequetrefes, acicalados, petulantes y tacaños («A las damas / […] / corteses siempre, dalles del sombrero, / mas de la bolsa no, ni del dinero», vv. 33-36), trasunto de la figura quevedesca del caballero don Tenaza, con la variante estructural: 1) *engaño sospechado*; 2) *burlado castigado*.

El desacato y la rebeldía de las jóvenes, deseosas de emanciparse con su galán, pero sujetas al código de la autoridad del padre o tío del que intentan escaparse, es otro señalado argumento de burla. El personaje femenino suele resultar ingenioso y decidido gracias a sus ardides y su astucia. Es el caso de *El barbero* (Benavente), donde la hija sometida al padre desea escapar con su galán. El enfrentamiento con el padre ilustra mediante la estructura de debate y repetidas pullas, la consabida oposición entre dos conceptos de entender el mundo diferentes. Al progenitor, celoso guardián de la honra familiar, le cuesta someter el juvenil atrevimiento de su hija, y acude a los principios tradicionales de la educación masculina para sostener su autoridad: «Hija mía, las doncellas, / quebrada la pierna en casa», alega, mientras su hija le contesta con un «No tengo de estar en ella / aunque me las quiebre entrambas» (vv. 47-50). Este padre vejete viene a ser una parodia de su papel en las comedias dramáticas, simboliza una figura ridícula, regañona y crédula, burlado y robado.

La misoginia sustenta la ideología de no pocas de estas piezas, como ya hemos visto. Para el mundo masculino era una orientación esencial en su justificación o crítica ante determinadas conductas femeninas. El motivo de la volubilidad, por ejemplo, toma cuerpo de forma alegórica en *El mundo al revés*, entremés de auto de Benavente, donde una dama que representa al mundo afirma: «Yo soy el mundo, señores, / figurado en una hembra, / pues por lo inconstante y vario / no hay quien más se le parezca» (vv. 33-34); o donde otra dama insiste: «todas somos mudanzas» (v. 17). Otro vicio capital para la ideología misógina era el del comadreo. La escenificación de las parlanchinas o murmuradoras son asunto central en dos entremeses, *Las habladoras* (Benavente) y *Las vecinas* (Antonio Solís). El primero ilustra una de las circunstancias que más reticencias despertaban en los varones de aquel tiempo, las reuniones femeninas y el chismorreo («en lengua y paladar tengo cosquillas», v. 100). El temor queda cumplido en la pieza pues las mujeres demuestran mayor inteligencia que los hombres y saben cómo divertirse a costa de un confiado galán. *Las vecinas* apunta hacia la torpeza de las damas poco discretas («que los secretos es fuerza / que no los guarden, costumbre / siempre en mujeres», vv. 74-76).

En esta galería de retratos hay una predilección lógica por los estratos menos favorecidos socialmente e incluso marginales, porque quizás, como señala Javier Huerta, «la sinceridad de los instintos aflora con más fuerza a medida que descendemos en el escalafón social»[22]. Entre esos tipos sociales destacan las criadas gandulas de *El examen de maridos* o las vendedoras ambulantes, pregonando a voz en grito su mercancía. Éstas, acostumbradas al lenguaje de la plaza pública, parecen instaladas en la dinámica pullista, dominando sin rubor los sentidos maliciosos, y en la rapacería que les caracteriza. El debate entre un aceitunero, una mondonguera y una manjarblanquera en *El aceitunero* (Benavente), da pie a un verso ágil y dinámico bien acondicionado a la conversación de personajes populares. La estructura de debate está llena de réplicas continuas donde unos a otros se insultan o descubren la mezquindad del adversario, dejando al descubierto su catadura moral, donde la preocupación mayor es cómo robar al cliente:

> Y aunque vendo tantas pellas,
> en mi vida hurté con ellas,
> si no es que las eche
> más agua que leche;
> o por la gallina,
> tres partes de harina,
> ganando doblado
> con lo que no he echado.
> Y luego protesto
> que no es hurto esto.
> (vv. 95-104)

Por último, se da el caso de personajes femeninos procedentes del romancero o del refranero. En el primer caso, la cautiva esposa de *Don Gaiferos* (Benavente), Melisendra; y, sobre todo, un personaje curioso, la Marizarpa de *Las jácaras*, de Calderón, especie de jácara entremesada con visos de mojiganga[23], por la reproducción de textos populares y el desfile de personajes. Escenifica una incursión en el mundo de la jacaresca por parte de una dama que se cree cada uno de los personajes que lee. Además, el intento de curarla por parte de un vejete nos remite a la misma locura quijotesca. Finalmente, con análogo tono paródico, Quevedo escribió en *Las sombras* una diatriba contra el abuso del refranero, sacando a escena personajes populares como Maricastaña, doña Fáfula, la dueña Quintañona o doña Marta con sus pollos.

Bibliografía

Asensio, E. (1971): *Itinerario del entremés*, 2ª ed., Madrid, Gredos.
Buezo, Catalina, ed. lit. (2005): *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 579).

22. Huerta Calvo (1983: 27).
23. Buezo (2005: 33).

Cotarelo y Mori, E. (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Ed. facsímil de José Luis Suárez García, Granada, Universidad, 1997.
— (1911): *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas*, ed. facsímil de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad, 2000.
Chauchaudis, C. (1980): «Risa y honra conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, pp. 165-185.
Fernández Álvarez, M. (2002): *Casadas, Monjas, Rameras y Brujas*, Madrid, Espasa Calpe (Ensayo y Pensamiento).
Gómez-Centurión, C. (1999): «La familia, la mujer y el niño», en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, dir. José N. Alcalá-Zamora, Madrid, Temas de Hoy. Historia, pp. 169-194.
Huerta Calvo, J. (1999): *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva (clásicos de biblioteca nueva, 17).
— (1983): «*Cómico y femenil bureo*», *Criticón*, 24, pp. 5-68.
Lozón Urueña, I. (2004): *Madrid, Capital y Corte*, Madrid, Comunidad de Madrid.
Luis de León, Fray, *La perfecta casada*, Madrid, Espasa Calpe (Austral, 51), 11ª ed., 1980.
Madroñal, A. (2004): «Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro», *Arbor*, 699-700, p. 460.

Teatro inédito atribuido a Quevedo

María Hernández Fernández
Universidad de Barcelona

La historia de un autor consagrado puede ser reescrita, porque los documentos literarios que han logrado sobrevivir a los estragos del tiempo no permanecen estáticos.

Para ampliar el corpus dramático de Quevedo y aportar inéditos fue conveniente trazar un recorrido por aquellas bibliotecas que aparecían mencionadas en catálogos posteriores a la edición de José Manuel Blecua (1981).

En la Biblioteca Nacional de Lisboa había consultado el catálogo de Miranda, *Manuscritos quevedianos en las bibliotecas portuguesas* (1988), que fue una magnífica guía. La autora lamentaba que los hispanistas del Siglo de Oro apenas hubieran aprovechado el filón de las bibliotecas lusitanas, nación que en vida de Quevedo estuvo anexionada a España.

También me fue sumamente útil el *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional* de Isabel Pérez Cuenca (1997).

Asimismo, creí conveniente explorar el fondo Sedó del *Institut del teatre* de Barcelona, que cuenta con una nutrida colección de documentos teatrales y que en los años ochenta todavía formaba parte de una biblioteca privada.

1. La privanza desleal y voluntad por la fama

A raíz de una conversación con Pablo Jauralde, contacté con Germán Vega, que en 1993 había descubierto el impreso de *La privanza desleal y voluntad por la fama*[1]. Esta comedia, atribuida a Quevedo y reputada por perdida en el Catálogo de Barrera y Leyrado (1860), está ubicada en cajas sin catalogar de la BNE. Germán Vega me facilitó la signatura provisional.

Me extrañó que no hubiera publicado la obra. Tras leerla, supe por qué. De escaso valor literario, quizá su escritura despersonalizada se deba a su carácter por encargo, aunque parece fruto de una sola pluma.

1. Véase su reseña del descubrimiento: Vega (1993: 109-121).

La privanza desleal es una comedia particular, un híbrido entre el drama del valimiento y la comedia de enredo. El tema de la privanza se ve desplazado por una compleja maraña de triángulos amorosos, expresados en una tosca imaginería petrarquista, que no tiene parangón con los versos más ardientes de Quevedo.

La relación de esta comedia con el ideario político de Quevedo tampoco está clara, al contrario de lo que sucede en *Cómo ha de ser el privado*, que se espeja en la doctrina de la *Política de Dios*. Apreciaríamos, sin embargo, cierta coherencia con la condena a los malos reyes y tiranos, sentenciados al infierno en el primero de sus *Sueños*.

El Conde Albano, ensalzado al inicio de la obra como favorito del rey de Lidia, será durante los dos primeros actos víctima de una atronadora caída, que no tendrá relación con los tópicos desmanes de la Fortuna. La envidia de los cortesanos –que para Quevedo era la primera peste del mundo– tan sólo surge en la escena inicial y queda en murmuraciones y críticas sin peso dramático. Tampoco su ambición de ascenso es un móvil de la deslealtad y el declive. El eje de la acción dramática es su amor hacia la reina Cleonarda, esposa de Minandro, motivo que sacará a colación el mito artúrico de las relaciones adúlteras entre Lanzarote y Ginebra.

La privanza desleal reincide en todos los tópicos que Quevedo había criticado en su obra satírica en prosa. Una última nota se nos revela al final: «Aquí se acaba, senado,/ *la privanza desleal*» (v. 2.778). Recordemos que en el *Buscón* (2005: II, 118), Pablos se mofaba de las comedias que llaman a la gente «senado».

Y si la temática ya es poco ortodoxa, el encorsetamiento lingüístico de sus personajes no muestra, ni por asomo, la *grandeza verbal* de don Francisco. El autor sólo ejercita su pasión retórica en parcas ocasiones, cuyos guiños conceptistas no están a la altura del gran troquelador del lenguaje, se ciñen tan sólo a algunos poco sorpresivos juegos onomásticos y paronomásicos.

¿En qué medida puede traslucirse el genio literario de Quevedo en una obra limitada por semejantes circunstancias? Germán Vega (1993: 121) concluye al respecto: la comedia, «en su desmayada calidad artística no podrá ayudar a Quevedo, ni a ningún otro escritor, a avanzar en los repechos del Parnaso.»

2. Dos comedias burlescas

El catálogo de Isabel Pérez Cuenca nos llevó a los manuscritos de dos comedias burlescas atribuidas a Quevedo en el catálogo de Barrera y Leyrado (1860): *El premio de la hermosura* y *¡Qué villano es el amor!* de la BNE.

Astrana Marín desechaba la autoría de la primera alegando que no era otra que la homónima de Lope, publicada en la XVI parte de sus comedias. Probablemente, no llegó a leer el manuscrito, porque si lo hubiera cotejado con la comedia del Fénix habría visto que se tratan de obras completamente diferentes. A pesar de que el manuscrito que se conserva en la BNE tiene letra del siglo XVIII, por su temática y usos lingüísticos bien podría ser del XVII: pertenece a la tradición lucianesca de la parodia de los dioses olímpicos y confluye temática y retóricamente con la obra satírica de Quevedo.

La única coincidencia temática que guarda la comedia de Lope, con un enfoque y protagonistas distintos, es el motivo del concurso sobre la dama más bella, oficiado por Cupido y otorgado a la ninfa Aurora. La composición atribuida a Quevedo versa sobre el juicio de Paris. Al igual que en *La Fortuna con seso*, subyace la descripción burlesca de

los dioses mitológicos mediante la técnica del *spoudaiogeloion*. Este mecanismo característico de la sátira menipea entremezclaba registros cultos y vulgares, y en *El premio de la hermosura* se concreta en una estilización de la lengua de germanía.

Astrana Marín también rechazó la atribución a Quevedo de la comedia burlesca inacabada *¡Qué villano es el amor!* Sus argumentos fueron otra vez débiles. Apelaba a que la obra, por tener un solo testimonio manuscrito con letra del siglo XVIII, no pertenecía al barroco español.

Encontramos, por suerte, en el Fondo Sedó de la Biblioteca del *Institut del Teatre* una copia del ms. de la BNE anotado por Cotarelo y Mori, donde decía: «Por los retrúecanos puede muy bien ser de Quevedo. Que pertenece al siglo XVII no cabe duda». ¿Acaso Cotarelo proyectaba publicar esta comedia burlesca en su inacabado repertorio de teatro breve aurisecular? *¡Qué villano es el amor!* parodia las gestas y cruzadas de Fernán González, el primer conde de Castilla. Recordemos que este personaje ya aparecía en el romance de Quevedo «Pavura de los condes de Carrión» (POC, 764), que Crosby cree posterior a 1612.

El núcleo argumental es la concordia carnavalesca entre moros y cristianos representada en una apacible cacería conjunta. *¡Qué villano es el amor!* retoma como personajes a la Infanta Doña Urraca (segunda esposa del Conde), que retrata en una grotesca escena de cortejo, y un repertorio de célebres moros, de los cuales sólo vemos a Fatimán en escena. Abdumele y la Cava, como señalaba Emilio Cotarelo en la ya mentada anotación manuscrita, no llegan a intervenir en la comedia inacabada, a pesar de que figuran entre los *dramatis personae*. A su vez, el privado del Conde es similar al Sancho cervantino, la voz de la cordura.

¡Qué villano es el amor! volvería a aparecer más adelante. En el vecino Portugal, mientras consultábamos un códice manuscrito que contenía poesías de Quevedo (el ms. 324 de la Universidad de Coimbra), dimos con una jácara titulada *A los amores del rey Rodrigo y la Cava*, sin autor explícito pero contigua a unos poemas de Quevedo. La temática coincidía con la subversión del tópico morisco de la comedia burlesca antes citada. Por eso y por su belleza popular (algo intrínseco al romance) estuvimos leyendo hasta que dimos con una estrofa que nos sobrecogió:

> De verse de un Rey gozada
> quedó la niña entonada,
> mas fuerza será que amanse
> cuando mueve su rigor.
> ¡Qué villano es el amor!
> Líbrenos Dios que se canse.
> (vv. 242-247)

Jácara y comedia burlesca entrañan cierta relación o referente común, de eso no cabe duda. Ver si la jácara es un fragmento de la comedia inacabada o una obrilla independiente destinada a una fiesta de Moros y Cristianos está todavía por consignar.

3. El galán fantasma

En el fondo Sedó del Institut del Teatre figura una comedia inédita y nunca recogida en la nómina de la obra dramática de nuestro autor: la *Comedia famosa del galán fantasma*, cuya copia manuscrita es de 1637 y que se representó hacia 1640. La comedia, cribada por el célebre censor Navarro de Espinosa, perteneció a la Biblioteca de Osuna y del

Marqués de Pidal. Tiene múltiples borrones y pasajes tachados y el *ductus* de tres copistas distintos del siglo XVII[2].

Cuando Blecua editó el teatro de Quevedo, este manuscrito pertenecía a la biblioteca privada de Arturo Sedó (y probablemente no contaba con la misma libertad investigadora que ofrece una biblioteca pública). Existe, además, un error de catalogación, a todas luces inducido por el título, que se presta a confusión con el *Entremés del marido pantasma*. Que exista una comedia homónima de Calderón, cuyo contenido es claramente distinto, también podría haber disuadido a los investigadores a la hora de consultarlo.

La comedia de Calderón fue representada en el Palacio Real y, al parecer, se compuso hacia 1635 y dos años más tarde era impresa. Quinaut, en 1659, escribió una imitación, *Le fantôme amoureux*, pero ni su fecha de composición ni su texto coinciden con la obra que nos ocupa.

La comedia atribuida a Quevedo posee una estructura argumental y unos personajes dramáticos similares a los de la obra calderoniana: dos galanes –Don Fernando y Don Jacinto– y sus respectivas damas –Aurora y Laura–, el padre autoritario de Aurora, vigía de su honra –Don Beltrán– y los criados –Fabio, Lucía, Celia, Lucrecia y Gorrión–.

Observamos en ambas comedias procedimientos tópicos de la *comedia de enredo*: el ardid del disfraz fantasmagórico o la aparición de ultratumba, escotillones y escondrijos, misteriosos apagones de luz, tensión amorosa, celos, confusión y, por último, la aclaración del misterio, una comprensión piadosa del amor humano y doble boda con felicidad para todos.

El galán fantasma no escapa de las lides comunes de la comedia de enredo: el amor con aspiraciones matrimoniales es el motor pasional que impulsa a los personajes a esconderse y reaparecer, el hilo conductor de la lírica y del disfraz metafórico. Los parlamentos de los protagonistas son equiparables a las composiciones líricas de Quevedo escritas en estilo elevado y de *amor purus*.

El pícaro es la vena satírica de la comedia, el espíritu de contradicción, el desengaño del ideal. Aunque Gorrión, a diferencia de Pablos, ha renunciado a llevar una vida de *buscón*. Su principal obsesión –sumamente quevedesca– es rehusar el matrimonio, actitud que caracteriza la de los personajes entremesiles de nuestro autor.

El gracioso desdeña los idealismos y «tormentos del cerebro» de su amo pero es, en cambio, el que alimenta fundamentalmente el título de la comedia, el que da credibilidad a los fantasmas que moran su enigmático cuarto, el que se cree descomulgado cuando aparece Beatriz con la intención de ver a su amado Jacinto. Es consciente de su condición de lacayo, de «limpión de zapatos», pero no obstante, se mantiene firme en sus convicciones; ni aún siendo pagado por su amo, consentiría en casarse. Gorrión se rebela al final de la comedia y determina no casarse, como había recomendado doña Fáfula a su marido comediógrafo en *El sueño de la muerte*.

En *El galán fantasma*, en definitiva, sí que hallamos algunas agudezas y retruécanos de ingenio notable, ante todo condensados en los parlamentos del gracioso Gorrión, personaje coherente con las obsesiones satíricas de Quevedo.

2. Debería circular una versión impresa de la obra, dado que «famosa» era el calificativo que se le daba a toda comedia que llegaba a imprimirse, tuviera o no éxito. Sea como fuere, no hemos conseguido dar con esa publicación. ¿Se le llama «famosa» por un equívoco del escriba, dado que la comedia de Calderón sí que había sido impresa? ¿Fue acaso objetivo de la Inquisición por su ataque jocoso a la institución del matrimonio en boca del pícaro Gorrión? ¿Podría corresponderse con la comedia sin título y perdida de 1625 a la que se alude en el *Catálogo* de Barrera?

4. Epílogo

Una de las operaciones preliminares de toda investigación filológica es la compilación del material evaluable, la fijación del corpus literario y la valoración de la paternidad, autenticidad y datación de los textos que se quieren estudiar. A pesar de que solventar esta problemática inicial a menudo exige la inversión de una prodigiosa cantidad de perspicacia y esmero, esta ardua tarea es previa a la labor crítica propiamente dicha. Sin ella, el análisis filológico y la comprensión histórica de la obra de un autor pueden verse considerablemente limitados por generalidades confusas y lagunas de información. Esta premisa metodológica es irrevocable cuando nos hallamos ante una tradición literaria semiborrada y de frágiles testimonios, como la del teatro aurisecular español, y se hace indispensable ante la obra dramática de un autor que, canonizado en la literatura universal por su poesía y prosa satírica y moral, apenas ha sido valorado como dramaturgo. Baste este sucinto artículo para sentar las bases de un estudio más extenso que verifique o refute este nuevo material inédito atribuido a Quevedo.

Bibliografía

a) Manuscritos e impresos de nueva atribución

La privanza desleal y voluntad por la fama

Famosa 46/ comedia de la/ privanc,a [sic.] desleal, y vo-/lvuntad por la fama./ Las figuras que hablan en esta Comedia son las siguientes./ Minandro Rey./ Cleonarda Reyna./ Anarda Infanta/ D. Mayor, Duquesa./ Aluaro Conde./ Lisandro Secretario./ Euandro caballero./ cesar cavallero./ Rosicelo caballero./ Tiberiano general.// Liviano Soldado./ Horacio alabardero./ Onorio alabardero./ Norandino lacayo./ Armando criado./ Tirseo villano./ Vato villano./ Gerardo villano./ Galafron villano./ Florey cortesano. [«Tieneme loco/la voluntad que muestra el rey Minandro…»]. Impreso en 4º ubicado en cajas sin catalogar de la BNE, 46-67 h. numeradas sobre el recto. El impreso tiene una fisonomía que lo sitúa entre las categorías de «desglosable» y «desgajado». En el *Catálogo de las comedias impresas en 4º sueltas anteriores a 1750 que existen en la Biblioteca de Don Agustín Durán* (ms. 14690) el impreso se adscribe al siglo XVII. La comedia, que en el *Catálogo* de Barrera y Leirado [1860: 313] aparece como perdida, ha sido encontrada por Germán Vega en la BNE (signatura T-55293-21).

El galán fantasma

Biblioteca del *Institut del Teatre* (Barcelona), ms. de la vitrina A, Estante 5. *El galán fantasma*. Comedia [«Qué te parece tu prima...»]. La letra es del siglo XVII, el códice consta de 65 f. En el folio inicial aparece con el mismo tipo de tinta, el nombre del autor –Quevedo–, varias rúbricas para probar la pluma y una suma (1046+750+936=2732), que se corresponde con el número de versos de cada una de las tres partes. En el folio final recto se incluyen, a su vez, las censuras del Dr. Peyron (Çaragoça, 13 de enero de 1641), de Juan Navarro de Espinosa (Madrid, 12 de enero de 1640) y del «planificador del Santo Oficio» Fr. Juan Bª Palacio (Valencia, 16 de octubre de 1640). La obra fue representada: de ello son claros testimonios el sinnúmero de tachones en el texto –dificultad añadida para su transcripción– y la anotación de los nombres de los actores junto a los *dramatis personae*. En el margen derecho del primer folio de la comedia aparece en la misma tinta tenue que apuntaba los actores, la fecha de 1637, tal vez el

año de composición de la obra. Además del Ex-libris de Arturo Sedó, incluye el del Marqués de Pidal, pista que nos induce a pensar que el manuscrito perteneció a su Biblioteca. Sabemos, asimismo, que perteneció a la Biblioteca de Osuna.

El premio de la hermosura

BNE, ms. 15288. *Ovras de don Francisco de Quevedo. Comedia en vn acto El premio de la hermosura*. El códice es del siglo XVIII, escrito en un solo tipo de letra y consta de 7 f. Foliación a lápiz, encuadernación holandesa con puntas. La breve comedia aparece entre los f. 1-7 [«De Júpiter la grandeza...»][3]. Constituye una obra inédita, que el *Catálogo* de Barrera y Leirado [1860], Florencio Janer [1919: 38-46], Astrana Marín [1932] y Armando Cotarelo [1945: 69] no consideran de Quevedo, bajo el argumento de que en la décimosexta parte de las comedias de Lope de Vega hay una tragicomedia de título homónimo. Ésta, sin embargo no coincide con la obra que nos ocupa [«Si tu vida me servía...»]. Por lo tanto, resulta erróneo confundir ambas comedias homónimas con una sola. La desestimación de esta obra en la nómina teatral de Quevedo requiere de un análisis más riguroso.

¡Qué villano es el amor!

BNE, ms. 15.070. *Qué villano es el Amor. (Satirica) en 1 acto*. Comedia [«A las orillas del Duero...»]. Debajo del título, con el mismo tipo de letra -del siglo XIX- se indica: «se cree de Don Francisco de Quevedo y Villegas». 18 f. en octava. Si bien Barrera y Leirado [1860: 311] considera esta comedia de Quevedo y señala que la posee don Agustín Durán, Astrana Marín [1932: 26] califica la obra de espúrea, «producción del siglo XVIII», sin ofrecer más explicaciones. Del timbrado se infiere que la obra, probablemente, está escrita en papel de oficio de 1821. Armando Cotarelo [1945:69-70] señala al respecto: «Comedia anónima, incompleta e inédita, que perteneció a Durán y hoy para en la Biblioteca Nacional; es posterior a Quevedo».

Biblioteca del *Institut del Teatre* (Barcelona), ms. 47.184. *Qué villano es el amor*. Comedia. Es una copia en letra del siglo XIX, probablemente del ms. 15.070 de la BNE. 34 cuartillas anotadas por Emilio Cotarelo, que señala, en portada: «No es entremés sino un fragmento de una comedia burlesca. Por los equívocos y retruécanos puede muy bien ser de Quevedo. Que pertenece al siglo XVII no cabe duda. Menciona al Conde de Castilla. Debe faltar mucho, pues aun no se adivina un enredo, ni figuran Dª Ava ni la mora Abdumele.»

b) Ediciones modernas del teatro de Quevedo

Ediciones íntegras

— (1927): *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas*, edición y estudio introductorio de Miguel Artigas, Madrid, RAE.

— (1932): *Obras en verso, Obras completas*, edición de Astrana Marín, Madrid, Aguilar, pp. 535- 668. Entre los entremeses publicados, hallamos algunos que la crítica posterior no ha considerado de Quevedo: *Pan Durico*, *El Médico*, *El caballero de la Tenaza* y *El hospital de los malcasados*. La edición fue más adelante retomada por Felicidad Buendía (1960) en la reimpresión de las obras completas de Aguilar.

3. Cfr. Pérez Cuenca (1997).

— (1953): *Obras. Poesías*, colección ordenada y corregida por Don Florencio Janer, Madrid, Rivadeneira, BAE, III. Incluye los entremeses de *Las tres musas últimas* (pp. 274-286) y los espurios *La endemoniada fingida y chistes de Bacallao*, *La infanta Palancona*, *El Médico*, *El Muerto* y *Las sombras* (pp. 501-525).
— (1981): *Obra poética. Teatro y traducciones poéticas*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, IV.
— (2004): *Cómo ha de ser el privado*, edición crítica, introducción y notas de Luciana Gentilli, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni.

Publicaciones en revistas, estudios y antologías del teatro breve barroco

Arellano, I. (2001): «*Entremés de la ropavejera de Quevedo*», *La Perinola*, 5, pp. 25-38.
Arellano, I. (1991): «La jácara inicial de Pero Vázquez de Escamilla de Quevedo». *Crítica textual y anotaciones filológicas de las obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 13-15.
Arellano, I. (1984): «Anotación filológica de textos barrocos: el Entremés la vieja Muñatones de Quevedo», *Notas y Estudios Filológicos* (Pamplona), 1, pp. 87-117.
Arellano, I.; García Valdés, C. C. (1997): «*El entremés del Marido pantasma* de Quevedo», *La Perinola*, 1, pp. 41-68.
Arellano, I.; García Valdés, C. C. (2006): «*El Entremés de la venta*, de Quevedo», *La Perinola*, 10, pp. 345-360.
Asensio, E. (1965): *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos. Como apéndice del estudio hallamos la reproducción de los entremeses de Quevedo incluidos en el ms. de la Biblioteca de Évora (pp. 259-264).
Bergman, H. E. (1970): *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, Castalia. Incluye el entremés *La ropavejera* (pp. 109-115).
Buendía, F. (1965): *Antología del entremés*, Madrid, Aguilar. Incluye el *Entremés famoso de la venta* (pp. 369-381) y el *Entremés de la ropavejera* (pp. 382-391).
Buezo, C. (2005): *Mojigangas dramáticas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Cátedra. Incluye *Los refranes del viejo celoso* (pp. 97-110).
Buezo, C. (2005): *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*, Madrid, Castalia. Contiene *Los refranes del viejo celoso* (pp. 61-74).
Crosby, O. (1967): «Dos entremeses y un romance», *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, pp. 205-228. Analiza y edita paleográficamente dos manuscritos que por entonces eran de su propiedad: el *Entremés de los refranes del viejo celoso* (pp. 207- 215), y el *Famoso entremés del Hospital de los malcasados* (pp. 219-225), del que Blecua desestima la autoría de Quevedo.
García Valdés, C. C. (2005): *Entremesistas y entremeses barrocos*, Madrid, Cátedra. Incluye *La venta* (pp. 67-81), *Los enfadosos* (pp. 91-109) y *Los refranes del viejo celoso* (pp. 117- 135).
García Valdés, C. C. (1985): *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza & Janés. Incluye *La venta* (pp. 161-175), *Los enfadosos* (pp. 176-194) y *Los refranes del viejo celoso* (pp. 195-214).
Huerta Calvo, J. (1985): *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985. Incluye la primera parte de *Diego Moreno* (pp. 153-162) y *La Venta* (pp. 164-171).

c) Catálogos y repertorios bibliográficos

Barrera y Leirado, C. A. (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra. Véase la entrada a F. de Quevedo y Villegas. También disponible on-line en http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=193.

Blecua, J. M. (1981): «Catálogo», en *Obra poética*, Madrid, Castalia, I, pp. 3-21.

Cotarelo y Mori, E. (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Revistas y Archivos.

Cotarelo y Mori, E. (1930): *Catálogo abreviado de una Colección Dramática española hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español*, Madrid: V.e H. de T. Rotas.

Fernández Guerra, A. (s.f.): *Noticia de las comedias ms. de la Biblioteca del Duque de Osuna. Copia de las portadas de las Colecciones de entremeses, bailes y sainetes, publicados con diversos títulos desde 1600 a 1770*. Institut del Teatre (Barcelona), ms. 62.070, s.f.

Miranda, M. R. (1988): M*anuscritos quevedianos en las Bibliotecas portuguesas. Una nueva versión del poema «A cristo resucitado» (1) de Quevedo en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, en Revista del *Instituto de Lengua y Cultura Españolas*. Pamplona, IV, I, pp. 87-119.

Montaner, J. (1951): *La colección teatral de don Arturo Sedó*, Barcelona, Seix Barral.

Paz y Meliá, A. (1899): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, BNE. También editado en Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.

Pérez Cuenca, I. (1997): *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ollero & Ramos.

Rodríguez-Moñino, A. (1965-66): *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, New York, Hispanic Society of America.

Sáez Guillén, J. F. (2002): *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, Sevilla, Cabildo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla, 2v.

Simón Palmer, M. C. (1977): *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC.

Schaeffer, A. (1898): *Katalog der Bibliothek Altspanischer Druche*, Leipzig.

Vázquez Estévez, A. (1995): *Impresos dramáticos españoles de los Siglos XVI y XVII en las Bibliotecas de Barcelona. La transmisión teatral impresa*. Kassel, Reichenberger, 3 vols.

Vega García-Luengos, G.; Fernández Lera, R.; del Rey Sayagués, A. (2001): *Ediciones del teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. Kassel: Reichenberguer.

d) Otra bibliografía citada

Quevedo, F. (2005): *La vida del buscón, en Novela picaresca, II*. Edición y prólogo de Rosa Navarro Durán. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 1-129.

Vega García Luengos, G. (1993): «*La privanza desleal y voluntad por la fama*: el encuentro, al fin, con una comedia perdida atribuida a Francisco de Quevedo», Manuscrt. Cao, 5, pp. 109-21.

«Entre los sueltos caballos» en *El príncipe constante:* la glosa de Calderón y su significado en la comedia

Isabel Hernando Morata
Universidad de Santiago de Compostela

Hacia el final de la primera jornada de *El príncipe constante* Calderón hace presentes en su comedia a dos de los hombres de letras más importantes de su época: el predicador fray Hortensio Paravicino y el poeta, fallecido tan sólo dos años atrás, don Luis de Góngora. Pero si al primero le ataca por medio de la alusión jocosa del gracioso Brito, al segundo le homenajea introduciendo varios versos de un conocido romance suyo, «Entre los sueltos caballos», en un diálogo entre el infante portugués Fernando y el moro Muley. Lo acontecido en el encuentro entre ambos personajes es paralelo a la historia del romance, emparentado a su vez con la narración morisca *El Abencerraje*, en la que, como saben, el caballero cristiano se apiada de su cautivo moro tras escuchar el relato de sus amores y le perdona para que pueda volver con su dama[1]. Los espectadores de la comedia y, más adelante, el público lector advertirían y disfrutarían el juego intertextual, lo que seguramente contribuyó al éxito de la obra, una de las más tempranas y también más destacadas de su autor[2].

No se trata de la única vez que Calderón evoca a otro poeta y en concreto a Góngora, por quien sin duda sentía predilección[3]: es conocido el vínculo entre ambos, el cual

1. Afirma Carreño (2000: 217): «la transposición y parentesco del romance con la tradición de la novela morisca *El Abencerraje* es fácil de detectar, siendo el español de Orán un obvio reflejo de la historia de Rodrigo de Narváez».
2. Iglesias Feijoo (2008) concreta que la obra se estrenó probablemente el 20 abril de 1629 y se publicó por primera vez en la *Primera parte* de Calderón en 1636.
3. Véase Gates (1937) y Wilson y Sage (1964 y 1977).

se debe no sólo a su proximidad estilística[4] sino también a la frecuencia con que el dramaturgo cita versos del autor de *El Polifemo* en sus obras. De hecho, este mismo romance, «Entre los sueltos caballos» –ya de por sí uno de los más aludidos, glosados y hasta parodiados de su autor– aparece en otras trece comedias de don Pedro[5]; pero el caso de *El príncipe constante* es especial pues, como observa Iglesias Feijoo (2008): «en ninguna otra obra incluyó el autor casi cincuenta versos de una única composición ajena».

Son varios los aspectos del diálogo entre Fernando y Muley en los que se podría reparar, pero por cuestión de tiempo me limitaré a uno de ellos, que es fundamental en el episodio y permite comprender la naturaleza de la inserción en el mismo de «Entre los sueltos caballos»: la importancia que tiene la muerte no sólo en este momento concreto sino en el conjunto de la comedia, como han observado Carrasco Urgoiti (1983: 858) y Cancelliere en la introducción a su edición de *El príncipe constante* (2000: 56), para quien «la muerte […] es la verdadera protagonista del drama calderoniano»: con otras palabras, intentaré explicar aquí cómo los versos de Góngora ayudan a construir, mediante sucesivas imágenes, el «teatro de la muerte»[6] al que se refiere Fernando en el verso 4 –y «teatro» no en el sentido físico o literario con el que habitualmente se usa el término, sino en el etimológico de «escaparate» o «mostrador»– de forma que en ocasiones los octosílabos tomados adquieren, debido al nuevo contexto que constituye la glosa de Calderón, un significado en la comedia distinto al que tenían en el romance ajeno.

Los primeros versos que toma el dramaturgo del romance de Góngora son los que inician el mismo: «entre los sueltos caballos / de los vencidos jinetes» (vv. 14-15). Obtienen en la comedia un nuevo valor derivado de la transposición de género –es decir, del paso de un texto lírico a otro no sólo lírico sino también teatral– pues desempeñan la función de decorado verbal, al formar parte de la descripción del campo de batalla con que Fernando comienza su intervención: el infante portugués compara con un «teatro de la muerte» la «desierta campaña» (v. 1), que parece «tumba común / de cuerpos muertos» (vv. 2-3); a estas primeras referencias a la muerte se suma la mención de los «mares de sangre» (v. 8) vertidos por el caballo que ha abandonado a Muley: será la sangre, precisamente, una imagen fundamental en este episodio. En realidad los versos de

4. Las limitaciones que el género teatral impone al cultismo del Calderón son señaladas prácticamente por todos quienes estudian el gongorismo del dramaturgo: Gates (1937), quien repara sobre todo en el empleo de la metáfora; Wilson (1968) y Alonso (1960: 225). Por su parte, Aubrun (1976: 30-31) precisa las diferencias entre ambos autores, concluyendo que «sans le néo-classicisme extrémiste de Góngora le baroque de Calderon n´eût pasé été posible. Leurs poéticités respectives n´ont, par contre, aucun point commun».

5. La lista de las obras en que Calderón recuerda el romance de Góngora –que completa recientemente Iglesias Feijoo (2008)–, muestra la preferencia que parece tener el dramaturgo por él: *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa*, *También hay duelo en las damas*, *Las manos blancas no ofenden*, *Céfalo y Pocris*, *Antes que todo es mi dama*, *El jardín de Falerina*, *Para vencer a Amor, querer vencerle*, *El acaso y el error*, *Fineza contra fineza*, *La lepra de Constantino*, *Polifemo y Circe*, *El gran príncipe de Fez* y *Amigo, amante y leal*.

6. Cito por la edición: Calderón de la Barca (2006): *Primera parte de las comedias*, ed. de L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro. Como en ella no se numeran los versos de la comedia, la numeración que aquí se utiliza comienza en el episodio que se estudia, que ocupa las páginas 1073-1081. Souiller (1992: 229-230) se refiere a «le monde comme théâtre de la mort dans *Le Prince Constant*». Por otra parte poco antes del diálogo entre Muley y Fernando, el hermano de este, Enrique, al llegar a las costas de África afirma (la cursiva es mía): «Enrique: / El alma traigo de temores llena; / echada juzgo contra mí la suerte; / desde que de Lisboa salí, sólo / *imágenes* he visto *de la muerte*», (I, p. 1072).

Góngora aquí constituyen una imagen de la muerte sólo de forma indirecta, al integrarse en la desoladora descripción del campo de batalla realizada por Fernando.

Los siguientes versos que el dramaturgo toma del romance son «que por el campo buscaban / entre lo rojo lo verde» (vv. 25-26), de los cuales el segundo desempeña de nuevo el papel de decorado verbal. Calderón amplía la idea de este octosílabo con la metáfora «coronada de claveles» (v. 18), cuyo término real aclara «pues es tanta la perdida / sangre con que se guarnece» (vv. 19-20). Este verso de Góngora muestra perfectamente la frecuencia, observada por Arellano (1995: 424), con que el decorado verbal en la comedia áurea se construye con menciones coloristas, en ocasiones a través de la metáfora, de lo que es claro ejemplo el octosílabo de «Entre los sueltos caballos».

A partir de ahora Fernando relata cómo se hizo con uno de los caballos, en el que subieron él y el moro cautivo y con el que atravesaron el campo de batalla. La escueta referencia que el romance de Góngora hace al animal sirve de excusa perfecta a Calderón para desarrollar uno de sus motivos favoritos, el del caballo desbocado –sólo hay que recordar el comienzo de *La vida es sueño*[7]. El caballo se describe relacionándolo con los cuatro elementos entre los que destaca el agua por una razón: la importancia que el color blanco tiene como rasgo característico suyo, de manera que el propio elemento agua afirma en estilo directo «sola yo / pude cuajarlo de nieve» (vv. 37-38); por otra parte, ampliando la estructura paralelística presente en los versos de Góngora «por los relinchos, lozano / y por las cernejas, fuerte» (vv. 45-46), se suceden las características del animal, entre las cuales destacan la violencia –es un caballo desbocado– y, de nuevo, el cromatismo: si por lo blanco el caballo es cisne, por lo sangriento es sierpe; no sólo se advierte aquí otra vez la presencia de la sangre, sino también el contraste cromático, en este caso no entre lo rojo y lo verde sino entre lo rojo y lo blanco. A este respecto Carrasco Urgoiti (1983: 858) señala: «el cromatismo múltiple del romance morisco se reduce a la dualidad del rojo […] y de un blanco alucinante»; en cualquier caso, estas combinaciones cromáticas resaltan la importancia de la sangre, una de las imágenes más destacadas del episodio y que se perfila ya como marca distintiva entre el romance de Góngora y la versión que del mismo ofrece Calderón en *El príncipe constante*.

Seguidamente Fernando relata el galope a través del campo de batalla con una complicada metáfora en la que de nuevo se juega con los elementos, al convertir la tierra en agua: el bajel, cuyo término real es el caballo, atraviesa mares de sangre, es decir, el campo de batalla. Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez en su introducción a la edición de *El príncipe constante* (1996: 53) advierten cómo el vínculo simbólico «bajel»–«caballo» y la presencia de los elementos están anunciados en Góngora –en sus versos «de cuatro espuelas herido, / que cuatro vientos le mueven» (vv. 57-58)– pues los «cuatro vientos» son metonimia de las «cuatro velas» de la embarcación y el cuatro es precisa-

7. Varios estudiosos han señalado la importancia del retrato del violento caballo en las comedias calderonianas: así, Pedraza Jiménez (2000: 144) y Carrasco Urgoiti (1983: 861), mientras que Arellano (1995: 431-432) desvincula la imagen de este dramaturgo concreto para asegurar que la pintura del caballo es «casi una función fija en determinados géneros dramáticos». De hecho, como advierte Martinengo (2000), el caballo encabritado en la batalla fue retratado ya en el libro de Job, momento desde el cual constituyó una imagen tópica de la *evidentia*, sobre todo en la literatura bíblica y antigua.

mente el número de los elementos. Es una clara muestra de cómo el dramaturgo reformula con su glosa los versos tomados del romance ajeno, pues desarrolla la idea apenas esbozada en estos construyendo otra imagen de la muerte: en efecto, el barco que cruza estos mares de sangre, que rompe sus «ondas crueles» (v. 50), sólo puede ser un «bajel de la muerte», por lo que la interpretación del caballo como un símbolo de la muerte parece bastante acertada[8].

A partir de este momento las imágenes de la muerte, que se concentran en el comienzo de la intervención de Fernando, son menos frecuentes pero no por ello menos interesantes: tras relatar cómo el caballo detuvo su galope y cayó a tierra, apiadado del moro cautivo, Fernando le pregunta cortésmente la causa de su tristeza a Muley, quien se dirige a él con el comedimiento y caballerosidad propias de las relaciones entre los moros y cristianos de la literatura maurofílica y comienza después el relato de sus desdichas.

Si Calderón omite los versos del romance que se refieren al lugar de origen y el parentesco del moro de Góngora, atento a no contradecir los del personaje de su comedia, sorprende la llamativa anacronía de los versos 147-148 tomados de «Entre los sueltos caballos»: «en los Gelves nací el año / que os perdisteis en los Gelves». Ciertamente, si en «Entre los sueltos caballos» que el moro hubiese nacido el año de la derrota de los Gelves no implicaba contradicción alguna, sí que lo hace en *El príncipe constante*, pues la historia verídica en que se basa la obra data de principios del siglo XV y la batalla de los Gelves de 1510: es imposible que Muley hubiese nacido ese año. Como recuerda, citando a Porqueras Mayo, Cancelliere (2000: 183), la mayoría de los críticos se limitan a censurar la anacronía de don Pedro «por seguir exactamente en estos versos el romance de Góngora». Ahora bien, observando el fino entramado metafórico, tan consecuente con las imágenes que se han ido devanando en este episodio, a que dan lugar estos dos versos «anacrónicos», se podría concluir que el error de Calderón hubiera sido precisamente prescindir de ellos: si el valor de «los Gelves» en el romance de Góngora es sólo temporal, Muley juega también con su significado espacial, refiriéndose al campo donde se libró la batalla en la que perdieron la vida tantos españoles. Así no sólo se refuerza la imagen de la «desierta campaña» como tumba común de los primeros versos de este episodio, sino que también se permite la introducción del tópico barroco de la cuna y el sepulcro, porque Muley ha tenido por cuna, al haber nacido en él, este «sepulcro eminente» (v. 144). Se explica así que se considere hijo de desdichas –primera nota del tono trágico que caracteriza su historia amorosa, en cuyo carácter aciago y desgraciado insiste mucho más que el moro de Góngora– y la paradoja «nací en manos de la muerte» (v. 142). De hecho, los siguientes versos tomados de «Entre los sueltos caballos» –«junto a mi casa vivía / por que yo cerca muriese» (vv. 155-156)–, aunque Calderón no insista con su glosa en esta idea, refuerzan la antítesis entre la vida y la muerte que vertebraba la «anacronía» de los Gelves.

Como ya he dicho, en la historia amorosa de Muley no se atiende tanto como en la intervención de Fernando a la muerte; sin embargo, la violencia que marcaba los primeros versos del diálogo, desde la presentación del campo de batalla al desbocado galope del caballo, determina algunos de los versos con que el dramaturgo glosa ahora los de Góngora: así, si en el romance ajeno la «herida» del dios Amor, que asestó arpones dife-

8. Cancelliere (2000: 97) se refiere de hecho a este momento como «carrera de la muerte».

rentes a la mora y al moro (vv. 169-170) se desarrolla con una cuarteta en la que se alude a los lazos y las redes que labra el oro y los desdenes del plomo, Calderón alude en cambio al rayo, hace hincapié en la imagen de la herida y en la manifestación de las fuerzas y poderes del Amor, que arremete con ímpetu; Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez (1994: 110) se refieren en este sentido a la «guerra de amor» que sufre Muley, «mucho más dura que la militar». Reitera también Muley su constancia amorosa –a la que ya había aludido en otro momento de su intervención– con la glosa del verso 182, «vino al fin a enternecerse»; como ha observado Wardropper (1958: 515), su constancia en el amor alcanzará cierta trascendencia en la comedia por el contraste con la constancia en la fe de Fernando[9]. En cualquier caso, para lo que aquí vengo señalando, interesa al final de su turno una nueva referencia a la muerte, la que se da en los versos 189-190: «pues en ausencia otro amante / ha venido a darme muerte». En el romance ajeno, el verso «cuando tú me cautivaste» (v. 195) alude al momento en que por fin el moro puede disfrutar del amor de su dama; en la comedia de Calderón, el motivo que Muley tiene para lamentarse es doble: por un lado, también había conseguido rendir al fin a la mora y, por otro, y en consecuencia con la trama de *El príncipe constante*, su cautiverio es más deplorable ya que durante el mismo puede perder a su amada a manos de otro hombre, Tarudante, con quien piensa casarla su padre: de ahí que a este «hijo de desdichas» la posible victoria de su rival amoroso le parezca la propia muerte.

Tras escuchar el relato del moro, Fernando expresa su comprensión, le exime del rescate y le insta a que ser marche asegurando «y porque sé qué es amor / y qué es tardanza en ausentes» (vv. 219-220), dos octosílabos de Góngora que aquí tienen un significado dudoso, puesto que los espectadores de la comedia, llegados a este momento, no conocían ningún amor del infante portugués. A partir del verso 223 no se glosa ninguno de Góngora, pero estos veintidós octosílabos se corresponden en cuanto a su contenido con los últimos de «Entre los sueltos caballos»: se trata de un intercambio de alabanzas, muestras de agradecimiento y fórmulas de despedida entre las que llama la atención la sentencia de Fernando, que no tiene un paralelo en el romance gongorino: «Generosa acción es dar / y más la vida» (vv. 235-236). Estas palabras poseen un interesante doble sentido: la vida a la que alude Fernando en este momento es la del moro, la cual acaba de perdonar pero, asimismo, esta vida puede ser la suya propia, porque Fernando será hecho cautivo y, al negarse a que se entregue la ciudad cristiana de Ceuta para su rescate, sufrirá y morirá por la fe convirtiéndose en un mártir: así pues, si se acepta que *El príncipe constante* es una tragedia, estos versos constituyen una ironía trágica, anuncian una acción marcada por el destino o un *fatum* superior; si no se considera que esta obra sea una tragedia, cuestión bastante discutida[10], Fernando expresa la máxima que seguirá cuando él sea el prisionero y que le llevará a entregar su vida, es decir, a la muerte –pro-

9. «Muley is the constant lover of Fénix, the constant friend of Don Fernando, and the constant subject of the King of Fez […] This formula is significant since it serves to differentiate the two men of constancy. If Muley and Don Fernando both have constant natures –«ánimos constantes» Muley´s constancy in noble feeling is transceded by Don Fernando´s constancy in faith […] A symbolic pattern begins to emerge: Muley represents constancy at the secular level; Don Fernando, constancy at the religious level».

10. De hecho, buena parte de la crítica de *El príncipe constante* se ha centrado en este asunto, como se aprecia en el repaso bibliográfico de Porqueras Mayo (1994); un estado de la cuestión actualizado lo ofrece Cancelliere (2000: 26-27).

Zoom Índice

tagonista no solo de este momento concreto sino de toda la comedia–; el episodio de la liberación del cautivo moro, que en realidad ya estaba en la obra fuente de *El príncipe constante – La fortuna adversa* atribuida a Lope de Vega[11]– y que Calderón amplía y refuerza con los octosílabos de Góngora, presenta esta cualidad esencial del príncipe cristiano, la generosidad, que llevará al máximo con su propia muerte en defensa de la fe.

En suma, Calderón no se limita a insertar de forma arbitraria, llevado por su afición al romance, algunos versos del mismo, sino que atiende al significado que estos adquieren en su comedia y los pone al servicio de su intención dramática; el aspecto en el que me he detenido, la construcción del «teatro de la muerte», condiciona el nuevo valor de algunos de los octosílabos gongorinos, cuyo contenido se desarrolla o se reinterpreta con las metáforas, paralelismos y correlaciones de la glosa. Los cambios más evidentes que sufren los versos de «Entre los sueltos caballos» se deben, pues, a que se extraen de una composición autónoma para integrarse en otra más amplia, con una trama y una temática más complejas a las cuales se subordina; pero las alteraciones también son consecuencia de la transposición de género, como demuestra el nuevo papel de decorado verbal que adquieren algunos de estos octosílabos[12]. No es sólo un momento sobresaliente de la relación entre ambos autores sino, gracias a la habilidad dramática que Calderón demuestra ya en esta obra temprana, también de la propia comedia. La belleza del episodio, el agrado que despertaría en el público y su carácter de tributo al recientemente fallecido vate andaluz convierten el romance gongorino en uno de los aspectos más interesantes y atractivos de *El príncipe constante*.

Bibliografía

Alonso, D. (1960): *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos.

Arellano, I. (1995): «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, pp. 411-443.

Aubrun, C. V. (1976): «Góngora et Calderón: Grammaire et poéticité», *Les langues Néolatines*, 70, 216, pp. 19-31.

Calderón de la Barca, P. (1996): *El príncipe constante*, ed. de F. Cantalapiedra y A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra.

11. Sloman (1950) estudia la relación entre una y otra obra

12. También los versos «ardientes suspiros lanza / y tiernas lágrimas vierte» (vv. 75-76) adquieren otro valor relacionado con la representación: según Arellano (1995a: 421): «la palabra perfila la visualidad, sugiriendo expresiones y rasgos que ella misma crea. Así sucedería, quizá, con las expresiones generales de tristeza, melancolía, o los rostros bañados en lágrimas». Es decir, con estos versos se ayudaría a los espectadores a percibir las lágrimas de Muley –si es que el actor se esforzaba por derramarlas. Otros cambios, más significativos aún, dependientes de la transposición de género, afectan a la persona de algunos pronombres y desinencias verbales, que han de ajustarse a la primera y la segunda del diálogo dramático cuando en el romance tienen la tercera del narrador: es lo que sucede en «de tus suspiros la causa / si la causa lo consiente» (vv. 103-104); otras veces la solución adoptada es que el hablante se refiera a sí mismo en tercera persona, aludiendo a una parte de su cuerpo o de su condición anímica, para mantener así la desinencia del verbo: «los ojos» de Fernando (v. 21) y no «los vencidos jinetes» son ahora el sujeto de «buscaban» (v. 25); «mi valor [el de Fernando]» (v. 27) es el sujeto de «un suelto caballo prende» (v. 30) o "el corazón [del moro]" es el sujeto de "y tiernas lágrimas vierte" (v. 76).

Calderón de la Barca, P. (2000): *El príncipe constante*, ed. de E. Cancelliere, Madrid, Biblioteca Nueva.
Calderón de la Barca, P. (2006): *Primera parte de comedias*, ed. de L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro.
Carrasco Urgoiti, M. S. (1983): «Presencia y eco del romance morisco en comedias de Calderón (1629-1639)», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. de I. García Lorenzo, Madrid, CSIC, vol. II.
Gates, E. (1937): «Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, V, 3, pp. 241-258.
Iglesias Feijoo, L. (2010): "El romance de Góngora en *El príncipe constante*", *Homenaje a Antonio Carreño, Rilce*, 26, pp. 74-96.
Martinengo, A. (2000): «La descripción del caballo (*Job*, 39, 19-25) y la noción de la *evidentia* en la poética quevediana», *La Perinola*, 4, pp. 215-228.
Pedraza Jiménez, F. B. (2000): *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza.
Porqueras Mayo, A. (1994): «Impacto de *El príncipe constante* en la crítica hispanística (1972-1992)», en *Hacia Calderón (Décimo Coloquio Anglogermano, Passaw, 1993)*, ed. de H. Flasche, Sttugart, F. Steiner Verlag, pp. 213-222.
Sloman, A.E. (1950): *The sources of Calderón´s «El príncipe constante»*, Oxford, Blackwell.
Souiller, D. (1992): *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, Presses Universitaires de la France.
Wardropper, B. W. (1958): «Christian and Moor in Calderón´s *El príncipe constante*», *Modern Language Review*, LIII, pp. 512-520.
Wilson y Sage, J. (1964): *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón-Citas y glosas*, London, Colección Tamesis.
— y Sage, J. (1977): «*Addenda to Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón-Citas y glosas*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, I, 2, pp. 199-208.
— (1968): «La poesía dramática de don Pedro Calderón de la Barca», *Litterae Hispanae et Lusitanae*, Manchen, Max Hueber, pp. 487-500.

La censura de Vera Tassis en el manuscrito 15.672 (BNE) de *El Galán Fantasma* de Calderón de la Barca

Noelia Iglesias Iglesias
Universidade de Santiago de Compostela[1]

El manuscrito 15.672 (BNE) de *El galán fantasma* constituye, a primera vista, el más atractivo de los tres que se conservan de la comedia calderoniana pertenecientes al siglo XVII[2], pues sus preliminares son de gran valor desde el punto de vista bibliográfico e histórico. En ellos se incluyen tres censuras fechadas en 1689[3]: una firmada por Lanini Sagredos; otra perteneciente a Fermín de Sarasa y una última escrita por Vera Tassis, cuyas palabras afectan a diversos aspectos del texto.

En este artículo me propongo analizar el contenido de ese discurso de Vera Tassis para intentar demostrar hasta qué punto se ajusta a la realidad y qué repercusiones tuvo en el texto del manuscrito uno de sus juicios, relativo al mantenimiento de dos versos que un censor anterior pretendía omitir.

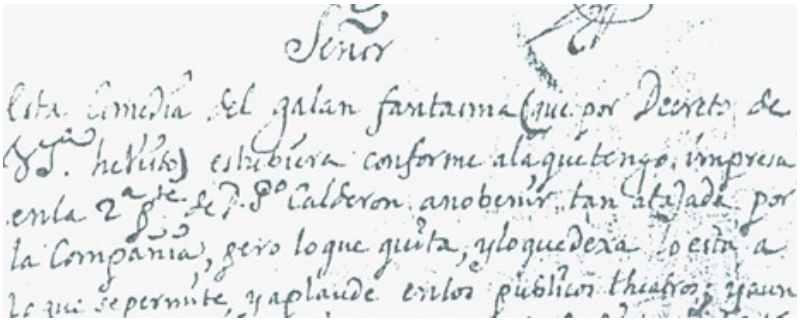
Vera Tassis comienza su intervención en los preliminares de *El galán fantasma* sosteniendo que el texto del manuscrito sigue el editado por él en la *Segunda parte de co-*

1 El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación sobre la obra de Calderón financiado por la DGICYTBFF2001-3168, continuación del concedido por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia PGIDT01PXI20406PR, y renovado por el HUM2007-61419/FILO, que recibe fondos FEDER y cuyos investigadores principales son Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera.

2 Los otros dos manuscritos son los siguientes: Ms. 16.649 (BNE) y Ms. 17.306 (BNE).

3 «Las obras teatrales en el siglo XVII necesitaban una licencia para ser representadas. Y cuando una obra se reponía, tenía una vez más que someterse a un censor –en Madrid, generalmente, un funcionario del gobierno–» (Wilson, 1977: 260). Se desconocen las fechas de composición y estreno de *El galán fantasma*, anteriores en todo caso a 1637, año de publicación de la comedia en la *Segunda parte* de Calderón. Por tanto, siguiendo a Wilson, los preliminares apuntan a que el manuscrito fue la base textual de una reposición de la obra en 1689 que necesitaba, de nuevo, el visto bueno del censor.

medias de Calderón, publicada en 1686, tres años antes de las censuras del manuscrito, a excepción de los atajos[4].



Señor,
esta comedia de *El galán fantasma* (que por decreto de V. Sª. he visto) estuviera conforme a la que tengo impresa en la 2ª parte de don Pedro Calderón, a no venir tan atajada por la compañía, pero lo que quita, y lo que deja lo está a lo que se permite, y aplaude en los públicos teatros[5].

El cotejo demuestra, sin embargo, que el manuscrito no deriva del testimonio tassiano, sino que procede de la edición contrahecha *Q*[6], que también sirvió de base al texto de Vera. Esta filiación se basa en distintos hechos. No obstante, el ejemplo definitivo que prueba la imposibilidad de que *VT* sea el ascendiente del manuscrito se halla en el desenlace de la comedia. Al igual que *Q*, el manuscrito no rellena la laguna de un verso ya presente en la *princeps*[7] tras el 3120[8], lo que *VT* sí hacía.

Ciertamente, si el manuscrito derivara de *VT*, presentaría el mismo verso insertado por Vera. Este caso no deja de ser curioso si se considera que el editor de Calderón revisó

4 En efecto, el manuscrito presenta veintidós pasajes atajados que afectan a los versos siguientes: 187-226; 669-684; 745-768; 1179-1218; 1271-1300; 1381-1424; 1479-1484; 1587-1596; 1607-1620; 1623-1634; 1853-1866; 1907-1914; 1919-1922; 1951-1964; 1966-1973; 2043-2054; 2266-2277; 2377-2395; 2415-2432; 2563-2576; 2621-2636; 2647-2680. El análisis de estos fragmentos confirma que el objetivo de la *poda* debió de ser el acortamiento de la representación. En la mayor parte de los casos se trata de reducciones de versos en el marco de extensos parlamentos en boca del galán o de la dama un tanto alejados del asunto principal de la comedia y que no contribuyen al discurrir de la acción.

5 Los preliminares del manuscrito fueron ya transcritos por Wilson (1961: 175-177), transcripción que es reproducida aquí, aunque modernizada.

6 La sigla *Q* corresponde a la segunda reimpresión de la *Segunda parte*, en cuya portada se hace referencia únicamente a María de Quiñones, y que lleva por fecha 1637, aunque es probable que se imprimiera en torno a 1670.

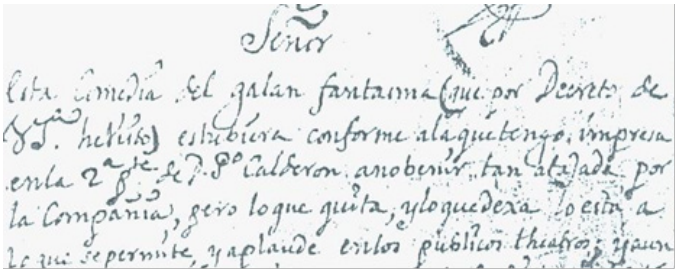
7 *El galán fantasma* fue publicada por vez primera en la *Segunda Parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1637), volumen conocido como *QC* por los apellidos de su impresora, María de Quiñones, y del librero Pedro Coello. La sigla *Q* se corresponde con la segunda reimpresión de la *Segunda parte*, en cuya portada se hace referencia únicamente a María de Quiñones, y que lleva por fecha 1637, aunque debió de imprimirse en torno a 1670. Puede verse al respecto Heaton (1937).

8 Adviértase que la omisión de dicho verso se enmarca en el último fragmento atajado en el manuscrito, como puede observarse a continuación.

la comedia, ya que no es fácil entender por qué modificó simples variantes en el texto del manuscrito –como se comprobará– y no advirtió un error de este tamaño, consistente nada menos que en la ausencia de un verso necesario métricamente en el contexto de un romance. Asimismo, antes del verso ausente en la *princeps*, *VT* introduce cuatro versos, creando una réplica inexistente en *QC* y, una vez más, el manuscrito no reproduce esos versos de Vera:

QC, *Q*, *Ms*
DUQUE
Ya la di y no he de quebrarla,
aunque ofendido pudiera
quejarme de injurias tantas
…….....
me advierte y me desengaña.
Valgo yo más que yo mismo.

VT
DUQUE
Ya la di y no he de quebrarla.
ENRIQUE
Pues, señor, sabe que yo,
por reservarle a tu saña,
fingí la muerte de Astolfo
y oculto le tuve en casa.
DUQUE
Aunque ofendido pudiera
quejarme de injurias tantas
como de vuestra osadía
me advierten y desengañan,
valgo yo más que yo mismo.



Tras el caso anterior bien significativo, el manuscrito hereda los mismos errores de la príncipe que *Q*, que eran corregidos, por el contrario, por *VT*.

QC, *Q*, *Ms*	*VT*
Quien dice que no hay peligro que a los celos *acobarden*. (vv. 259-260)	Quien dice que no hay peligro que a los celos *acobarde*.
no hay duelo / que *la* satisfacción obligue (vv. 444-445)	no hay duelo / que *a* satisfacción obligue
representó la fortuna tragedias de amor que pueden tanto a las flores mover, tanto ablandar a las fuentes, que *a* las fuentes y *a* las flores, de piadosas y corteses, corren por perlas corales, dan por jazmines claveles. (vv. 1387-1394)	representó la fortuna tragedias de amor que pueden tanto mover a las flores tanto ablandar a las fuentes, que las fuentes y las flores de piadosas y corteses, corran por perlas corales, den por jazmines claveles.
Dígalo a voces la *aurora* que en estas hojas se mueve quejosa, por que mis voces con sus cláusulas concierten (vv. 1407-1410)	Dígalo a voces el *aura* que en estas hojas se mueve quejosa, por que mis voces con sus cláusulas concierte
Carlos *hecho* para otro fin una mina en tu casa (vv. 1893-1895)	Carlos *hecha* para otro fin una mina en tu casa
Duque (Sólo *obedeceros* toca) (v. 2742)	Duque (Sólo *obedecer os* toca)[9]

En segundo lugar, el manuscrito comparte algunos errores con *Q*.

QC	*Q*, *Ms*
iré *a* avisarla (v. 567)	iré avisarla
hay *tan poca* diferencia (v. 1102)	hay *tampoca* diferencia
"Para vencer *a* Amor, querer vencelle" (v. 1222)	"Para vencer Amor, querer vencelle"
porque, aunque ya *ha* anochecido (v. 2388)	porque, aunque ya anochecido
que en *pesar*, que en rigor tanto (v. 2618)	que en *pensar*, que en rigor tanto

9 Existen otros errores de *QC* mantenidos en el manuscrito a través de *Q* en los vv. 67, 204, 860, 931a, 934a, 1132, 1132a2, 1144, 1144a, 1271a, 1300, 1582, 1631, 1633, 1734a, 1758, 1856, 1972, 1989, 2113, 2276, 2329, 2461loc, 2506a, 2683, 2688, 2700a, 2740, 3106a y 3142.

Es verdad que, salvo el último, los errores anteriores de *Q* y el manuscrito no son demasiado significativos. No obstante, sus lecturas equipolentes comunes –cuya relevancia textual es disímil– contribuyen a refrendar la filiación entre ambos testimonios.

QC	*Q, Ms*
y estamos en buen lugar (v.8)	*ya* estamos en buen lugar
Vase (v.929a)	*om.*
Vase (v.930a)	*om.*
Entra y saca la luz. (v.1336a)	*Entra y saca luz.*
escutillón (v.1499a1)	*escotillón*
Escóndese.	*Escóndese y salen Porcia, el*
Salen Porcia, el Duque, criados y Candil.	*Duque, criados y Candil.*(v.1560a)
Escondido al paño. (v.1674a)	*Escondido al paño Astolfo.*
que en *materia* de fantasmas (v.2199)	que en *mentira* de fantasmas
Asómase por el escotillón Astolfo. (v.2578a)	*Asómase Astolfo por el escotillón.*
ceremonias (v.2792)	ceremonia

Caso aparte lo constituyen aquellos ejemplos del manuscrito que, sin ofrecer la misma lección que *Q*, dan a entender que el copista tenía delante la edición falsificada. Basta echar una ojeada a las lecturas tachadas del manuscrito. En el siguiente verso se modifica el tiempo verbal y se reestructura el orden de los elementos, sin repercusiones en la rima, pero todo ello tras haber seguido inicialmente a *Q*:

Q	*Ms*
Dejárasme morir, Julia, (v.211)	Dejarasme morir, Julia, morir

El segundo caso habla por sí solo, pues se advierte cómo un error de *Q* fue mantenido en un primer momento en el manuscrito, pero el amanuense se percató de la falta, por lo que tachó la última sílaba de la palabra y modificó la vocal final –cuya transformación de *e* en *a* apenas se percibe en la reproducción adjunta, pero resulta evidente al consultar el manuscrito, ya que la tinta es marcadamente distinta–, con lo que recuperó la lectura correcta de *QC*. Con todo, la enmienda no se detiene ahí, pues para agravar lo curioso del caso, otra mano, *a posteriori*, rechaza la lección anterior con el fin de reemplazarla por la de Vera Tassis, por lo que posiblemente esta segunda mano se corresponda con la del propio editor de Calderón.

QC	*Q*	*VT*	*Ms*
el acha	el acheque	la luz	1º) el ache~~que~~ 2º) el acha 3º) la luz (v.1142)

Algunos rasgos caligráficos parecen apuntar también a la autoría tassiana de la corrección, como el trazo de la grafía *z*, de acuerdo con estos ejemplos, presentes en su manuscrito autógrafo *Bailete florentín*, conservado en la Biblioteca Nacional[10].

En el autógrafo tassiano la *z* resulta más prominente y exagerada que en la enmienda del manuscrito, pero también es cierto que en éste la corrección debía hacerse en un limitado espacio interlinear.

Esta llamativa enmienda sirve para introducir un cierto tipo de lecturas muy peculiares en el manuscrito, surgidas a raíz de correcciones posteriores hechas por una mano que sigue las variantes del testimonio de Vera Tassis. De esta suerte, en todos los casos siguientes, la primera lectura del manuscrito se corresponde con *Q* y la segunda, con *VT*.

al	1º) el
	2º) al (v.325)11
condición	1º) codicia
	2º) condición (v.447)
delinear	1º) ~~designar~~
	2º) delinear (v.498)
desta suerte	1º) ~~de suerte~~
	2º) desta suerte (v.333)
callen	1º) hallen
	2º) callen (v.142)
a	1º) la
	2º) a (v.445)
habré	1º) habrá
	2º) habré (v.609)
El haber perdido	1º) Haber perdido
	2º) El haber perdido (v.688)12
las	1º) sus
	2º) las (v.1004)
será	1º) ~~sepa~~
	2º) será (v.914)
su	1º) tu

10 La signatura de *Bailete florentín* es Res. 147 (BNE).

11 En casos como éste, la mano posterior no invalida la lectura anterior mediante una tachadura o borrón, sino que simplemente escribe la variante nueva encima, dadas las escasas modificaciones gráficas que requiere.

12 En este ejemplo y en otros del mismo tipo se observa que la adición que da lugar a una nueva lectura fue realizada por una mano con una caligrafía distinta a la del primer copista.

	2º) su (v.1041)
que en	1º) que
	2º) que en (v.1111)
horrores	1º) flores
	2º) horrores (v.1672)
¿Viste Carlos…	1º) ¿Viste a Carlos…
	2º) ¿Viste Carlos… (v.1713)
Pena triste	1º) Penas tristes
	2º) Pena triste (v.1714)
aqueste	1º) este
	2º) aqueste (v.1724)
viva	1º) vive
	2º) viva (v.1750)
aquella cabaña, aquella	1º) que aquella cabaña, aquella
	2º) aquella cabaña aquella (v.1859)
imprudente	1º) prudente
	2º) imprudente (v.1988)
enmendarlo	1º) en mandarlo
	2º) enmendarlo (v.2142)
sino sólo en lo que yo	1º) sino en lo que yo
	2º) sino sólo en lo que yo (v.2161)13
cosas	1º) cosa
	2º) cosas (v.2372)
hallado	1º) ~~llegado~~
	2º) hallado (v.2831)
basta	1º) ~~falta~~
	2º) basta (v.3022)
aquí	1º) a que
	2º) aquí (v.1912)

Tras la recopilación de esta clase de variantes, cabe preguntarse si estas enmiendas, realizadas en una revisión posterior del texto, fueron obra del propio Vera Tassis, como se sugería en el caso señalado del sustantivo *acha* / *luz* (v. 1142). A la vista del discurso preliminar de Vera, escrito de su puño y letra, y examinando también su manuscrito autógrafo *Bailete florentín* se advierte que, en algunos casos, la grafía de las correcciones coincide con los mismos signos en esos textos salidos de la pluma del editor. Así, en la caligrafía tassiana resulta distintiva la representación de la *r* –en la mayoría de las ocasiones se trata de una *r* independiente, sin ningún trazo que la una a las letras adyacentes– o la representación de la *t* –con una raya horizontal apenas perceptible y completamente acoplada a la vocal siguiente–, como en el ejemplo que sigue[14]:

13 El manuscrito presenta como primera lectura la misma que *S*, ya que aquí *Q* mantenía un error muy evidente de la *princeps*.

14 En las muestras de grafía tassiana que se ofrecerán a continuación aparecerá primero la transcripción de la enmienda; en segundo lugar, la corrección de una segunda mano en el manuscrito; en tercer lugar, una palabra del texto preliminar de Vera en donde se observen las mismas grafías que en la enmienda y, por último, se presentará una voz de *Bailete florentín* que coincida en algunas de sus letras con el vocablo nuevo o simplemente modificado por Vera.

Fijémonos en la última sílaba de las siguientes palabras (*-te*), escrita de modo similar en los tres lugares.

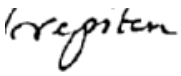
a) Transcripción de la enmienda

VT	*Ms*
hallarte	1º) ~~toparte~~
	2º) hallarte (v.172)[15]

b) Corrección en el manuscrito

c) Términos extraídos del texto de los preliminares

d) Términos extraídos de *Bailete florentín*



En el siguiente caso, parece que Vera retocó la lectura añadiendo una *-d*, muy característica en su elenco caligráfico, y borrando la vocal final *i*. Nótese que Vera representa siempre la *d* de igual manera, ya vaya encabezando palabra, ya en el medio o ya al final de ésta.

a) Transcripción de la enmienda

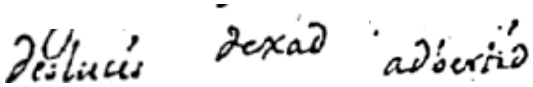
VT	*Ms*
oíd	1º) hoy di
	2º) oíd (v. 2074)

b) Corrección en el manuscrito

15 Una enmienda recurrente introducida por Vera Tassis en su edición de las comedias calderonianas –entre ellas, *El galán fantasma*– es el repetido trueque del verbo *topar* por uno de sus sinónimos, como *hallar* (como en este caso) o *encontrar* (vv. 2683 y 3077 del testimonio tassiano de *El galán fantasma*), ya que parece ser, curiosamente, que aquel verbo no era del agrado del editor (Antonucci, 1999: LXIII). Consúltese la lista de Hesse en la que se recogen las variantes introducidas por Vera en las primeras cuatro partes calderonianas (Hesse, 1941: 1-4).

c) Términos extraídos del texto de los preliminares

d) Términos extraídos de *Bailete florentín*



En el último ejemplo, las grafías *g* y *r* resultan características de la manera de escribir de Vera, como ya se comprobó en el caso de la última consonante. Aun así, aportamos otros casos de *r suelta*, esto es, sin enlace con las grafías contiguas. En el caso de la *g*, nótese que su parte de abajo, ligeramente abombada, no termina de trazarse.

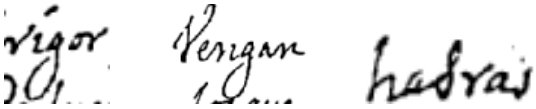
a) Transcripción de la enmienda

VT	*Ms*
gran	1º) oh 2º) gran (v.3132)

b) Corrección en el manuscrito

c) Términos extraídos del texto de los preliminares

d) Términos extraídos de *Bailete florentín*

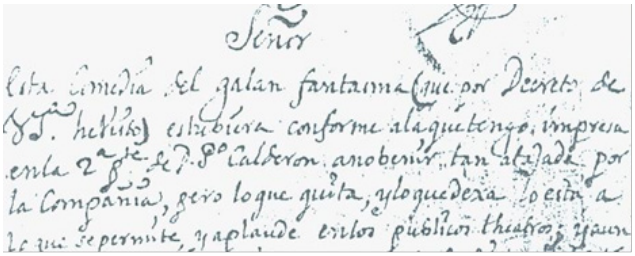


Desde luego, la posibilidad de que el *amigo* de Calderón esté detrás de algunas de las revisiones del manuscrito no es descabellada, puesto que en los preliminares certifica que ha supervisado la comedia en aras a que «estuviera conforme a la que tengo impresa en la 2ª parte de don Pedro Calderón». Los resultados del cotejo demuestran que la declaración de Vera no responde a la realidad, pues, como se adelantaba, el testimonio del que proviene el manuscrito no es *VT*, sino la edición contrahecha *Q*, base del texto tassiano. La falta de un verso en el manuscrito hacia el final del texto de la comedia, al igual que en *QC* y en *Q*, supone un argumento de peso para la defensa de esta tesis.

En síntesis, *Q* (y no *VT*) constituye el texto ascendiente del manuscrito. Con todo, la relación entre *VT* y el manuscrito sería representada en el estema mediante rayas discontinuas, puesto que puede ser considerada una suerte de *contaminatio*. Según explica Blecua, «Ocurre con frecuencia […] que los copistas trabajan con dos o más modelos a la vez y componen un texto híbrido o contaminado. Numerosos errores conjuntivos de su modelo son subsanados con otras ramas. […] La contaminación se detecta cuando dos o más testimonios presentan errores conjuntivos y a su vez uno de ellos da una lección que coincide no accidentalmente con la de otra rama»[16].

En el caso de nuestro manuscrito, no se trata de un copista que maneja dos testimonios de modo simultáneo, sino de un revisor del texto –seguramente el mismo Vera Tassis– que, *a posteriori*, lo corrige, teniendo en cuenta una edición diferente (la suya propia, *VT*) de la manejada por el primer copista (*Q*). En consecuencia, aquí no estamos ante *ramas* diferentes, pues *Q* y *VT* forman parte de una misma[17], pero sí ante testimonios diferentes, por lo que las palabras de Blecua resultan igualmente válidas en este caso.

La segunda parte del discurso preliminar de Vera contribuye a conocer los criterios censores de la época, ya que el editor disiente de una de las censuras anteriores, concretamente de la de Lanini Sagredo[18], quien proponía la supresión de dos versos de la comedia:



16 Blecua, (2001: 91).

17 Véase Toro y Gisbert (1918: 412), Astrana (1932: LIX), Heaton (1937: 223, n. 27), Oppenheimer (1948:338), Sloman (1963: 429) o, para estudios individuales de las comedias que integran el volumen de la *Segunda parte*, Rodríguez-Gallego (2006 y 2008), Vila Carneiro (2005 y 2007), Caamaño Rojo (2006) y Ulla Lorenzo (2007a y 2007b). Para un estudio general de las comedias publicadas en esta *parte*, se remite al artículo de Fernández Mosquera (2005) y muy especialmente a su edición de la *Segunda parte* (2007).

18 «Avellaneda´s place as censor had by 1689 been taken by don Pedro Francisco Lanini Sagredo, a dramatist who had some reputation in those days» (Wilson, 1961: 175). Wilson aporta otros datos acerca de la figura de Lanini: «Lanini was born c. 1640. His earliest dated play was apparently written in 1663. He was a stage censor from 1685 to 1707, but he continued to write plays until at least 1714, in which year he is known to have collaborated with don José de Cañizares. He also wrote *loas*, *entremeses*, *comedias burlescas*, etc.» (Wilson, 1961: 184).

> Señor, por mandado de V. S. he visto esta comedia de *El Galán fantasma* y observando que no se digan dos versos que van prevenidos y atajados en el folio 40, en que dice que el alma divida [*sic*] de la porción humana puede tener celos, *es error*, porque el alma separada de la porción mortal, no tiene pena, ni gloria de las cosas terrenas. Sola es capaz de gozar del bien de la gloria o la pena eterna o temporal del purgario [*sic*], o infierno, y observando esto que no se diga no hallo en esta comedia cosa alguna, que se oponga a nuestra fe Católica, buena política y costumbres [*sic*]. Éste es mi sentir. V. S. mandara lo que fuere servido. Madrid, 8 de Septiembre de 1689. Don Pedro frco Lanini Sagredo.

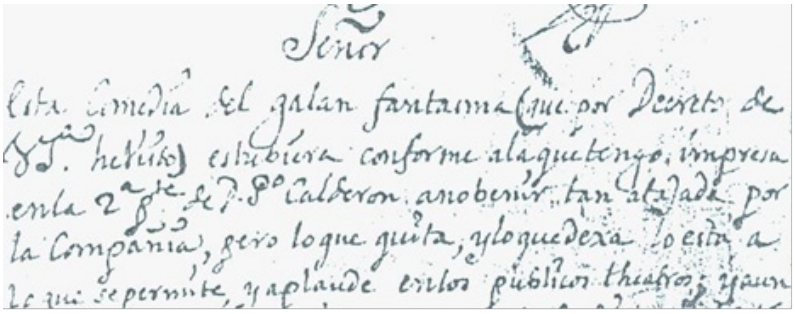
A continuación, tal como requería la nota de remisión al inicio de los preliminares,

> Vean esta comedia de *El Galán fantasma* el censor y fiscal, y después se lleve a don Juan de Vera y Tassis, y informen en orden a su contexto y con lo que dijeren se traiga. Madrid, 4 de Septiembre de 1689.

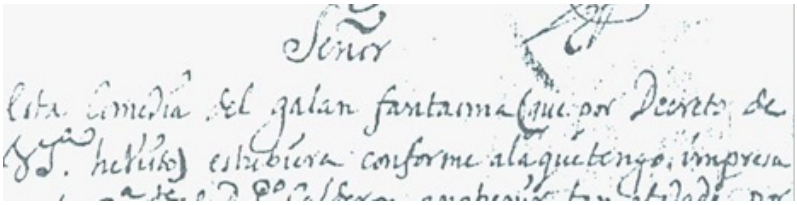
tiene la palabra el fiscal, cuya censura «apparently had no comment to make on Lanini´s excessive theological zeal»[19]:

> Señor, he visto esta comedia de *El galán fantasma* que V. S. se sirve de mandarme remitir para que la vea, la cual la escribió don Pedro Calderón en oposición de otra también suya, cuyo título era *La dama duende*, y ambas tuvieron grandes aplausos en los teatros, como todo lo que escribió. Éste es mi parecer. V. S. mandara lo que fuere servido. Madrid y Septiembre, 8 de 1689. Don Fermín de Sarasa.

Como contraposición, Vera Tassis responde a la censura de Lanini, haciendo un alegato en defensa de los dos versos que el censor pretendía eliminar *de cuajo*:


Señor

19 Wilson (1961: 176).



> […] y aunque el censor tiene hecho reparo en los dos versos del folio 40, me parece que es demasiado escrúpulo, pues mirando el concepto a otro sentido, es un hermoso hipérbole poético, el cual no asiente en que Astolfo está muerto (como no lo está), sino en que está vivo en el deseo y la memoria de Julia, desde donde da celos al Duque, pues dice así: *A dónde está esa sombra sino es en tu deseo*, *y pues que vivo en tu memoria veo*, *a quien muerto me ofende* [símbolo ilegible]. *Vastarale* en tal calma para que tenga *celos tener alma*. id est Vida en tu deseo y tu memoria, y siendo esta la causal de aquel supuesto, o se ha de borrar desde donde dice: *no hablarte imaginaba* o se han de dejar los dos versos que reprueba el censor

Sin duda, la censura de Lanini es de raíz teológica. La omisión afecta a los versos 1665-1666 de la pieza, enmarcados en el final de una disertación del Duque ante Julia, dama cuyo amor pretende. El Duque explica a Julia que la *melancolía* y los *desvelos* de la joven provocaron en ella *temores* ante la visión del galán fantasma –visión fruto de su anhelo– y en él, como contrapartida, *celos*. De este modo, el Duque pretende hacérselas pagar con la misma moneda a Astolfo, quien ha fomentado sus celos, pues aunque el galán está *supuestamente* muerto, el alma humana no perece con el cuerpo, luego, puede sentir celos y, por ende, sufrir. En palabras de Wilson:

> The passage occurs in the second act of the play. The Duke thinks that he has killed Astolfo, who is the lover of Julia. He has seen what he thinks is Astolfo´s ghost in Julia´s garden. The Duke reproaches Julia, and she describes to him the terrible apparition. He then exclaims[20]:
>
> DUQUE21 Detente, que tu gran melancolía,
> que tus vanos desvelos
> en ti fueron temores y en mí celos;
> pues cuanto causa ha sido
> de que tú esa ilusión hayas tenido,
> con el mismo argumento
> lo es de que tenga yo este sentimiento.
> ¿Adónde está esa boca que te asombra?
> ¿Adónde, que te aflige, está esa sombra,
> si no es en tu deseo?
> Y pues que vivo en tu memoria veo
> a quien muerto me ofende,

20 Wilson (1961: 177).

21 El pasaje es extraído de la edición del texto de *El galán fantasma* contenida en mi Trabajo de Investigación Tutelado (2008).

vengarse dél aquí mi amor pretende.
No hablarte imaginaba
jamás, aunque tus prendas adoraba;
mas, pues un muerto a mí me da desvelos,
vivo yo, a él le tengo de dar celos.
Y no será la pena, no, fingida,
que si el alma no muere con la vida,
bastarale en tal calma,
para que tenga celos, tener alma.
Salíos todos afuera.
(vv. 1646-1667)

El censor Lanini discrepó de este razonamiento puesto en boca del personaje del Duque, puesto que, para él, el alma no puede poseer sentimientos terrenales una vez que se desprende del cuerpo humano, sino que solamente podrá acceder a los bienes que le depara el cielo, al estado transitorio del purgatorio o a las penalidades infernales. De acuerdo con Ruano de la Haza, las disquisiciones pseudoteológicas sobre el alma constituían una de las infracciones que más inquietaba a los moralistas españoles del XVII al suponerse «nocivas o peligrosas para el espectador medio»[22].

Como ya se expuso, Vera se muestra en desacuerdo con la censura de Lanini, tachándola de contener «demasiado escrúpulo». En contraste, señala que, «mirando el concepto a otro sentido», los versos censurados conforman un «hermoso hipérbole poético» y que, de ser eliminados, la omisión debería comenzar unos versos antes, en concreto en el v. 1659 («No hablarte imaginaba»).

El «otro sentido» al que se refiere Vera Tassis es, sin duda, el sentido poético del pasaje. Esto es, el razonamiento de Vera para la admisión de los dos versos en litigio es literario[23], frente a la interpretación estrictamente teológica que hace Lanini, quien toma los versos en sentido literal y carece de la capacidad de Vera Tassis para ir más allá[24]. El editor se alza en defensa de los discutidos versos calderonianos ofreciendo una interpretación de estos en el marco de su contexto y acudiendo a los versos mismos. De hecho, transcribe algunos versos del fragmento (vv. 1654-1657 y 1665-1666), entre los que se halla el par impugnado por Lanini.

Aparte de los dos versos por cuya omisión aboga Lanini de forma expresa en su discurso, se han observado a lo largo del texto tres lecturas censuradas seguramente por él debido a razones teológicas, pero a las que no alude en los preliminares (vv. 380, 870 y 1503). Existen razones para conjeturar que pudo ser Lanini el autor de tales correcciones, dada la estricta actitud religiosa que se desprende de los preliminares.

22 Rull (1982: 54).

23 «Vera Tassis was clearly right in protesting against Lanini´s too literal reading of the Duke´s lines. And anyway the Duke was not making a theological proposition. He meant that, now that he found that he had a dead rival for Julia´s love, he was unable to carry out his resolution never to speak again to her. The dead man in her heart provoked his jealousy, and the consequence would be that, hyperbolically speaking, the dead man would feel the same emotion with regard to him. Vera Tassis made his point» (Wilson, 1961: 177).

24 En la atribución de correcciones a Lanini, resultan especialmente significativas las grafías *g* o *f*, junto al punto curvado tan peculiar que el censor dibuja encima de la *i* latina. Véase la censura de Lanini para la comprobación de estos datos.

De la misma manera, la grafía de las enmiendas apunta también como su responsable[25] a Lanini, quien probablemente juzgó de mal gusto ciertos versos incluidos en las ediciones de la *Segunda parte*, desacordes, según él, con la doctrina cristiana. Una segunda mano tacha, entonces, las lecturas del manuscrito que coincidían con *QC*, *Q* y *VT* para escribir al lado una variante más correcta desde el punto de vista teológico.

QC, *Q*, *VT*
CARLOS
Oídme, Astolfo, y veréis la amistad mía
cuánto de vos, por daros vida, fía.
(vv. 379-380)

Ms
CARLOS
Oídme, Astolfo, y veréis la amistad mía
cuánto de vos, por daros ~~vida fía~~ gusto fía.

ASTOLFO
¡Vida y alma,
perdámonos de una vez
y no muramos de tantas!
(vv. 870-872)

ASTOLFO
¡Vida y ~~alma~~ fama†,
perdámonos de una vez
y no muramos de tantas!

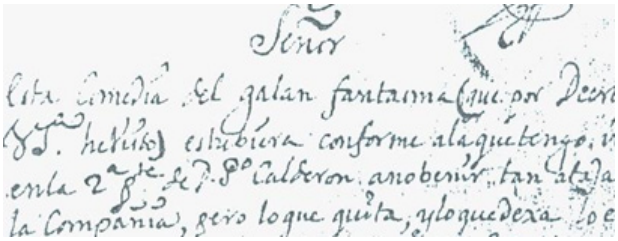
PORCIA
¡Válgame San Verbo caro!
(v. 1503)

PORCIA
¡Válgame ~~San Verbo caro~~ todo el calvario!

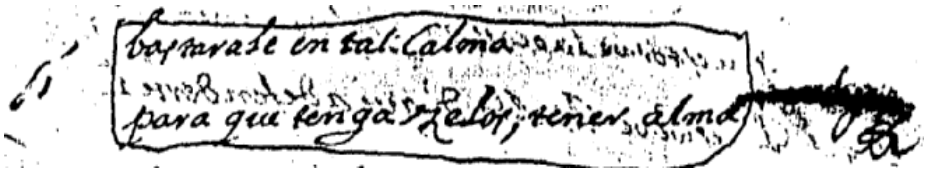
En estos casos Lanini procura limar el lenguaje dramático cuando éste se acerca a alusiones de carácter religioso, aun cuando sus correcciones y censuras resultan criticables desde una perspectiva literaria, como el intento de supresión del par de versos ya mencionados.

25 En la atribución de correcciones a Lanini, resultan especialmente significativas las grafías g o f, junto al punto curvado tan peculiar que el censor dibuja encima de la i latina. Véase la censura de Lanini para la comprobación de estos datos.

Finalmente, resulta indudable que es Vera quien sale venciendo en esta batalla entre censores, ya que el *protector de comedias*[26] cierra los preliminares del manuscrito con un breve comentario, con rúbrica incluida, que le otorga la razón[27].



Al fin, junto a los controvertidos versos en el folio 40 del manuscrito se observa, al lado derecho, «~~no se digan~~» tachado, indicación seguramente de la mano de Lanini, puesto que la rúbrica que acompaña a la sentencia pertenece, en efecto, al censor, coincidiendo con la que sigue a su texto en los preliminares del manuscrito y, al lado izquierdo, la afirmación «sí» escrita, tal vez, por el protector de comedias tras su examen de los versos, quien se vería convencido por el argumento tassiano[28].

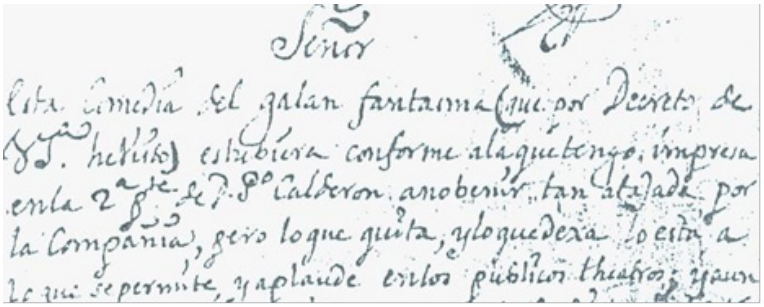


26 El *Protector de comedias* era un miembro del Consejo de Castilla que actuaba como máxima autoridad en el terreno teatral, por lo que en él recaía la responsabilidad de la censura de las obras llevadas a escena. Según Shergold (1967: 386), los hospitales se hallaban en los siglos XVI y XVII bajo la jurisdicción del *protector*, quien debe su nombre precisamente a su labor de mediador entre los hospitales y los corrales. Entre sus funciones, autorizaba también la formación y representación de compañías en la corte; daba licencia a cualquier tipo de alteración, demolición o construcción que debiera hacerse en el corral; controlaba las cuentas y los arrendamientos y nombraba a la policía especial para los teatros, los comisarios y los alguaciles (Shergold, 1967: *passim*). Con el fin de comprobar el cumplimiento de sus observaciones y el orden en las representaciones, el *protector* contaba, desde 1625, con un aposento gratuito especialmente creado para él en cada corral, que podía ser utilizado también por los Alcaldes de Corte (Shergold, 1967: 388). En las *Controversias* de Cotarelo se recopilan ciertos documentos clarificadores sobre las atribuciones del *protector de comedias*, como éste de 1666: «Y de esta forma son las de estos tiempos, y cuando se llegan a representar, los autores la han primero representado ante uno del Consejo, que por celo y comisión particular, es protector de las comedias, y con jurisdicción privativa y por su mano se remiten al censor que tienen nombrado que las registra y pasa, y quita de ellas los versos que hay indecentes, y los pasos que no son para representados los hace borrar, y hasta que están quitados no se da licencia para representarlas, y el primer día de la comedia nueva, asiste el censor y fiscal de ellas para reconocer si dicen algo de lo borrado, y en cada corral un alcalde de casa y corte para mantener al pueblo en sosiego» (en Cotarelo, 1904: 174a).

27 Sostiene Ruano de la Haza en una advertencia general lo siguiente: «A no ser que vaya acompañado de la rúbrica del censor, o de un comentario de su puño y letra, no será posible establecer con certeza si el pasaje analizado fue tachado y suprimido por el censor o por el *autor* o copista» (Ruano de la Haza, 1989: 202).

28 Cruickshank recuerda que nadie aludió al triunfo de Vera en la defensa de los mencionados versos calderonianos hasta la publicación del artículo de Wilson en 1961 (véase bibliografía): «his successful attempt to prevent the text of *El galán fantasma* from being mutilated in 1689 by a zealous censor remained unpublicised until 1961» (Cruickshank, 1983: 43).

El discurso de Vera termina, sin embargo, con un leve cambio de tono cuando sostiene que:



> V. Sª. con su grande discreción coteje estas censuras con las cláusulas de la comedia, que si me ha engañado en la mía la pasión de Amigo y de tan singular y acertado ingenio, me retracto de ella sujetándome siempre a la Corrección [*sic*] de V. Sª. Madrid y Septiembre, II de 1689. Don Juan de Vera y Tassis.

Vera no desaprovecha la oportunidad de subrayar la gran amistad que, según él, le unía a Calderón, la cual reconoce que pudo haberle traicionado a la hora de detectar las faltas del *ingenio*. Además, exalta la figura de don Pedro, insistiendo en su singularidad.

Efectivamente, los halagos no eran infrecuentes en aquellas aprobaciones en las que censor y escritor eran amigos[29], aunque las relaciones entre Vera Tassis y Calderón

> no son todo lo claras que los investigadores hubieran deseado, por sus repercusiones sobre las tareas textuales. La fiabilidad de las atribuciones y de los textos preparados por él es una de las cuestiones más discutidas de la bibliografía y de la crítica textual calderoniana. No faltan quienes la desmienten sistemáticamente; mientras que otros la consideran muy aceptable[30].

29 «[...] when –as sometimes happened– author and censor were friends, the latter took the opportunity to praise the work of the former» (Wilson, 1963: 605). En este artículo Wilson se centra en siete aprobaciones de Calderón en donde el dramaturgo «seems to be using his position as a censor to help forward the work of his friends, associates and patrons» (Wilson, 1963: 609).

30 Vega García-Luengos (2007: 83). Wilson está entre quienes contemplan la amistad de Calderón y Vera Tassis como una realidad, alegando como prueba la mención de agradecimiento de don Pedro a Vera en su aprobación de una obra de Agustín de Salazar, amigo común de ambos: «the old poet need not have thanked

Resulta curioso que, dos años después de la aprobación del manuscrito de *El galán fantasma*, Vera Tassis y Lanini vuelven a mostrar posturas contrarias en los preliminares de otro manuscrito titulado *Entremés nuevo de la sombra y el sacristán*[31], atribuido al Maestro León según una nota moderna de la cubierta.

No obstante, en esta ocasión semeja que hubo un intercambio de papeles y, así, Vera, quien se sabe que en ese año era «fiscal de las comedias de estos reinos, por su Majestad»[32], aparece como el censor riguroso preocupado por lo inmoral e irreverente del texto. En contraste, la aprobación de Lanini semeja ser la de un censor que autoriza la pieza de manera formularia y quizás sin haberla leído[33], lo que difiere, en gran medida, de la imagen del moralista rígido y meticuloso que había examinado concienzudamente *El galán fantasma*.

> Señor, por mandado de V. S. I. he visto este *Entremés de la sombra*, y se puede representar. V. S. I. mandara lo que más fuere servido. Madrid, 5 de Mayo 1691. Don Pedro frco Lanini Sagredo[34].
>
> Illmo. Sr.,
>
> este entremés es indecentísimo y contiene proposiciones abusivas y deshonestas, con mezcla de lo sacro y profano, el cual sin censura del Santo tribunal no puede ejecutarse. Salvo &c. Madrid y Mayo, 6 de 1691. Don Juan de Vera y Tassis.

En el caso del entremés, el dictamen de Vera Tassis es, de nuevo, considerado desde el momento en que la pieza pasa el *filtro* del Tribunal de la Inquisición como él recomendaba y el doctor don Juan de Rueda y Cuebas revisa con detalle la pieza en la misma línea apuntada por el editor, pues «no se podía representar ni hacer como venía». De esta suerte, Rueda y Cuebas censura ciertos versos «por mezclar sagrado y profano»[35] u ordena omitir fragmentos completos «por deshonestos»[36]. Cabe preguntarse si Vera Tassis condenaría el entremés con ese estricto criterio si hubiera salido de la pluma de Calderón.

---

the editor in a document of this kind unless he had particularly strong reasons for wishing to do so» (Wilson, 1963: 610).

31 Es el Ms. 18.312 (BNE).

32 «When Vera Tassis published the Novena parte of Calderón in 1692 he described himself on the title-page of that volume as "Fiscal de las Comedias destos Reynos, por su Mag."» (Wilson, 1961: 178).

33 «The *aprobaciones* of the seventeenth century are often perfunctory and sometimes uncritically laudatory. A bare statement sufficed to tell the authorities and readers that a book was sufficiently moral to circulate» (Wilson, 1963: 605).

34 Los preliminares de este manuscrito figuran también transcritos en el artículo «Calderón and the stage-censor in the seventeenth century a provisional study» de Wilson (1961: 175-177), transcripción que se reproduce aquí.

35 Wilson destaca la pericia tassiana para advertir en el manuscrito la presencia de lo licencioso e inmoral: «his verdict [el de Rueda y Cuebas] must, however, have pleased don Juan de Vera Tassis y Villarroel; it put Lanini in his place and showed that Vera could –after their difference of opinion over the couplet in *El galán fantasma*– be trusted to detect what was scandalous and profane» (Wilson, 1961: 181-182).

36 Rueda y Cuebas expurgó también *El José de las mujeres* de Calderón, poniendo ciertos reparos teológicos a la obra. Su intervención en la comedia es analizada por Wilson en un artículo en el que el estudioso critica la pedantería y el «criterio estrecho» de Rueda en lo relativo al caso de dicha pieza, así como su «escaso sentido del humor» al rehusar dar licencia a la farsa de *La sombra y el sacristán* «a menos que el sacristán apareciese sin bonete y con algo que sustituyese al hisopo» (Wilson, 1977: 270). Veáse también para el caso de esta comedia el reciente artículo de Rubiera (2008).

A partir de lo visto puede concluirse que los preliminares del manuscrito 15.672 (BNE) de *El galán fantasma* no presentan meras aprobaciones formularias de la comedia, sino que contienen censuras que generan discusión e incluso controversia. Quizás su aspecto más notable sea que nos revelan lo que fue una de las contravenciones que más preocupaba a los censores del XVII: los sentimientos contrarios a la religión cristiana o, más específicamente, las disquisiciones pseudoteológicas sobre el alma.

En lo que concierne a la intervención de Vera Tassis en los preliminares, resulta indudable que, como recordaba Wilson, en 1689 ocho de las nueve *partes* calderonianas publicadas por Vera habían visto ya la luz. Así es que la opinión del editor no fue consultada por casualidad, pues se conoce que, por aquel entonces, era Vera una personalidad lo suficientemente capacitada como para autorizar los textos del dramaturgo con quien se jactaba de haber mantenido una gran amistad[37] .

Como vimos, Vera Tassis falta a la verdad al comienzo de su discurso al afirmar que el texto del manuscrito sigue el editado por él, cuando el cotejo indica que procede de *Q*, aunque, eso sí, fue posteriormente examinado por Vera. Hoy se sabe que Vera Tassis no fue un editor al uso, pero a partir de su corrección de este manuscrito, puede declararse que tampoco fue un revisor común, al introducir variantes innecesarias de su cosecha propia en el texto, coincidentes a veces con las de su edición. Siguiendo a Cruickshank, Vera se dejaba arrastrar en demasiadas ocasiones por su lado literario[38], más que por su papel de editor o censor, como en este caso. Como contrapartida, el criterio exclusivamente literario empleado por Vera en su argumentación para la defensa de los dos versos reprobados por Lanini es de agradecer en un entorno en el que primaba en la censura la fijación llevada al extremo ante cuestiones pseudoteológicas antes que la lógica dramática, que desaconsejaba la eliminación de ciertos pasajes desde el punto de vista del sentido.

Bibliografía

Blecua, A. (2001): *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 2ª ed., 2001 [1983].

Caamaño Rojo, M. (2006): *Edición crítica de* El mayor monstruo del mundo, *de Calderón*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, tesis doctoral.

Calderón de la Barca, P. (1932): *Obras completas*. Ed. L. Astrana Marín, Madrid: Aguilar.

— (1982): *El alcalde de Zalamea* / *El galán fantasma*. Ed. E. Rull, Madrid: Sociedad General Española de Librería.

— (1999): *La dama duende*. Ed. F. Antonucci, Barcelona: Crítica.

37 «His attitude towards *El galán fantasma* provoked an interesting defense of Calderón by don Juan de Vera Tassis, whose opinion was also consulted; by 1689 eight out of the nine volumes of his edition of Calderón´s *comedias* were already for sale. Presumably his opinion was consulted to make sure that the text to be performed was substantially the work of Calderón himself» (Wilson, 1961: 175).

38 «He was unable to give up completely his literary pretensions, although there is no evidence that his contemporaries had much regard for him as a playwright or as a historian. These literary pretensions seem to have clouded his judgement as an editor, with the result that he took a more active role in the emending of texts than was desirable» (Cruickshank, 1983: 57).

— (2007): *Comedias*, *II*, *Segunda parte de Calderón*. Ed. S. Fernández Mosquera, Madrid: Biblioteca Castro.

Cotarelo y Mori, E. (1997): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.* [1904], ed. facsímil de J. L. Suárez García, Granada: Universidad de Granada.

Cruickshank, D. W. (1983): «Don Juan de Vera Tassis y Villarroel», *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*. Eds. K. Körner y D. Briesemeister, Wiesbaden: Franz Steiner, pp. 43-57.

Fernández Mosquera, S. (2005): «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca, en *Estudios de Teatro Español y Novohispano*. Eds. M. Romanos, F. Calvo y X. González, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, AITENSO, pp. 303-325.

Heaton, H. C. (1937): «On the *Segunda Parte* de Calderón», *Hispanic Review*, 5, pp. 208-224.

Hesse, E. W. (1941) V*era Tassis´ text of Calderón´s plays (Parts I-IV)*, New York, University Press, 1941.

Iglesias Iglesias, N.(2008): H*acia una edición crítica de* El galán fantasma *de Pedro Calderón de la Barca*. Santiago de Compostela: Trabajo de Investigación Tutelado (inédito).

Oppenheimer, M. (1948): «Addenda on the *Segunda Parte* de Calderón». *Hispanic Review*, 16, pp. 335-340.

Rodríguez-Gallego, F. (2006): «Noticia de las dos versiones de *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca», en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*. Coords. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, (2 tomos), t. I, pp.

— (2007): «Sobre el manuscrito BNE 14.927 de *A secreto agravio secreta venganza* y el valor textual de la *Segunda parte de comedias* de Calderón», *Criticón*, 99, , pp. 217-241.

— (2008): «Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*: a propósito de un manuscrito de 1668», *Anuario Calderoniano*, I, pp. 285-315.

Ruano de la Haza, J. M. (1989): «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswita Reichenberger*. Ed. Francisco Mundi Pedret *et alii*, Barcelona: PPU, pp. 201-229.

Rubiera Fernández, J.: «Teología contra dramática: a vueltas con la figura del demonio en *El José de las mujeres* calderoniano», en *VIII Congreso de la AISO (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, en prensa.

Shergold, N. D. (1967): *A history of the Spanish Stage*. Oxford: Clarendon Press.

Sloman, A. E. (1963): «The missing lines of *El mayor encanto amor*», en *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*. 3 vols., Madrid: Gredos, vol. III, pp. 425-430.

Toro y Gisbert, M. de (1918): «¿Conocemos el verdadero texto de las comedias de Calderón?», *Boletín de la Real Academia Española*, 5, pp. 401-421.

— (1932): *Obras completas*. Ed. L. Astrana Marín, Madrid: Aguilar.

Ulla Lorenzo, A. (2007a): «Notas para una edición crítica de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, de Pedro Calderón de la Barca», en *En Teoría hablamos de Literatura*. Coords. A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, Granada: Ediciones Dauro, pp. 506-513.

— (2007b): El mayor encanto, amor *de Calderón, fiesta cortesana. Estudio y edición crítica*. Santiago de Compostela: Trabajo de Investigación Tutelado (inédito).

Vega García-Luengos, G. (2007): «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Ed. J. Farré Vidal, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 69-100.

Vila Carneiro, Z. (2005): *Estudio textual de* Amor, honor y poder *de Pedro Calderón de la Barca*. Santiago de Compostela: Trabajo de Investigación Tutelado (inédito).

— (2007): «Hacia una edición crítica de la comedia *Amor*, *honor y poder* de don Pedro Calderón de la Barca», en *En teoría hablamos de literatura*. Coords. A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, Granada, Universidad de Granada, pp. 514-520.

Wilson, E. M. (1961): «Calderón and the Stage-Censor in the Seventeenth Century: a Provisional Study», *Symposium*, 15, pp. 165-184.

— (1963): «Seven *aprobaciones* by Don Pedro Calderón de la Barca», en *Studia philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, vol. III, pp. 605-618.

— (1977): «Inquisición y censura en la España del siglo XVII», en *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variantes en la poesía española*. Barcelona: Ariel, pp. 245-272.

De patris auctoritate: los poderes excepcionales del padre en algunas comedias de Tirso de Molina

Naima Lamari
Universidad de Picardie Jules Verne – CEHA

Le père est comme dictateur, de sa voix
dépend tout ce qui est sous luy[1].

Introducción

En algunas comedias serias de Tirso de Molina tales como *La villana de la Sagra*, *La elección por la virtud*, *Ventura te dé Dios, hijo*, *El honroso atrevimiento* y *El mayor desengaño*, la voluntad paterna aparece como la norma moral y social suprema. El *pater familias* manda en todo como jefe absoluto y detenta todos los derechos incluso el de disponer de la vida de su progenie.

El padre tirsiano ejerce su soberanía sobre los miembros de la comunidad doméstica, debiendo éstos permanecer en situación de sometimiento y de obediencia. Por lo demás, es sorprendente comprobar que muy a menudo, la supremacía del padre de las comedias serias de Tirso de Molina no se diferencia mucho de la del padre de la época romana. Mientras que los miembros de la familia son *alieni iuris* (sometidos al *pater familias*), el padre es *sui iuris* (persona independiente) y reduce a su familia al vasallaje. Este sello patriarcal acuña fuertemente la producción dramática del Mercedario.

Si el *pater* cumple con sus deberes (sustentar a la familia, educarla, transmitir su nombre y su patrimonio), éste posee sobre todo prerrogativas peculiares, facultades que desembocan las más veces en abusos innegables: derecho de corrección que tiende a castigar los yerros de un hijo extraviado, derecho de encerramiento o de encarcelamiento,

1. Pierre Ayrault: *De la puissance paternelle*. Citado por Foisil (1992: 103).

derecho de administrar el peculio y los bienes de los hijos menores, derecho de autorizar o de rechazar el casamiento del hijo o de la hija y por fin derecho de desheredarlo. A veces, el *pater familias* sobrepasa sus derechos reivindicando en numerosas ocasiones el derecho de vida o muerte (*ius vitae necisque*) sobre sus hijos o incluso el de venderlos (*ius vendendi*).

Tras exponer el contexto de nuestro estudio, nos corresponde en adelante examinar cómo se manifiestan los poderes excepcionales del padre en las tan mentadas comedias.

Antes que nada, interesa señalar que el padre tirsiano es el detentor de un poder polimorfo: poder educativo o pedagógico, poder de decisión, poder de intimidación, poder arbitrario y hasta un poder mortífero. Como es sabido, la patria potestad incluye como obligaciones las de criar, educar y alimentar a su prole. 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. Asimismo, conviene mencionar a Catón, a Cicerón y a Horacio, quienes ensalzaban la superioridad de la educación doméstica y paterna a expensas, por cierto, de la materna. A modo de ejemplo, refirámonos a 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*[2]». Tales versos evidencian el poder arbitrario y opresivo de un padre educador inflexible y perfeccionista. Por lo demás, el que sea Fluvio, el preceptor, el encargado de la enseñanza de Otón, es muy revelador. 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. Todo bien mirado pues, Grimaldo es un padre que profesa honra y fama y en este sentido, considera el saber como un medio de promoción social.

Grimaldo no es el único padre tirsiano en violentar las inclinaciones de su hijo. Payo de *El cobarde más valiente* así como el padre de Bruno de *El mayor desengaño* también desdeñan el libre albedrío de sus descendientes legítimos, víctimas de las aspiraciones paternas. Al padre es a quien le corresponde elegir, con toda libertad, el destino de su hijo o de su hija, cuyo deber es asentir: «*Harás lo que yo mandare /o verá el cielo presente/ que a hija desobediente/hay padre que la repare*[3]» decreta el padre de Angélica de *La villana de la Sagra*. No cabe recurso contra tal decisión perentoria y represiva cuya legalidad es indiscutible según el padre.

También se podría agregar que tanto Césaro de *La elección por la virtud* como Bruno de *El mayor desengaño* no pueden contraer matrimonio sin el consentimiento previo del genitor. El padre de Bruno ostenta su derecho a disponer de la vida de su hijo obstaculizando la unión entre Bruno y Evranda. Mientras no hayan fundado su propio hogar, Bruno y Césaro no podrán deshacerse de la férula paterna. La patria potestad confiere al padre no sólo el derecho de gozar de todos los bienes del hijo sino también el de casarle

2. I, 2, p. 693.
3. II, vv. 1271-1275, p. 137.

como mejor le plazca. Semejante dominio bien corresponde con la realidad histórica. Cabe recordar además que aunque el concilio de Trento consideraba válidos los matrimonios contraídos sin autorización paterna (1563), la Iglesia desaprobaba este tipo de unión según señala María Antonia Bel Bravo (2000: 163):

> Los matrimonios clandestinos siempre han sido prohibidos, y odiosos en la Iglesia ; y advirtiendo el santo concilio de Trento que las cautelas, y remedios del derecho no bastaban a impedirlos, antes cada día crecía más la inobediencia, ordenó próvidamente nuevas prohibiciones, y penas, que en parte han atajado el mal, pero no en todo, como la experiencia enseña (…); y declaramos propiamente clandestino, el que se contrae sin párroco, o testigos ; e impropiamente, el que se hace sin las amonestaciones de la Iglesia.

En cambio, los matrimonios de jóvenes menores no eran válidos y eran gravemente sancionados. No olvidemos por lo demás que en el siglo XVII, los jóvenes siguen siendo menores hasta los veinticinco años de edad. Ahora bien, Grimaldo sigue rigiendo la vida de Otón que es «*de edad varonil*».

A continuación, es de advertir que Grimaldo de *Ventura te dé Dios, hijo* dispone de su hijo como si se tratase de sus bienes propios. Este derecho de propiedad es tanto más indiscutible cuanto que el mismo hijo reconoce su legitimidad :«*Hijo tuyo soy, señor ; / haz de mí cuanto quisieres*[4]». La cosificación del hijo cobra entonces pleno sentido. A finales de la primera jornada de dicha comedia, se establece entre el padre y el hijo una relación jerárquica : Grimaldo no es nada más que el señor feudal y Otón, el vasallo. Por lo demás, el hijo se dirige al padre diciéndole «*señor*», lo cual acentúa estas relaciones dinásticas.

Del mismo modo, resulta conveniente recordar que hasta el siglo XIV, el padre podía vender a su prole para mantenerse y se beneficiaba de este derecho únicamente en caso de pobreza extrema o si no estaba en condiciones de garantizar su libertad. En *El Honroso atrevimiento*, Honorato, padre de Verino y Diodoro, se refiere a tal prerrogativa:

> Si permite la ley que un padre venda
> en la necesidad sus mismos hijos ;
> estos mis hijos son, servíos con ellos.
> Aunque no es presentároslos vendellos[5].

El *pater familias* de las comedias serias de Tirso de Molina dispone de medios terroríficos para castigar y enmendar al descarriado hijo: la corrección, el encerramiento o encarcelamiento, el desheredamiento, la expulsión del hogar, el reniego del hijo y hasta el infanticidio, represiones todas estas que contribuyen a crear escenas de gran intensidad dramática.

En la segunda jornada de *Ventura te dé Dios, hijo*, al enterarse Grimaldo de que su hijo está enamorado de Clemencia, decide infligirles castigos corporales: «*Echalda, Octavia, en mal hora, / o la que traigo en la cinta, / dándola de espaldarazos / mi cólera*

4. I, 9, p. 701.
5. *El honroso atrevimiento*, I, 1, p. 1141.

amansará[6]». Grimaldo se arroga la calidad de árbitro supremo en su hogar : de hecho, envilece a su propio hijo obligándole a que se quite el «*traje noble*» para ponerse el «*tosco sayo*» del villano Gilote. Refirámonos asimismo a Césaro que se enfrenta con la violencia arbitraria de un genitor punitivo, de un verdugo que no vacila en condenar a su hijo al potro. También nos llamó la atención la brutalidad y el furor de Fisberto de *El celoso prudente* que no dista mucho de degollar a sus dos hijas Lisena y Diana. Señalemos a este respecto que a partir de 1639, en la Europa occidental de la época moderna, se refuerza el derecho de corrección de los padres según hace constar A. Molinier (2001: 137):

> La puissance publique est devenue arbitraire entre le père et ses enfants en s'immisçant dans la juridiction paternelle. Tantôt elle valorise les pouvoirs du père aux prises avec des enfants ingrats ou rebelles, tantôt elle limite les excès que celui-ci peut commettre. Jusque dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'évolution va dans le sens d'un renforcement de l'autorité paternelle, controlée, parfois rognée par l'autorité monarchique.

No nos extrañan por tanto los innumerables abusos de poder cometidos por ciertos padres tirsianos crueles, implacables con métodos educativos a lo militar. La agresividad de que hacen alarde dichos padres los deshumaniza, los desnaturaliza hasta convertirlos en verdugos así como exclama el príncipe Fabriano de *La elección por la virtud*: «*tu verdugo seré en lugar de padre*[7]».

Otra medida arbitraria, reflejo de los poderes excepcionales del padre, es el encerramiento o encarcelamiento del hijo que no se conforma con la voluntad paterna. En *Ventura te dé Dios, hijo*, Grimaldo destierra a su hijo Otón y lo encierra en una granja privándole así de recursos económicos mientras que en *La elección por la virtud*, el príncipe Fabriano ordena el encarcelamiento de Césaro en una torre al igual que Segismundo de *La vida es sueño*. Otón se exilia del hogar al igual que un marginal para trasladarse a la aldea:

> Una granja está aquí cerca
> de un padre, que por castigo
> de que el estudio no sigo
> que ni se hereda ni merca,
> en este traje me ha puesto[8].

La actitud inicua y excesiva de Grimaldo acarrea la disgregación del núcleo familiar en la medida en que contribuye a alejar y a separar a Otón de su madre. En *La elección por la virtud*, el encarcelamiento del hijo Césaro significa su penitencia y el calabozo viene a ser emblema de la condición humana. A este respecto, es altamente significativa la metáfora del pájaro «*preso en las redes del cazador*[9]» y ávido de libertad. Nótese el uso de la forma impersonal «*le prenden*» que presenta a un Césaro pasivo, impotente así como la isotopía de la caza y de la reclusión que de nuevo hacen hincapié en el antagonismo padre/hijo.

6. II, 1, p. 706.
7. II, 7, p. 349.
8. I, 16, p. 705.
9. III, 7, p. 364.

Césaro es un apestado del que hay que distanciarse. No podemos olvidar que en el siglo XVII «*edad de oro*» del padre, el jefe de familia tenía derecho a encerrar a sus hijos, sin juicio, hasta los 25 años de edad. Molinier (2000: 137) ve en esta legislación un fracaso evidente de la autoridad paterna: «*Ces demandes d'internement sont comme autant d'aveux d'échec de l'autorité paternelle, aveux aussi d'une éducation manquée, et dans une certaine mesure, elles reflètent la contestation grandissante du père et des normes familiales*».

Conviene agregar que el encerramiento del hijo se relaciona con otra pena más grave aún: la del desheredamiento. Al expulsar al hijo y renegar de él, Grimaldo de *Ventura te dé Dios, hijo* lo deshereda de modo simbólico. También el padre de Bruno de *El mayor desengaño* exhereda a su hijo ingrato haciendo de él un ser marginalizado, aislado, huérfano y arruinado. Ahora bien, el hijo que vive en el hogar paterno, sea cual sea su edad, no posee ningún patrimonio porque cuanto adquiere pertenece de hecho al padre así como subraya A. Rodríguez Sánchez (1990: 379):

> Pero también, la patria potestad ejerció durante la Edad Moderna un extraordinario dominio patrimonial sobre los hijos ; el llamado peculio profecticio, que son los bienes donados por el padre de familia a sus hijos, es de titularidad paterna ; e incluso, los bienes que componen el peculio adventicio, que son bienes ganados por el hijo con su trabajo, o recibidos por donación externa a la familia, o por herencia, si bien se reconoce la titularidad de su propiedad a los hijos, el usufructo corresponde al padre, situación jurídica que no terminará hasta que desaparezca la patria potestad.

Dicha potestad pesa sobre el hijo y lo ahoga mientras vive el genitor. De ello, colegimos que el desheredamiento constituye un excelente arma de disuasión.

A todas estas medidas represivas (corrección, encerramiento, desheredamiento), se suman otras condenaciones muy graves: la maldición, arma verbal muy eficaz de la que se vale el padre para aniquilar tanto física como psicológicamente al descarado hijo. En realidad, no es nada más que un infanticidio simbólico. Tal sanción sagrada e irremediable amenaza al hijo, lo acecha y le recuerda incansablemente su mala conducta. El padre recurre a dicha imprecación cuando no le queda otro remedio para hacer entrar en razón al hijo. Por eso, surge la maldición paterna cuando el conflicto padre/hijo alcanza su paroxismo. Todo aquel que haya frecuentado la comedia *El mayor desengaño* advierte el poder aterrador de la maldición paterna. Desconforme con los proyectos de su hijo Bruno, el padre le amenaza, reniega de él, le deshereda y finalmente lo maldice prediciéndole, al igual que un visionario, un porvenir incierto. Así Bruno, el hijo extraviado, huérfano y despojado, sufre repetidos fracasos, humillaciones y el sarcasmo de sus allegados. La maldición, juicio final del padre, verdadera calamidad, se abalanza sobre el hijo y pese a la ausencia del padre en las dos últimas jornadas, su sombra va pesando a lo largo de la comedia. No se puede menos de advertir aquí la presencia espectral y hasta fantasmal de la figura paterna. De hecho, un hijo maldito no tiene identidad ni consecuentemente existencia. En realidad, la maldición paterna sólo constituye el cumplimiento de la voluntad divina.

Conviene insistir en el hecho de que la maldición paterna se vincula necesariamente con el reniego del hijo. La negación del hijo constituye una forma de destrucción

moral ya que Bruno está reducido al estado de proscrito y hasta de apestado. La marginalización del hijo significa a las claras la desaparición, la nulidad de su persona.

Ciñámonos en adelante al último castigo, reflejo de la crueldad y de la omnipotencia del padre, esto es, el derecho de vida o muerte sobre el hijo, *ius vitae necisque*. Antes de atenernos a los padres tirsianos que ambicionan el aniquilar al hijo desobediente, es conveniente recordar que en el siglo XVII, los poderes terroríficos del jefe de familia constituyen una fuerza paralizadora para los jóvenes. La imagen de la potestad avasalladora del padre es tan familiar en la mentalidad barroca que suscita espanto y desasosiego en los hijos. Aunque en el siglo XVII, el derecho de vida y muerte ya no existe, muchos padres tirsianos tales como Fulgencio de *La villana de la Sagra* o Honorato de *El honroso atrevimiento* lo reivindican en numerosas ocasiones. En dicha obra, Honorato está a punto de cometer un doble infanticidio por mediación de Lisauro:

> Y para que aquesta espada
> cobre venganza debida,
> su muerte es bien empleada;
> no son mis hijos, la vida
> les quitad ya deshonrada[10].

La mejor espigadera también nos brinda la imagen de un padre voraz, hambriento cuyo fantasma es devorar a su progenie: «*Digo, Zefara, que yo / tengo derecho a comer / el hijo que nos quedó, / que el padre sólo da el ser / al hijo y la madre no*[11]». Ese ogro bestial, presa de la locura, recuerda por supuesto a Cronos que engendró a varios hijos con Rea, pero se los tragó tan pronto como nacieron, pues se había enterado de que estaba destinado a ser derrocado por uno de sus propios hijos. Cabe decir además que en la época moderna, se asimila al jefe de familia con el ogro de la tradición oral[12]. Por último, merece atención especial el examen de la comedia *La vida y muerte de Herodes* que lleva a la escena un padre predador sanguinario, rabioso, culpable de infanticidio: se trata por supuesto de Herodes que asesina a su hijo de dos años engendrado con Mitiline: (*Sale Efraim, y descúbrese muerto Herodes, con dos niños desnudos y ensangrentados en las manos*[13]).

Conclusiones

En resumidas cuentas, no podemos silenciar el carácter decididamente terrorífico del *pater familias* en algunas comedias serias de Tirso de Molina. Dispone de una potestad sagrada, legítima y absoluta ya que dimana directamente de Dios. El padre tirsiano gobierna a su familia como el rey regenta a sus súbditos. La imbricación entre poder paterno, real y divino adquiere relevancia. Tanto *Ventura te dé Dios, hijo* como *La elección por la virtud* o *La villana de la Sagra* llevan a la escena padres todo poderosos que castigan moderamente o no al hijo, le encierran o encarcelan, lo expulsan del hogar, lo desheredan, reniegan de él y hasta ambicionan eliminarlo.

10. III, 4, p. 1165.
11. I, 4, p. 38.
12. Tanto más cuanto que fue en 1697 cuando salieron a luz los cuentos de Charles Peyrault: *Cuentos de mamá ganso*.
13. III, 18, p. 679.

Aún así y todo, la mayoría de los hijos contestatarios se reconcilia con el padre y la cohesión familiar queda así garantizada. Si bien Tirso de Molina, hombre de su tiempo, no pone en tela de juicio la valorización de la autoridad paterna ni el poder estabilizador y disciplinario del jefe de familia, defiende incontestablemente el poder paterno gobernado por el sentido de la autoridad, esto es, del derecho de mando y del deber de obediencia. El dramaturgo otorga al padre, símbolo de la ley, un papel esencial pero de tal modo que desmitifica un poder basado en la opresión. En otras palabras, Tirso parece condenar los abusos de poder tan frecuentes en aquella época. Por eso, tanto en *Ventura te dé Dios, hijo* como en *La elección por la virtud*, la figura del padre queda restaurada y rehabilitada.

Bibliografia

Bel Bravo, M. A. (2000): *La familia en la historia*. Madrid, Ediciones Encuentro.
Casey, J. (1991): "Iglesia y familia en la España del Antiguo Régimen", en *Chronica Nova*, n°19, pp. 71-86.
Delumeau, J. (2001): *Histoire des pères et de la paternité*, 2e edición, Paris, Larousse.
Foisil, M. (1992): *La vie quotidienne au temps de Louis XIII*, Paris, Hachette.
Grimal, P. (1981): *La civilisation romaine*, Paris, Flammarion.
Lamari, N. (2005): "La potestad del paterfamilias Grimaldo en V*entura te dé Dios, hijo*", en *Ramillete de los gustos: burlas y veras en Tirso de Molina*. Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, n°10, pp. 249-266.
Lamari, N. (2008): "Parricidio e infanticidio en el teatro de Tirso de Molina", en *Grande inventor de quimeras. Los mundos dramáticos de Tirso de Molina*, Junta de Castilla y León, Colección Beltenebros n°18, pp. 81-92.
Molinier, A. (2001): "Nourrir, éduquer, transmettre", en *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, pp. 115-142.
Rodríguez Sánchez, A. (1990): "El poder familiar : la patria potestad en el Antiguo Régimen", en *Chronica Nova*, n°18, pp. 365-380.
Tirso de Molina (1989): *El celoso prudente*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar.
Tirso de Molina (1989): *El cobarde más valiente*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar.
Tirso de Molina (1989): *El honroso atrevimiento*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar.
Tirso de Molina (2004): *El mayor desengaño*, ed. Lara Escudero Baztán, Madrid-Pamplona, Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos.
Tirso de Molina (1989): *La elección por la virtud, en Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar.
Tirso de Molina (2005): *La villana de la Sagra*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid-Pamplona, Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos.
Tirso de Molina (1989): *Ventura te dé Dios, hijo*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar.

Formas de teatralidad en *Duendes son alcahuetes*... (I-II, 1709-1719) de Antonio de Zamora

Renata Londero
Universidad de Udine

En su clásico estudio sobre la teatralidad barroca, Emilio Orozco Díaz ve representados los conceptos del *theatrum mundi* y de la confusión entre lo real y lo ficticio en el «desbordamiento» expresivo que afecta a todas las artes, cuyo fin principal es «el de comunicar la emoción» al destinatario (Orozco Díaz, 1969: 148), sobre todo a través de la vista, enseñándole que todo son sueños y equívocos. En el ámbito literario, prosigue Orozco, el género barroco por excelencia es el dramático, síntesis de todas las artes, cargado de apariencia y dinamismo, y basado en la *mise en abyme*. En particular, la *amplificatio adfectus* del espectador se conquista por medios verbales y escénicos «teatrales» como la palabra icónica y cinética, la intensa gestualidad, el aprovechamiento de la imagen y la música, el uso de mutaciones y disfraces.

Esta «decoración [...] deslumbrante» y espectacular (Orozco Díaz 1969: 20-21) se condensa en *Duendes son alcahuetes* de Antonio de Zamora, la primera comedia de magia que se escenificó en España: el estreno de la primera parte –*Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foleto*– tuvo lugar el 22 de enero de 1709 en el Teatro del Príncipe por la compañía de José Garcés, mientras que la segunda parte –*Duendes son alcahuetes, alias el Foleto*– llegó al Teatro de la Cruz el 11 de noviembre de 1719, interpretada por la compañía de Sabina Pascual, según atestiguan René Andioc y Mireille Coulon (1996, I: 33 y 95). La pieza obtuvo un gran éxito y fue varias veces repuesta en las tablas madrileñas dieciochescas (Andioc – Coulon 1996: I, 39-208, *passim*), a menudo permaneciendo en cartel durante más de una semana (Calderone 1983a: 267).

La comedia ha sido transmitida por seis testimonios, dos manuscritos y cuatro impresos. Los manuscritos, ambos de la primera parte, se encuentran en la Biblioteca

Nacional de Madrid: el ms. 16959, bien conservado, lleva en el colofón lugar y fecha de composición: Madrid, 14 de febrero de 1717; en buen estado se ha mantenido también el ms. 15491, con letra del siglo XVIII. En cuanto a los impresos, disponemos de la edición de las dos partes, incluidas en la colección de *Comedias* de Zamora, publicada en 1744 (Madrid, Joaquín Sánchez), en dos tomos, y por último existen, de la primera parte, tres «sueltas»: la primera, anónima y sin fechar, impresa en Sevilla por José Antonio de Hermosilla y titulada *Diablos son los alcahuetes*, *El Espíritu Foleto*, y *Mágico de Salerno*; la segunda, también anónima y con el mismo título, editada en Madrid, por Antonio Sanz, en 1731; mientras que la tercera –*Diablos son los alcahuetes* y el *Espíritu Foleto*– se le atribuye a nuestro autor y salió de la imprenta valenciana de José y Tomás de Orga en 1782.

A pesar del éxito que le granjeó el público de la época, esta obra, atinada en su temática y estructura, y todavía capaz de suscitar interés e hilaridad, ha desaparecido de los escenarios contemporáneos, sin despertar casi la atención de la crítica, que le ha dedicado un único trabajo extenso (Calderone, 1983b), algunas páginas (Caro Baroja, 1974: 173-179), o unas cuantas alusiones. En cambio, se debe a Fernando Doménech Rico el acierto de haber publicado una edición prologada (mas no crítica) de la primera parte, cuyo texto está basado en el manuscrito 15491 de la BNE (Zamora, 2008: 42). Todos los estudiosos que se han referido a *Duendes*..., señalan una serie de rasgos que la pieza comparte con las comedias de magia de principios del siglo XVIII, como *Don Juan de Espina en Madrid* (1714) de José de Cañizares, *El mágico de Salerno Pedro de Vayalarde* (1715-1720) de Juan Salvo y Vela, o *El duende de Zaragoza* (impresa en 1734) de Tomás de Añorbe y Corregel.

En primer lugar destaca su ludismo, típico de las edades poco creativas de las postrimerías. Si Paul Mérimée (1983: 37) la define un «divertissement», Julio Caro Baroja (1974: 173) habla de «recocijo», Guido Mancini (1988: 258) subraya la «amenidad del enredo», y Joaquín Álvarez Barrientos (1990: 12) afirma que Zamora aquí «juega con [la magia] y con los duendes». Entretener al público es un objetivo primario para el dramaturgo madrileño, puesto que en el *Prólogo* a sus *Comedias* de 1744, aboga por la «Poesía Cómica», que debe «divertir tres horas al docto» y «empedrar de chistes la seriedad» (Zamora, 1744, I: s. p.).

Otro carácter privativo del subgénero de magia, presente en *Duendes*..., es el vínculo entre magia y amor, en la estela de la tríada calderoniana *amor-encanto-hermosura*, por el que el arte exotérico pierde el valor demoníaco-teológico que lo distinguía en el teatro con magia del siglo XVII y adquiere un matiz laico, a-científico, que censura la superstición, y al mismo tiempo hace espectacular la acción acentuando los trucos de la tramoya (Caldera, 1983: 27; 2001: 97; Álvarez Barrientos, 1989: 309; 1990: 6-7; 1992: 342).

En consecuencia, los sortilegios y embustes que realiza el Foleto-paraninfo de Zamora (vuelos, metamorfosis, visiones), junto con el empleo de objetos mágicos (espejos, máscaras y mascarillas, ramilletes y sortijas que donan invisibilidad o curan heridas), se justifican a través de su función amorosa, amén de querer divertir e impresionar. De hecho, el Foleto actúa, generalmente, para favorecer los amoríos de las parejas protagonistas –Octavio e Irene, en la primera parte–; Enrique y Laureta, en la segunda. El pícaro duende los ampara en su casa embrujada defendiéndolos de los lances de sus rivales, e intercambia con ellos los iconos tópicos de la relación dama-galán en el teatro

áureo: la carta y el retrato. Asimismo ambienta sus maniobras en un vergel de amor, *locus amoenus* que propicia los encuentros y desencuentros de los enamorados. El mismo Foleto se materializa, medio-serio y medio-jocoso, «vestido de jardinero con azadón al hombro, y en la mano un tulipán blanco» que esconde una misiva de Genaro, amigo de Octavio, para su amada Julia (I parte, III, didascalia entre los vv. 2349 y 2350). La magia, pues, se convierte en instrumento inofensivo y juguetón, y por más peligrosa que se haga, sólo desencadena los celos del galán, como cuando en la segunda parte el Foleto se disfraza en broma de Guillermo Cesarino, prometido de Laureta, la cual quiere a Enrique, siendo correspondida por él. Incluso los hechizos se ponen al servicio de la puesta en escena, como demuestran las abundantes y detalladas didascalias.

Por otro lado, el enlace entre amor y magia, magia y tramoya se halla con creces en la producción de Zamora como en las zarzuelas mitológicas *Veneno es de amor la envidia* (estrenada en 1711; Bajini, 1997), y *Matarse por no morirse* (1728; Londero, 2008: 183-184), o en la afortunada comedia de figurón *El hechizado por fuerza* (1697), donde el autor se burla de encantos y amores utilizando la espectacular pujanza que adquieren el ilusionismo mágico y la expresión de la pasión erótica (Londero, 2000: 93). Es más, en las piezas preferidas por los comediógrafos tardobarrocos españoles como Zamora –las mitológicas, las de magia y las de santos–, prevalece la distorsión de los límites entre lo real y lo imaginario, que deja al auditorio sumido en un laberinto de incertidumbre y asombro. Así, hemos regresado a los aspectos de teatralidad en *Duendes*..., donde el Foleto dice que sus artimañas mágicas son «verdades fingidas» y «aparentes ilusiones» (I parte, I, vv. 466-467).

No es casual, entonces, que el autor insista en el sentido de la vista, remitiendo a la naturaleza engañosa de la percepción visual y a su poder evocador y emocional (Fuente Ballesteros, 1991-1992). De ahí que la comedia esté salpicada de espejos y anillos que hacen aparecer y desaparecer a los personajes. Tampoco sorprende que se recurra al arte figurativo más ilusorio, la pintura. Por ejemplo, en uno de los momentos más metateatrales de *Duendes*..., mientras asiste a un majestuoso baile organizado por el Foleto, Irene le pide a Octavio: «[...] Déjame / fiar toda la atención / a la vista [...]» (II, vv. 1867-1869). Sin embargo, más tarde, el espectáculo excita tanto los sentidos y las pasiones de quien lo mira que Genaro y su enemigo Ludovico emprenden un duelo hasta herirse. Y para detener el peligroso *crescendo* de la escena, Octavio se dirige al duende, usando una metáfora pictórica: «Foleto, empieza a borrar / lo que pintaste [...]» (II, vv. 1978-1979). A la emotividad que producen los ambiguos *simulacra* del lienzo se asocia el motivo del retrato del amante, trillada fórmula, aún vigente, del cruce entre ausencia y presencia, ser y parecer. El Foleto no sólo trueca las efigies de los enamorados para complicar la intriga, sino que transforma en una pequeña representación el acto de contemplar el cuadro (en el eje interno de la enunciación) y de mostrarlo al público. De esta manera, en la segunda parte, el retrato de Laureta aflora desde un escotillón y va hacia lo alto y el centro del escenario (II, v. 1217).

He aquí una perfecta muestra de duplicación *en abyme*. *Duendes*..., ligada a códigos semánticos y formales áureos, compuesta en una época de transición, proclive a la re-escritura y a la autorreferencialidad, adopta en su totalidad las cajas chinas metateatrales. No hay nada nuevo bajo el sol, porque en la comedia áurea pululan las alusiones

de los personajes al proceder de la acción, y la técnica del «aparte» es costumbre muy arraigada. Con todo, es muy eficaz la escena de teatro en el teatro citada antes y situada en el medio de la primera parte. Aquí el Foleto protagoniza una mini-tragedia paródica –métricamente ensalzada por solemnes endecasílabos (II, vv. 1625-1648)– donde, vestido de saltimbanqui y hablando un italiano macarrónico y ridículo, efectúa trucos de prestidigitación: se clava un puñal en el pecho para curarse con un bálsamo milagroso; se deja morder por unas víboras bebiendo rápidamente una poción taumatúrgica. Los personajes presencian pasmados la pantomima, que se desarrolla en un minué carnavalesco en el que todos son actores y espectadores (vv. 1826-1991). Y en el desenlace, el gracioso Chicho rompe con su humor las convenciones dramatúrgicas: «Aspacito, / tramoyista, que me caigo» (III, vv. 2890-2891).

En el rebosante «incendio de teatro» de *Duendes*..., como diría Orozco Díaz, en la estela de Antonio Machado (1969: 21), la emotividad se une al juego real/ficticio a través de otros recursos, no originales pero sí acertados. Me refiero al empleo de la música, arte conmovedor, abstracto y concreto, que en la segunda parte acompaña las dolientes intervenciones de la cautiva turca Amira, lejos de su patria y de su amado Piy Alí; así como realza diversas mutaciones. Una de éstas destaca por su teatral mezcla de música y escultura, cuando estatuas y caballos de piedra se colocan alrededor y encima de la fuente del jardín al son de la música:

> Éntranse con la música, y al mismo tiempo bajan poco a poco los cuatro caballos con las figuras [...] a descansar sobre los pedestales, que subirán del foro con sus rótulos, y al fin del cuatro bajará de rápido una estatua en la misma forma, que parará en el remate de la fuente [...]. (II parte, I, entre los vv. 870 y 871).

Por cierto, el flujo melódico de las notas que jalona las fases de mayor patetismo de la acción se ajusta con el ritmo dinámico de *Duendes*..., movido por el vaivén de los personajes, por apariencias y mutaciones, o por las palabras y los gestos cinéticos del Foleto-mago, que enciende y apaga las luces con un sencillo «¡hola!» (I parte, I, vv. 338, 523) o mueve figuras y estatuas «haciendo seña con un lienzo» (II parte, I, acotación entre los vv. 988 y 989). Tampoco faltan vuelos de diablillos ni apoteosis burlescas. En vez de las divinidades del mito, aquí asciende al cielo el Foleto, a quien, para colmo, se unen la esclava Amira y el siervo Chicho en el 'gran' final (II parte, III, didascalia entre los vv. 2853 y 2854). El movimiento se amplía hasta el plano simbólico, como sucede en las comedias de magia: el Foleto se emplea en cambios de identidad y sexo, cubriéndose con caretas o disfrazándose de estatua viva, jardinero, acróbata, soldado, criada. En algunas ocasiones, los demás personajes fingen ser abates, médicos, como Octavio Colona, o estudiantes, como Chicho.

A través, por tanto, de elementos metateatrales, bufos y subversivos, como la máscara y el disfraz, pasamos a considerar una faceta fundamental de *Duendes*..., en la que culmina la exuberante teatralidad de la obra, es decir, el nexo entre dos formas culturales profundamente análogas: la comedia y el Carnaval. Ya en 1974 Caro Baroja (173 y ss.) registraba esta trabazón en nuestra pieza, que Fernando Doménech Rico (2008: 16-17) ha vuelto a evidenciar. Creo, pues, que vale la pena entrar en algunos detalles textuales

que ayuden a esclarecer aún más la interrelación que Zamora establece entre Carnaval, comedia y entremés, subgénero muy cultivado por él (Martín Martínez, 2005: 27-69).

Antes de nada haremos una precisión cronológica: como sostiene Herrera Navarro (1999: 192), la comedia de magia es el «género» teatral «más popular en la temporada de Carnaval», en casi todo el siglo XVIII. Además, huelga decir que la esencia de la comicidad estriba en la transformación mágica de lo real (Berger, 1999: 264). De ahí que el Foleto aluda a las «Carnestolendas» que quiere hacer y ha hecho (I parte, I, v. 386; III, v. 2944). Lógicamente los reenvíos carnavalescos no acaban aquí, y lo confirma la propia ambientación italiana de la primera parte (Doménech Rico, 2008: 19-23), si hacemos caso omiso de su exotismo estereotipado. El Foleto se presenta como un «trasgo o duende / de los muchos de la Italia» (I parte, I, vv. 139-140), a veces se expresa en un italiano grotescamente deformado, y su nombre hispaniza fonética y gráficamente el italiano «folletto» (= «duende»). Chicho, criado de Octavio, suelta frecuentes italianismos y su nombre es una adaptación a la grafía española del italiano «Ciccio» (apelativo cariñoso meridional de «Francesco»). Pero lo más interesante es que el Foleto es calificado con el nombre de Arlequín (I parte, III, v. 2654), y Chicho con el de Trufaldín (*ibid*., v. 2673; II parte, I, v. 48), hispanización de *Truffaldino*, variante de Arlequín en la *commedia dell'arte* (Herrera Navarro, 1999: 87; Doménech Rico, 2008: 21). A esto se añade la referencia a la «compañía de farsa italiana» de los Trufaldines que a partir de 1703 representó en diversos teatros de Madrid (Herrera Navarro, *ibid*.; Doménech Rico, 2007), y, transversalmente, al probable modelo francés de *Duendes*... , o sea la comedia *Arlequin esprit follet* (1670), incluida en el repertorio de la «Comédie italienne» parisina (Gotor, 1983: 145-146). Otros posibles hipotextos italianos son «*tres scenari* [de la *commedia dell'arte*] conservados en Módena, titulados *Lo spirito folletto* y escritos en la década de 1680» (Doménech Rico, 2005; 2008: 23). El Arlequín-Foleto de Zamora mantiene, pues, los rasgos diabólicos primitivos de la máscara de *Arlecchino*, derivado de *Hellequin*, que en «dialecto alto-alemán» significa «el rey del infierno» (Huerta Calvo, 1999: 38). Y el gracioso Chicho-Trufaldín-Arlequín, descendiente del *zanni* italiano, tiene también algo de demoníaco por el hecho de ayudar al Foleto en sus embrollos.

Sobre la relación entre Carnaval, *commedia dell'arte* y entremés en nuestro texto, arroja luz la elección de Zamora en sus *dramatis personae*, de figuras de la *commedia dell'arte* trasladadas al teatro breve español (Huerta Calvo, 1995: 125-134). Además del *zanni*-bobo-gracioso y del vejete-Pantalone (los personajes de Gavino y Nicola), recordamos al doctor (así se disfraza Octavio para visitar a Irene) y al soldado fanfarrón, a quien el Foleto encarna en una metamorfosis. Es más, estos personajes actúan en contextos carnavalescos, normales en los entremeses, como el citado baile-mascarada, que, aunque poblado por diablos, matachines y bastones, asume una tonalidad cortesana por su fasto algo relamido:

> [...] ha ido bajando otro medio tablado, adornado de abanicos y tafetanes de varios colores, y cornucopias con hachetas encendidas; en el claro de en medio vendrán el Rey y la Reina del baile con disfraces de indios; en los dos últimos vendrán dos puertas, saliendo a su tiempo por la derecha el Bastón, disfrazado de calza atacada, y en los dos claros del intermedio vendrán algunos músicos con

> violines, y el disfraz que pareciere, aunque sea ridículo, como Diablos y Matachines, y el Foleto pendiente de una nube, que viene al pie del rastrillo (I parte, II, v. 1830).

Finalmente, *Duendes...* se relaciona con el espíritu que inspira toda forma expresiva carnavalesca, a través del doble significado que la diversión conlleva: de entretenimiento festivo y de transgresiva desviación de la norma. Porque en esta comedia de enredos y engaños reina la distorsión paródica, consustancial a Zamora, epígono calderoniano en años que prefiguran la época de las luces. Nuestro dramaturgo sabe que es un hombre de entresiglos, y que su afán de evasión y libertad choca con su condición de artista palaciego. Por consiguiente, como el Carnaval es un cosmos regulado (Caillois, 2004: 9) que marca la existencia de las reglas al violarlas (Eco, 1989), *Duendes...* concluye con el *happy ending* de la comedia áurea y en sintonía con el nuevo orden borbónico. Las parejas se casan, las trampas del Foleto se desvanecen, y por boca de su estrafalario antihéroe, Zamora se arrodilla sonriente frente a Felipe V y a su nueva esposa italiana, Isabel de Farnesio:

> Foleto [...] Reyes míos,
> cuando ustedes quieran fiesta,
> avisar con el cardillo,
> que yo empeño mi palabra
> de venir, pues quedar miro
> embustes en el tintero.
> (II parte, III, vv. 2872-2877).

Bibliografía

Aguilar Piñal, Fco. (1995): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C.

Álvarez Barrientos, J. (1989): «Problemas de género en la comedia de magia», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8 (2), pp. 301-310.

Álvarez Barrientos, J. (1990): «Público y creencia en la comedia de magia», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, pp. 5-16.

Álvarez Barrientos, J. (1992): «Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca», en *La comedia de magia y de santos*, eds. F. Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos, Ricardo de la Fuente, Madrid, Júcar, pp. 341-349.

Andioc, R. – Coulon, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Arteaga, J. (1839): *Indice o catálogo general de piezas dramáticas antiguas y modernas, originales y traducidas, desde el principio de nuestro teatro hasta estos años últimos*, Madrid (BNM, Ms. 14698).

Bajini, I. (1997): «Intersecciones culturales en la zarzuela de principios del siglo XVIII: *Veneno es de amor la envidia*», en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-*

1750, eds. María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas».

Berger, P. L. (1999): *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, traducción italiana de Nicola Rainò, Bologna, il Mulino.

Caillois, R. (2004): *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, traducción italiana de Laura Guarino, Milano, Bompiani.

Caldera, E., ed. (1983): *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni.

Caldera, E. (1983): «Sulla 'spettacolarità' delle commedie di magia», en *Teatro di magia*, ed. Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 11-32.

Caldera, E. (2001): «Para una tipología del héroe mágico dieciochesco y decimonónico», en *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó profesor Antón Risco*, eds. María Jesús Fariño y Dolores Troncoso, Vigo, Universidade de Vigo, pp. 97-104.

Calderone, A. (1983a): «Catalogo delle commedie di magia rappresentate a Madrid nel secolo XVIII», en *Teatro di magia*, ed. Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 236-268.

Calderone, A. (1983b): «La questione del 'decoro en la escena' nella rappresentazione di *El espíritu foleto* del 1739. Un curioso intervento della censura teatrale», en *Studi in memoria di P. Morabito*, Messina, La Grafica, pp. 179-203.

Caro Baroja, J. (1974): *Teatro popular y magia*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente.

Doménech Rico, F. (2005): «Las transformaciones del duende (Sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)», *Cuadernos dieciochistas*, 6, pp. 279-297.

Doménech Rico, F. (2007): *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral* (*La* commedia dell'arte *en la España de Felipe V*), Madrid, Fundamentos-RESAD.

Doménech Rico, F. (2008): «Introducción», en *La comedia de magia*, ed. Fernando Doménech Rico, Madrid, Fundamentos-RESAD, pp. 18-30.

Eco, U. (1990): «Los marcos de la 'libertad cómica'», en *¡Carnaval!*, ed. Thomas A. Sebeok, México, FCE, pp. 9-20.

Fuente Ballesteros, R. de la (1991-1992): «La teatralidad de la comedia de magia», *Draco. Revista de literatura española de la Universidad de Cádiz*, 3-4, pp. 167-189.

García de la Huerta, V. (1785): T*eatro español. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Madrid, Imprenta Real.

Gotor, J. L. (1983): «*El máxico de Salerno*», en *Teatro di magia*, ed. Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 107-146.

Herrera Navarro, J. (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Herrera Navarro, J. (1999): «Teatro y Carnaval en el siglo XVIII», en *Teatro y Carnaval*, ed. Javier Huerta Calvo, *Cuadernos de teatro clásico*, 12, pp. 183-197.

Huerta Calvo, J. (1995): *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta.

Huerta Calvo, J. (1999): «Aproximación al teatro carnavalesco», en *Teatro y Carnaval,* ed. Javier Huerta Calvo, *Cuadernos de teatro clásico*, 12, pp. 15-47.

La Barrera y Leirado, C. A. (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira (ed. facsimilar, Madrid, Gredos, 1969).

Londero, Renata (2000): «Le maschere del riso: l'amore burlato ne *El hechizado por fuerza* (1697) di Antonio de Zamora», en *Le passioni tra ostensione e riserbo*, eds. Romana Rutelli y Luisa Villa, Pisa, ETS, pp. 87-98.

Londero, R. (2008): «Mito classico ed epigoni teatrali tardobarocchi: amori e morte di Ercole in *Matarse por no morirse* (1728) di Antonio de Zamora», en *…un tuo serto di fiori in man recando. Scritti in onore di Maria Amalia D'Aronco*, eds. Silvana Serafin y Patrizia Lendinara, Udine, Forum, I, pp. 177-186.

Mancini, G. (1988): «Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora», en *Coloquio Internacional sobre el teatro del siglo XVIII*, eds. Mario di Pinto, Maurizio Fabbri y Rinaldo Froldi, Abano Terme, Piovan, pp. 255-265.

Martín Martínez, R. (2005): «Introducción», en Antonio de Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*, ed. Rafael Martín Martínez, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 9-69.

Medel del Castillo, Fco. (1735): *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias, que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos; y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora.

Mérimée, P. (1983): *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.

Mesonero Romanos, R. de (1858): *Catálogo cronológico de los autores dramáticos, y alfabético de las comedias de cada uno. Parte segunda: desde Calderón a Cañizares (1635-1740)*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* (1951), Madrid, Rivadeneira, «Biblioteca de Autores Españoles», XLVII, pp. XXXVII-LIII.

Orozco Díaz, E. (1969): *El teatro y la teatralidad del barroco. Ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta.

Urzáiz Tortajada, H. (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Zamora, A. de (1744): *Comedias de Don Antonio de Zamora dedicadas a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez.

Zamora, A. de (2008): *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foleto*, en *La comedia de magia*, ed. Fernando Doménech Rico, Madrid, Fundamentos-RESAD, pp. 49-178.

 ISBN 978-84-9887-554-6 (T.III); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

La figura del negro en Juan Latino de Diego Jiménez de Enciso

Maria Teresa Morabito
Università di Messina

Como es bien sabido el negro literario aparece en la literatura portuguesa a principios del siglo XVI e inmediatamente viene introducido en la literatura castellana, donde adquiere una vena todavía más realista, convirtiéndose ya en textos dramáticos del siglo XVI en una figura tradicional.

A las breves composiciones de Fernán Silveira y a las parateatrales de Enrique de Mota, donde con vena cómica se satiriza el portugués macarrónico de la criada negra, siguen las *Coplas a los negros y negras* del español Rodrigo de Reinosa, en las que el negro asume la connotación de personaje cómico por excelencia. En ámbito teatral, Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz y sobre todo Lope de Rueda enriquecen el tipo del negro con rasgos peculiares, transformándolo en uno de los personajes típicos del entremés, como testimonia Cervantes en el prólogo a su *Ocho comedias y ocho entremeses*: «ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno, que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse» (Cervantes, 1987: 7). Pero es Lope de Vega quien, asumiendo los elementos ya consolidados por la tradición, transforma, amplía y multiplica las facetas del tipo del negro, convirtiéndolo de mera comparsa en protagonista de la fábula y rescatándolo de su estigma de ser inferior y risible, para elevarlo incluso hasta el grado máximo de santidad, como es el caso de *El negro del mejor amo*, *El santo negro Rosambuco* y *El prodigio de Etiopía*.

Estos rasgos de dignificación literaria del negro, serán adoptados por otros dramaturgos[1] y entre ellos, por Diego Jiménez de Enciso que compuso una pieza de interés

1. Entre otros: A. de Claramonte, *El valiente negro en Flandes*; L. Vélez de Guevara, *Virtudes vencen señales*; J. B. Diamante, *El negro más prodigioso*; J. Matos Fragoso, *El negro de Sevilla*, F. de Leyva Ramírez de Arellano,

singular por su contenido ideológico que parece transgredir los códigos que la literatura había ido transmitiendo. Nos referimos a la comedia histórica *Juan Latino* que nos ha llegado en la *Segunda Parte de Comedias Escogidas de las mejores de España* (Madrid, Imprenta Real) de 1652[2].

En la obra se escenifica la extraordinaria vida del negro Juan Latino, ejemplo de lo que puede obtener la voluntad y el esfuerzo del ser humano que, gracias a su habilidad e inteligencia, de esclavo de Gonzalo Fernández de Córdoba, duque de Sesa, se convierte en persona de gran influencia en los ámbitos más exclusivos del poder, llegando a ser profesor de latín en la universidad de Granada y catedrático de gramática en el Colegio Catedralicio y, para mayor trasgresión de los códigos impuestos por la sociedad española del siglo XVI, y tal vez no sólo de este, consigue casarse por amor con una mujer blanca, hija de Luis de Carleval, de muy distinguida familia.

En la comedia se desarrollan dos acciones cuyo punto de partida son dos acontecimientos históricos[3]: la rebelión de los moros de Granada capitaneada por Fernando de Válor[4] y la trayectoria humana e intelectual de Juan Latino, una de las figuras más conocidas en el siglo XVI, mencionado también por Lope de Vega y por Cervantes[5] por sus dotes de gran latinista que, en contraste con el modelo fijo del negro, disuelve los límites entre lo exterior y lo interior, entre el ser y el parecer.

Sobre este entramado histórico Enciso construye la acción de *Juan Latino*. Sin embargo, la comedia no es solamente una mera transposición literaria de la prodigiosa vida del negro, sino que también conlleva un mensaje ideológico y moral. El dramaturgo articula de modo coherente el ennoblecimiento del esclavo negro, conjugándolo con los valores de una sociedad contradictoria y superando los puntos más espinosos del conflicto racial. Todo ello sin detrimento de la teatralidad.

Para hacer confluir las dos acciones, el dramaturgo utiliza el recurso de presentar como uno de los pretendientes de doña Ana de Carlobal a don Fernando de Válor el cual, al darse cuenta de que no es correspondido por la joven, que prefiere al negro Juan, despechado y enojado también por la política adversa de Felipe II hacia los moriscos, se pone al frente de la rebelión de los moriscos de las Alpujarras, bajo el nombre de Aben Humeya.

El negro del cuerpo blanco o el esclavo de su honra; M. de Ayala y Guzmán, *El negro del cuerpo blanco*. Para otras informaciones cfr., Profeti (2005: 232).

2. Seguimos la edición moderna de Juliá Martínez (1951).

3. Para los hechos históricos Enciso tenía a su disposición varios textos: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada* de Luis del Mármol Carvajal, *Las guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita y sobre todo *Antigüedad y excelencia de Granada* de Bermúdez de Pedraza que incluye la historia de Juan Latino (Lib.III, cap. XXXIII).

4. Fernando de Válor fue el protagonista de la obra dramática de inspiración romántica *Aben Humeya o La rebelión de los moriscos* de F. Martínez de la Rosa y aparece, aunque con menos protagonismo, también en la comedia *Amar después de la muerte* de Calderón.

5. En la *La dama boba* (acto II escena XXI) tiene lugar un diálogo entre Octavio y sus dos hijas casaderas, y éste dice: «No era tan blanco en Granada / Juan Latino, que la hija / de un Veinticuatro enseñaba; / y siendo negro y esclavo, / porque fue su madre esclava / del claro Duque de Sessa, / honor de España y de Italia, / se vino a casar con ella; / que gramática estudiaba, / y la enseñó a conjugar / en llegando al amo, amas; / que así llama el matrimonio / el Latín» (vv. 1917-1929). En el «Prólogo» de *El Quijote*, Cervantes, refiriéndose a sí mismo, escribe: «Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladi- / como el negro Juan Lati-».

De las dos acciones de la comedia, la principal se basa en el doble conflicto que vive Juan Latino, su amor por doña Ana y su difícil ascenso social; la otra, la rebelión de los moriscos, se pone como telón de fondo de la comedia y sirve como pretexto para unir a los dos personajes, rivales en amor, pero unidos por pertenecer a grupos sociales marcados por la diferencia.

Aunque en la comedia Juan Latino y Fernando/Aben Humeya representan al «otro», al diverso, sin embargo, su manera de actuar y su actitud ante la sociedad es diferente: en el negro se nota un constante esfuerzo de integración y asimilación en la sociedad, en el morisco, en cambio, destacan su arrogante ambición, su rebeldía y su rechazo de un ambiente que ya no considera abierto como antes sino que ahora lo ve como fuertemente restrictivo y opresor. Juan, aceptando las normas impuestas por la sociedad, consigue triunfar, Fernando, rebelándose muere.

También es un representante de la otredad Cañerí, personaje creado por Enciso a partir de los datos tomados de Ginés Pérez de Hita el cual hace referencia a uno de los sublevados al inicio de la rebelión llamado Cañerí (1963: 606-607) y que según Juliá Martínez (1951: LXIII) simboliza al turco. En una carta que Abenabo envía a su sobrino Fernando/Aben Humeya en la cual le comunica la inminente rebelión morisca, Cañerí es definido como «negro, moro y salteador» y sus rasgos característicos corresponden a los del salvaje de larga tradición literaria y sobre todo teatral[6]:

> Don Fernando un negro, un gigante, un monstruo
> con una piel de león,
> un pino en vez de bastón,
> barba larga y fiero el rostro?
> (p. 168)

Esta inquietante criatura de la alteridad salvaje que con «el escuadrón mayor / de ladrones [...] va levantando la Sierra» (p. 178) que Enciso utiliza como agüero y pronóstico, por un lado sirve para remarcar la deslealtad, falsedad y cobardía de Fernando/Aben Humeya quien, después de haber sido proclamado rey de los moriscos de las Alpujarras, precisamente por Cañerí, ordena a Abenabo: «Pariente,/ mata a ese negro en yéndome a Granada» (p. 238), por otro, para subrayar de forma más incisiva la distancia entre las diferentes etnias que conviven en la península e incluso para introducir uno de los recursos dramáticos típicos del dramaturgo: la visión sobrenatural y la falsedad del vaticinio.

Por obvios problemas de tiempo no puedo detenerme en un análisis pormenorizado de la comedia. Por lo tanto tocaré sólo los puntos más importantes.

La acción de la comedia está ambientada en Granada, y tiene lugar en junio de 1569. Efectivamente la carta que Abenabo envía a Fernando, está fechada en 20 de este mes, dato que refleja perfectamente la realidad histórica. De hecho, en abril de 1569 Felipe II había mandado a Don Juan de Austria a Granada para acabar definitivamente con el problema de los moriscos.

La primera escena se desarrolla durante los festejos de la noche de San Juan; en esa noche mágica y propiciadora de ritos amorosos, Enciso coloca el encuentro entre Juan

6. Sobre la caracterización del salvaje en el teatro del Siglo de Oro, *cfr*. Antonucci (1995).

Latino y doña Ana. La dama, como si fuera un juego, acepta la propuesta de su criada Juana «de hacer la oración desde once a doce» (p. 154) para saber quién va a ser su esposo; y nada más formular la pregunta «¿quién ha de ser mi marido?», sin ser visto por ellas, entra Juan, y Don Gonzalo y sus amigos, dicen: «El negro Juanillo, el negro» (p. 160). Inquieta Juana por lo que ella toma por un verdadero vaticinio, exclama: «¿El negro Juanillo? Malo» (p. 161), en cambio Ana, sarcástica e irónica lo toma como el juego que es, no le da ningún crédito, siendo una probabilidad fuera de toda realidad:

> Él fuera un negro marido.
> ¿No ves que no viene bien
> un negro para mi esposo?
> (p. 161)

Juan Latino no respeta la caracterización del negro de la comedia, es decir, no asume el papel de gracioso ni siquiera desde el punto de vista lingüístico, pues no solo habla igual que el resto de los personajes altos, sino que se expresa también en perfecto latín. Juan es un joven seguro de sí mismo y estimado por la sociedad, aunque a veces vilipendiado malignamente por el color de su piel. En un primer momento él tolera con paciente ironía los insultos de Don Gonzalo (hijo del duque de Sesa) y sus amigos que le llaman «perro», «negrazo», «perrazo», «mastín», a los que responde burlándose de ellos en latín e increpándolos por su negligencia, pero más adelante se muestra muy duro y determinado en defender su alteridad cuando se le ofende como hombre no dotado de inteligencia. Tal es el caso de lo que sucede en casa de su amo, el duque de Sesa, mientras se celebra una academia en la que Juan quiere intervenir, suscitando el asombro de los asistentes. El clérigo Villanueva duda de su capacidad intelectual y Juan humillado replica: «¿No soy hombre, y un hombre que desea saber?»(p. 198), dando lugar a un diálogo en el que la palabra «alma» repetida con insistencia se configura como el eje semántico que marca la distancia entre dos opuestos conceptos ideológico: el de Villanueva que considera al negro privo de alma y por lo tanto sin capacidad de entender, y el de Juan que defiende su humanidad, afirmando no sólo que posee un alma sino que ésta es como la del hombre blanco, lo que le diferencia es únicamente el color de la piel. Y ratificando este concepto le asegura desafiante que la prueba de su capacidad intelectiva la tendrán cuando él consiga terminar sus estudios:

> Pues si veo
> logrados mis estudios, algún día
> verán un alma hermosa en cuerpo feo,
> […]
> y juro de inquirir el arte y ciencia,
> hasta que pueda en todas ocasiones
> mostrar mi entendimiento y su ignorancia!
> (pp. 198-9)

Obligado por el duque a besar «la mano al Maestro» como señal de disculpa, Juan exclama: «¡Ah color, en qué me pones!» (p. 199), reiterando el concepto del color que lo discrimina.

En estos versos, Enciso define la distancia entre la belleza del alma y la «fealdad» del cuerpo; la negritud es, por consiguiente, la máscara que oculta la perfección, la blancura virtuosa del alma, de la cual, en este caso la cara no es el espejo.

En la pieza, el dramaturgo destaca el hecho de que ningún elemento externo influye en el intento de medrar del protagonista, sólo su gran deseo por el estudio le lleva a afirmarse socialmente, aunque tenga que sufrir continuas humillaciones y vejaciones. Por ejemplo, dice Don Gonzalo que «con matarlo a babas y a gargajo, / no pierde una lición» (p.197), porque el negro soporta todo con paciencia con tal de poder escuchar clandestinamente unas lecciones no destinadas a él:

> Aprende con gran pena y gran trabajo,
> porque no entra en la clase, y en la puerta
> se baxa, y oye, y mira por debaxo,
> y saca la lición entera y cierta.
> (p. 197)

Hasta que el duque de Sesa, sorprendido por la gran capacidad del joven, no le ofrece su protección para completar sus estudios, Juan debe valerse de la sola fuerza de su voluntad, sacando fruto de su innata aptitud para el estudio y luchando contra hombres que moralmente demuestran ser mezquinos y que no son capaces de admitir que un esclavo negro pueda acceder a una cátedra. El comportamiento de Villanueva, rival de Juan Latino en la oposición a la cátedra de gramática, es emblemático en este sentido, pues llega incluso a pagar a estudiantes gorrones para que se burlen de sus dichos, se rían de sus razonamientos, le escupan y le insulten. A tal propósito hay que subrayar que al proceso de afirmación cultural y social del protagonista corresponde un progresivo desprestigio del maestro Villanueva. Asistimos a un trueque de papeles, en el que el positivo se le atribuye a un marginado social, a un negro, capaz de ascender en la escala de valore por sus propios méritos personales y profesionales y a su fuerza moral, mientras que el negativo se le asigna a un representante prestigioso de la sociedad, un erudito blanco, pero innoble. Villanueva considera la participación del protagonista en la oposición como una ofensa y, como él, piensan también el prelado y otros representantes de la parte más ilustrada de la sociedad de aquel entonces, convencidos de que la diversidad del color de la piel era una monstruosidad. Sin embargo, lo realmente monstruoso reside aquí en el comportamiento del Maestro que no deja de esgrimir insultos racistas a Juan en la escena del debate entre ambos opositores a la cátedra y que Enciso recrea espléndidamente:

> VILLANUEVA Dando caza este lebrel
> a las letras, vio la cumbre
> del monte, donde el corcel
> rompió aquella fuente en él,
> que de los ciegos es lumbre.
> A las aguas del Parnaso
> llegó rabiando a bebellas
> de sed, y viéndose acaso,
> se volvió más que de paso,
> porque vido el perro en ellas.
> Esta cátedra, de hoy más,
> se me debe de derecho,

y el mundo está satisfecho,
que no la leyó jamás
quien ventaja me haya hecho.
Los esclavos no son hombres;
son nada, son cuerpos muertos
en actos ciertos y inciertos
valen sus obras y nombres,
sus tratos ni sus conciertos.
(pp. 269-270)

Las exactas e ingeniosas respuestas de Juan convencen al arzobispo a otorgarle la cátedra.

En relación con el progresivo «blanqueamiento» del protagonista, también es significativa la transformación de su nombre, de Juanillo, a Juan de Sesa y, finalmente, a Juan Latino. Efectivamente al empezar la comedia, antes de dar muestra de sus dotes extraordinarias, para todos él es el «negro Juanillo», después, al exhibir en la Academia sus grandes conocimientos, por primera vez le llaman «Juan de Sesa» y ya con renombre de latinista, al presentarse a la oposición, es apellidado «Juan Latino».

Por lo que se refiere a los demás personajes, sólo dos palabras sobre la heroína. Como muchas otras del teatro áureo, doña Ana es a menudo contradictoria, voluble, caprichosa y rebelde. Aunque es presentada como una joven admirada y pretendida por varios galanes y entre ellos Fernando de Válor, sin embargo, al confesar que «Del ingenioso/a las letras les soy aficionada; / sólo el que sabe, para mí, es hermoso» (p. 153), además de manifestar su inquietud cultural y su real profundidad de ánimo, justifica poéticamente su pasión por Juan, haciéndola menos «monstruosa». De hecho, uno de los temas que plantea la comedia es el de la pasión amorosa interracial la cual, no siendo aceptada por la cerrada sociedad intolerante de la época, era considerada como una violación de las leyes sociales y morales, configurándose, como afirma Baltasar Molinero (1995: 28) «dentro de lo monstruoso». Doña Ana, queriendo emular la ciencia de Juan, pide a su hermano un maestro. Esta extraña petición hace que Carlobal, preocupado por el honor, le proponga como maestro a Juan, pensando que siendo un esclavo y además negro, no habría peligro que su hermana se enamorase. A pesar de que se alegra porque ya se ha enamorado del intelecto de Juan, Ana finge lo contrario: «¿un negro a mí?». Su hermano la tranquiliza replicando que el negro no enseña con el color y la reprende con rigor, demostrando pero una ficticia apertura mental:

¿No es hombre? El alma que tiene,
por ser negro ¿ha de perder,
siendo pura, algo del ser
que a lo racional conviene?
Quien a los hombres informa
es el alma solamente;
el color es accidente,
y éste no muda la forma.
El negro es discreto y sabio,
buen cristiano y virtuoso;
a un hombre blanco y vicioso
comparallo será agravio.
(p. 243)

En realidad, la defensa de Carlobal peca de incoherencia; el doctor, aun reconociendo que el alma de Juan es pura y que el color de su piel es puramente accidental y no influye en la capacidad intelectiva, con su peroración termina por descalificar a Juan Latino. De hecho, solo para convencer a su hermana admite que el negro está dotado de grandes cualidades y que sería un agravio compararlo con «un hombre blanco y vicioso».

Doña Ana, a pesar de apreciar la cultura y argucia del negro y estar enamorada de él, hasta el desenlace feliz, no quiere admitir su atracción por un «diverso» y, por tanto, se debate entre la conciencia de su pasión y un ostentado autocontrol cada vez menos firme.

Sin embargo Juan, para poder coronar su sueño de amor, casándose con Ana, y para ocupar la cátedra ganada, necesita la libertad, pero, a pesar de las reiteradas e insistentes peticiones, su amo, el duque, no quiere concedérsela. Ni siquiera la intervención de Don Juan de Austria que intercede en su favor consigue persuadir al duque. Las justificaciones que da desenmascaran la vera naturaleza del noble, configurándolo como un individuo egocéntrico y no más sensible ni abierto que los demás adversarios de Juan:

DUQUE ¿Qué falta
os hace la libertad?
¿Vos no llevasteis la cátedra?
¿No sois honrado de todos?
¿Vos no mandáis vuestra casa,
[...]
No me digáis nada;
no estimo en tanto el ser Duque
de Sesa y Conde de Cabra,
como el teneros por mío.
¿Qué príncipe, qué monarca
podrá decir lo que yo?
En vos vivirá mi fama
más verde que en las antiguas,
y prodigiosas hazañas
de mis ilustres abuelos!
(pp. 313-314)

Para el duque, Juan Latino se ha transformado en uno instrumento que incrementa su prestigio. Tenerlo como esclavo es para él motivo de orgullo, visto que la fama del extraordinario latinista negro le aportará nueva gloria, todavía más grande que la derivada de la nobleza heredada de sus antepasados.

Según Panford (1993: 96), las motivaciones de la elección dramática de Enciso de no atenerse a los hechos históricos que hacen referencia a la libertad que el duque concede a Juan son dos: la primera, se basa «en la estética dramático-ideológica personal de Jiménez de Enciso, que hace eco de alguna manera de ciertas voces disidentes sofocadas en la sociedad»; la segunda, en la función del teatro barroco como mantenimiento de la jerarquía de grupos, al servicio del poder monárquico.

Pero, en mi opinión, la elección del dramaturgo de mantener a Juan en la condición de esclavo, forma parte de una calculada estrategia estructural, que responde a la voluntad del autor de ponerse al servicio de la monarquía, pero para vehicular un mensaje diferente del supuesto por el crítico. La inclusión en la lista de personajes de Don Juan

de Austria, que sin duda alguna sirve para contextualizar la dramatización de los acontecimientos relacionados con la vida de Juan Latino, para mí responde, además, al propósito del autor que tiende a ensalzar la Casa de Austria, como hace en otras comedias históricas (Morabito, 2006: 461).

El dramaturgo, a través del extraordinario reconocimiento de los méritos de Juan Latino por parte Don Juan, subraya el ascenso social del protagonista que raya en lo sobrenatural y que le dará el triunfo y la gloria final. De hecho, el príncipe, lo pone bajo su patronazgo y le otorga su amistad, llegando a entregarle las llaves de su aposento:

> Pues ¿para entrar en mi casa,
> pide licencia, Maestro?
> No se ha de entender la guarda
> con tan grande amigo mío;
> ahora bien, porque entre y salga
> a su gusto, tendrá llave
> de mi cuarto.
> (p. 302)

E incluso, como signo tangible de su alta consideración, le concede un tratamiento reservado solo a pocos elegidos: el honor y el privilegio de estar cubierto en su presencia. Además, Don Juan le comunica que ha escrito un soneto en su alabanza, a lo que responde el protagonista que escribirá un poema en su honor titulado *Austriadas*, que efectivamente Juan Latino compuso:

> Hijo de esclavo soy, nací en Baena,
> donde las letras aprendí primero;
> crecí siguiendo el centro verdadero,
> premio que a la virtud el cielo ordena.
> No me ha estorbado mi amorosa pena,
> que sea de Granada Racionero,
> Orfeo, Marte, Cicerón, Homero,
> en voz, en armas, en Latín, en vena.
> Catedrático fui, Griego excelente,
> y en fin varón insigne, pues que llego
> a ser deste lugar Colector digno.
> Y como le llamó por eminente
> la antigua Roma a su Adriano, el Griego,
> la noble España, me llamó el Latino.
> (p. 307)

Como afirma Fra Molinero (1955:155), en este soneto Jiménez de Enciso coloca la justificación de la comedia, la biografía de Juan Latino es un pretexto para hacer la apología de España y, para mí, sería mejor decir de la dinastía de los Austrias, visto che también el rey Felipe II, reconociendo sus méritos, quiere premiar al negro, otorgándole eterna gloria. Efectivamente, Don Juan comunica a Juan Latino que su fama ha llegado a oídos de Felipe II que, «por premiar su virtud,/ y estimar su esciencia» (p. 304), había mandado que le hicieran un retrato para colocarlo en la sala entre «los altos varones».

La introducción de este episodio creado por el dramaturgo, sirve para poner de relieve que, en definitiva, al contrario de los demás personajes que representan la ideología dominante de la época, el concepto de la igualdad metafísica de los hombres dentro de las diferencia externas de forma, solo es aceptado por los Austrias, los cuales, al no tener en cuenta el color de la piel sino la virtud del conocimiento que iguala a todos los hombres, demuestran que son príncipes iluminados.

Sin embargo, el mensaje que conlleva la comedia no pone en discusión los fundamentos de la ideología de la clase dominante que acepta la esclavitud. El dramaturgo presenta una situación ideal en la que solo Juan Latino, el negro dotado de extraordinarias dotes de latinista, «insigne en las letras», no un negro cualquiera, puede salir de su condición humilde. Enciso pone en escena la parábola ascendente de Juan, partiendo da una realidad discriminatoria existente en la época, para llegar al reconocimiento de la dignidad del negro por parte de Felipe II y de Don Juan de Austria, instaurando así la justicia social.

Bibliografía

Antonucci, F., (1995): *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Pamplona: RILCE.

Cervantes, M. de (1987): *Teatro completo*. Ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona: Planeta, p.8.

Fra Molinero, B. (1995): «Cuestiones de limpieza étnica en Juan Latino, de Diego Ximénez de Enciso» en *Texto y espectáculo*, pp. 19-31.

Fra Molinero, B. (1995): *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Jiménez de Enciso, D. (1951): *El encubierto y Juan Latino*. Ed. de Eduardo Juliá Martínez, Madrid: Aldus.

Martínez López, E. (1998): *Tablero de ajedrez*. París: Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

Morabito, M. T. (2006): «El teatro histórico de Diego Jiménez de Enciso: La mayor hazaña de Carlos V» en *Edad de Oro cantabrigense*. Madrid: Iberoamericana, pp.461-467.

Panford, M. E. (1993): *La figura del negro en cuatro comedias barrocas: Juan Latino (Jiménez de Enciso), El Valiente Negro en Flandes (Claramonte), El Santo Negro Rosambuco (Lope de Vega), y El Negro del Mejor Amo (Mira de Amescua)*. Ann Arbor: Temple University.

Pérez de Hita, G., (1963): *Guerras de Granada, Novelistas anteriores a Cervantes*. Ed, de B. C. Aribau, Madrid: Atlas,

Profeti, M. G. (2005): «Il negro nella commedia aurea» en *La maschera e l'altro*. Firenze: Alinea Editrice, pp. 223-238.

Weber de Kurlat, F. (1962): «El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco», en *Filología*, 8, pp. 139-168.

Weber de Kurlat, F. (1963): «Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI», en *Romance Philology*, 17, pp. 380-391.

Weber de Kurlat, F. (1970): «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19, pp. 337-359.

El personaje de Caupolicán y la alegoría cristológica en *La Araucana,* auto sacramental atribuido a Lope de Vega[1]

Carlos Mata Induráin
GRISO-Universidad de Navarra

Para mi hijo araucano Jefferson,
pequeño Caupolicán de Cunco

La presencia de las guerras de Arauco en el teatro español del Siglo de Oro constituye una temática muy amplia, circunstancia que se explica, en buena medida, por la existencia de dos prestigiosos modelos épicos: *La Araucana* de Ercilla y *El Arauco domado* de Oña. En el teatro, esa materia araucana la encontramos en obras como *La belígera española* (1616), de Ricardo de Turia; *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete* (1622), de nueve ingenios; *Arauco domado* (1625), de Lope; *La Araucana*, auto sacramental de principios del XVII atribuido a Lope; *Los españoles en Chile* (1655), de Francisco González de Bustos; y *El gobernador prudente* (1663), de Gaspar de Ávila, títulos a los que cabe añadir *El nuevo rey Gallinato*, de Andrés de Claramonte (conservada en manuscrito y editada modernamente)[2]. En este trabajo quiero revisar una de esas piezas, el auto sacramental *La Araucana*, centrándome

1. Esta investigación se integra en el proyecto "Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TC-12)", patrocinado por el Programa CONSOLIDER-INGENIO, del Plan Nacional de I+D+I (CSD2009-00033) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

2. Para el tema de América en la literatura áurea, pueden verse, entre otros, los trabajos de Arellano (1992), de Pedro (1954), Dille (1988), Franco (1954), Moríñigo (1946), Ruiz Ramón (1993) o Zugasti (1996). Para la materia de Arauco en concreto, ver especialmente Lee (1996) y Lerzundi (1996); también Antonucci (1992), Janik (2004) y Lauer (1994).

en la construcción del personaje de Caupolicán[3] como tipo de Cristo en el contexto de la arquitectura alegórica de la pieza.

1. Testimonios, fuentes, argumento y valoración del auto sacramental *La Araucana*

La Araucana, auto sacramental, se nos ha conservado en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, que perteneció al Fondo Osuna, y permaneció inédito hasta 1893, año en que lo publicó Menéndez Pelayo en la edición académica de las *Obras de Lope de Vega*, texto que se reeditaría en 1963 en la colección de la BAE[4]. En 1915, José Toribio Medina lo incluyó en su trabajo *Dos comedias famosas y un auto sacramental* (junto con *El gobernador prudente* y *La belígera española*). En 1968 lo editaba John W. Hamilton (con *El Brasil restituido*) en su estudio *Dos obras de Lope de Vega con tema americano*, y lo mismo hacía Leopoldo Castedo en su libro *Chile: utopías de Quevedo y Lope de Vega* (1996).

Hay muchos aspectos interesantes del auto, en los que apenas me voy a poder detener. Así, no voy a hacer referencia al personaje histórico, el caudillo Caupolicán, base para todas las recreaciones literarias, ni me ocupo del contexto histórico de la guerra de Arauco. Tampoco haré referencias a las demás piezas dramáticas que abordan la materia araucana (en especial, el *Arauco domado* de Lope), ni voy a detenerme en la problemática cuestión de la autoría. Baste recordar ahora que el auto se ha atribuido a Lope mas, como asevera Lerzundi (1996: 37), no existe la certeza total de que sea suyo. En el manuscrito del Fondo Osuna figura escrito: "Famosísimo auto sacramental de *La Araucana*, de Lope de Vega; es la verdad, juro a Dios y a esta †". Desde que lo diera a conocer Menéndez Pelayo, el texto ha sido editado y estudiado formando parte del corpus lopeveguesco, pero Lerzundi (1996: 71) explica que "Este auto es una de las obras cuya atribución a Lope no se ha verificado o rechazado hasta la fecha". A juzgar por el estilo de los versos, bien podría tratarse de una obra temprana del Fénix[5], pero en estos momentos no puedo aportar nuevos argumentos que apoyen la autoría. Es cuestión que habrá de quedar pendiente para otro momento.

Respecto a las fuentes manejadas por el dramaturgo —Lope o quien fuese—, ya Menéndez Pelayo (1963: 240) señaló que "Para los incidentes dramáticos (tales como la prueba del tronco), el poeta se inspiró más bien en *La Araucana* de Ercilla que en su propia comedia *Arauco domado*". De la misma opinión son otros estudiosos como Medina. En efecto, el asunto principal en que se basa la alegoría es la prueba del tronco para la elección del toki[6] entre los araucanos (*La Araucana*, Canto II, estrofas 51-58); y de la obra de Ercilla provienen los nombres de cinco de los siete personajes del auto: Teucapel

3. El personaje de Caupolicán ha inspirado numerosas recreaciones literarias; ver, por ejemplo, los trabajos de Auladell (2004), Cifuentes (1983-1984), Durand (1978), Promis (2008) y Romanos (1993).
4. Mis citas son por esta edición de Menéndez Pelayo en la BAE, con ligeros retoques en la puntuación. En la actualidad, preparo una edición crítica del auto.
5. Aicardo (1908: 39) escribe: "Acaso pertenece *La Araucana* a los primeros años de Lope". Hay, en efecto, varios pasajes líricos que bien pudieran ser de Lope o que, al menos, no desmerecen de su estilo. Ver Aicardo (1908: 40) y Hamilton (1968: XXXIII-XXXIV).
6. En el auto no figura la palabra *toki*, sino *capitán* y *cacique*.

(así figura el nombre de Tucapel), Rengo, Polipolo, Colocolo y Caupolicán; inventados son, en cambio, los nombres femeninos de Fidelfa y Glitelda. Sin embargo, Lerzundi (1996: 71) ha matizado esta opinión generalizada, señalando algunos puntos de contacto con el *Arauco domado*: las palabras de Caupolicán cuando dice "Yo soy el dios de Arauco, no soy hombre" (v. 2215); y los versos de un estribillo de canción, repetidos en forma casi idéntica (con empleo de las mismas palabras *piragua* / *monte*). Por mi parte, añadiré otro detalle más importante que podemos tomar en consideración: en *Arauco domado*, hay un pasaje en el que Caupolicán ofrece la sangre de su brazo como alimento, detalle que fácilmente podemos poner en relación con la alegoría eucaristía del auto[7].

Por lo que respecta al argumento, comenzaré diciendo que el desarrollo alegórico del auto merecería un comentario bastante detallado, porque —en mi opinión— los autores que le han dedicado atención no han llegado a apurar toda la red de relaciones y equivalencias que se establecen entre los dos sentidos, el literal y el alegórico, de la obra, en esa lectura "a dos luces" propia del género autosacramental. Tampoco se han señalado y analizado todas las referencias al Viejo y al Nuevo Testamento presentes en el texto. Pero no es este el momento de abordar tal tarea. Retengamos ahora, simplemente, lo esencial de la alegoría:

1) Colocolo anunciando a los araucanos la necesidad de un capitán redentor es figura de San Juan Bautista como precursor de Cristo.

2) La victoria de Caupolicán sobre el resto de caudillos araucanos (Rengo, Teucapel y Polipolo), en distintas pruebas, simboliza la victoria de Cristo sobre las fuerzas del mal, sobre el pecado. En efecto, Rengo es figura del Demonio (es el ángel caído, Lucifer expulsado del Empíreo); Teucapel se corresponde con Adán, el primer hombre, introductor del pecado en la estirpe humana; mientras que Polipolo simboliza a la Idolatría.

3) De todas esas pruebas, la definitiva es la del tronco: Caupolicán cargando sobre sus hombros el tronco es trasunto de Cristo abrazado al madero de la Cruz.

4) El banquete final que Caupolicán ofrece a los araucanos para celebrar su victoria corresponde al banquete eucarístico con el pan y el vino transformados en el cuerpo y la sangre de Cristo.

Merece la pena recordar el juicio, completamente negativo, que este argumento le mereció a Menéndez Pelayo (1963: 239-240):

> Pieza disparatadísima, o más bien absurdo delirio, en que Colocolo aparece como símbolo de San Juan Bautista; Rengo como figura del demonio, y Caupolicán (*horresco referens*) como personificación alegórica del Divino Redentor del mundo. Muy robusta debía de ser la fe del pueblo que toleró farsa tan irreverente y brutal. Para nosotros solo tiene curiosidad por los bailes y cantos indígenas que la exornan[8].

Esta valoración negativa la comparten también Medina y Hamilton, editores modernos de la pieza. Los aspectos valorados negativamente son fundamentalmente dos: en pri-

7. A su vez, Concha (1969: 63-66) ya comparó el apresamiento y muerte de Caupolicán en *La Araucana* con la Pasión y Muerte de Cristo. Ver también Castillo (2004: 66-68).

8. Más que "bailes y cantos indígenas", son recreaciones evocadoras basadas en la repetición de voces onomatopéyicas. Ver Medina (1915: 254).

mer lugar, las propias analogías de Colocolo-San Juan Bautista y Caupolicán-Cristo; en otro orden de cosas, la inclusión de vocablos que no corresponden al código lingüístico araucano. En efecto, no hallamos ninguna palabra araucana, sí otras de origen indoamericano, como ha señalado Contreras (2003: 15-16): *cacique*, *bujío* (por *bohío*), *macana*, *cazabe*, *maíz*, *piragua*, *tambo* (las cinco primeras de origen taíno o arahuaco insular, la sexta del caribe y la última del quechua).

Frente a las anteriores, una valoración positiva es la de Valentín de Pedro (1963), que reconoce el aporte —novedoso para la época— hecho por Lope:

> Hacer que las gentes vieran a Cristo en el caudillo araucano, y que Caupolicán y Cristo fuesen uno en la cruz, es un pensamiento tan audaz en un poeta español del siglo XVII, que hoy nos maravilla, como nos maravilla la compenetración que supone, entre el poeta y el pueblo, para que tal pensamiento triunfase en escena[9].

Por su parte, Mónica L. Lee (1996: 221) lo considera "una perfecta muestra del dominio por parte de Lope de las distintas técnicas y géneros teatrales". Señala que ha sido el paralelismo entre cristianismo e idolatría lo que ha provocado la reacción negativa de parte de la crítica; pero para ella esto supone "un interesante intento de sincretismo". Y añade (Lee, 1996: 223):

> En todas las obras dramáticas estudiadas [de tema araucano] el mundo español y el araucano se presentan separados y en una situación de confrontación, más o menos sutil, ya sea ideológica o militar. El punto de vista español se impone sobre el araucano, en mayor o menor medida en cada caso. Este último grupo resulta siempre vencido o subyugado, es decir, siempre en una posición de inferioridad. *La Araucana* de Lope es el primer ejemplo en que se produce una amalgamación de los dos mundos, impuesta por el discurso teológico propio del género[10].

Del mismo signo es la valoración de Kirschner (1998: 106):

> Lope da en este auto uno de estos saltos geniales suyos, salto no debido a la inconsciencia o a la locura como ciertos críticos han pretendido, mas un salto (aunque arriesgado) coherente […] y quizás únicamente viable en este género más lírico y libre que es el del auto sacramental ante la comedia.

Tras comentar algunos detalles de esa asimilación (tronco/cruz, "apoteosis de Caupolicristo"), alude a la asociación de la antropofagia indígena con la antropofagia latente en la transubstanciación del pan y del vino en el carne y la sangre de Cristo, y concluye que "La mitificación del discurso sobre el indio desde la perspectiva hegemónica es total. El indio ya no es el otro, sino uno mismo" (Kirschner, 1998: 108).

9. Tomo la cita de Lee (1996: 220).
10. El sincretismo se advierte no sólo en la equiparación del tronco con la cruz, sino también en la mención del cazabe (pan de harina de yuca) y el maíz, transformados en el cuerpo de Cristo.

Valoración igualmente positiva es la de Contreras; después de realizar un análisis bastante acertado de los distintos elementos compositivos del auto, señala que Lope, en esta obra,

> reúne aspectos de la fe cristiana —cuya raíz está en la cultura bíblica del Antiguo y el Nuevo Testamento— y aspectos del credo y del comportamiento social y guerrero de los indígenas de Arauco. La idea parece extraña y ha merecido juicios críticos bastante severos, pero si se piensa en los destinatarios de ese tiempo y si se piensa también en la función que ha tenido la alegoría, en general, y el auto sacramental, en particular, resulta ser no tan absurda o insensata como se ha pensado (Contreras, 2003: 18).

2. La construcción del personaje de Caupolicán-Cristo

El desarrollo argumental y alegórico de la pieza presenta un esquema tripartito. En el primer tramo del auto, Colocolo anuncia a los araucanos, que viven sojuzgados al extranjero, la necesidad de un capitán que los redima y salve. Hay detalles que equiparan a Colocolo con San Juan Bautista (es la Aurora de un sol que pronto vendrá, es la voz que clama en el desierto, no merece calzarle la sandalia a quien viene después de él, morirá por culpa de un baile…). El segundo tramo muestra la rivalidad y el enfrentamiento entre Caupolicán y otros candidatos a la jefatura, primero con la competición en salto y carrera, luego con la prueba del tronco[11]. En la parte final asistimos a una nueva contraposición de Caupolicán-Cristo y Rengo-Demonio, que ofrecen sendos banquetes a los araucanos. Caupolicán-Cristo les da su cuerpo, que es Pan de Vida, en tanto que Rengo les presenta un plato con siete culebras, los siete pecados capitales, en suma, un pan de muerte. Desde el punto de vista escénico, la contraposición de ambos banquetes se visualiza en dos nubes diferentes, cada una en un carro.

Si nos centramos ya en la construcción del personaje de Caupolicán-Cristo, la primera referencia que encontramos es indirecta, en el parlamento inicial de Fidelfa, cuando comenta que el Bautista Colocolo "a Arauco ofrece / el capitán de quien fío / su divina redención" (p. 417b). La segunda indicación está puesta en boca de Colocolo, quien responde (cuando los araucanos le preguntan si es él el varón divino prometido y deseado) con estas palabras:

> Voz de la Palabra soy
> que era Dios en el principio
> y estaba cerca de Dios,
> y esta palabra que vimos
> Dios y cerca de Dios fue
> en el principio… (p. 419a-b).

11. Ver Zugasti (2006).

Réplica que remite claramente al pasaje inicial del Evangelio de San Juan. Colocolo señala que él es sólo estrella de la Aurora del Sol que ha de redimirlos:

> La luz
> que ilumina los distritos
> de Arauco es Caupolicán,
> y yo soy quien la publico;
> decir quiere "el poderoso"
> en nuestra lengua, y se ha visto
> esta verdad en el santo
> Caupolicán con prodigios
> y señales milagrosas (p. 419b).

E insiste en que no es digno de desatar la correa de sus pies. Frente a las pretensiones de alzarse con el gobierno que tienen Rengo (el Demonio), Teucapel (el Hombre) y Polipolo (la Idolatría), Colocolo anuncia que Caupolicán, "cuyo esfuerzo y valor es sempiterno" (p. 421b), ha de vencerlos; y se lamenta luego de que, aunque vive entre ellos, no le han conocido (palabras que remiten de nuevo a la Sagrada Escritura). Al mismo tiempo, Colocolo alude a las dos naturalezas, divina y humana, de Caupolicán-Cristo humanado, al señalar que viene "el gigante divino en hombre tierno" (p. 421b).

A esta altura del auto aparece en escena Caupolicán, como indica la acotación: "*Mientas cantan, baja de lo alto del carro Cristo, en figura de Caupolicán, de indio, vestido famosamente*" (p. 422a). No se especifica en qué consiste el vestido, pero plumas, mantas y flechas han sido los elementos visuales que le han bastado simbólicamente al dramaturgo para caracterizar al resto de personajes araucanos, y podemos imaginar que la misma caracterización, aunque especialmente bizarra, sería la que presentaría Caupolicán. Su llegada, entre canciones de alabanza que ponderan que "es Dios y hombre", con palmas arrojadas a sus pies para alfombrar su camino, está calcando la entrada de Jesús en Jerusalén, antes de su Pasión y Muerte.

Caupolicán asegura que en él "las promesas se han cumplido" (p. 423a); y al comenzar la argumentación con sus rivales, en particular con Rengo, sobre quién ha saltado más, afirma que su salto ha sido el mayor, pues saltó del Cielo a la Encarnación en el seno de una Virgen; de ahí a la Cruz; de la Cruz al sepulcro y al infierno; y, finalmente, del infierno nuevamente al Cielo. Respecto a la prueba de carrera, argumenta que él ha podido pasar por encima de las aguas del mar. Pero estos argumentos no son suficientes para que se proclame su victoria, y la lucha con sus rivales, sobre todo con Rengo, se visualiza escénicamente como un combate verbal que se estructura en torno a las tentaciones del demonio a Cristo: en efecto, Rengo-Demonio le pide sucesivamente que convierta las piedras en pan y que se arroje desde lo alto del templo, para ofrecerle después toda la extensión de la tierra de Arauco. Caupolicán-Cristo sabe vencer las tres tentaciones, y en cada una de ellas cae al suelo derrotado Rengo. Luego vence también y derriba por tierra a Teucapel (que se identifica ahora con la gentilidad), y lo mismo hace con Polipolo (que es la bárbara idolatría).

Dos detalles me interesa destacar de este tramo del auto: el primero, la presencia de canciones que subrayan líricamente estas luchas y victorias de Caupolicán (pp. 424a-425a); y, en segundo lugar, el hecho de que las pruebas para la elección del capitán redentor de Arauco son múltiples: a la competición en salto y en carrera se suma ahora la prueba definitiva de fuerza, consistente en sostener el tronco de un árbol durante el mayor tiempo posible. Rengo, Teucapel y Polipolo sostienen por un tiempo el madero (y el pasaje aplicado a cada uno de ellos tiene su correspondencia en distintos lugares evangélicos); pero el vencedor, sin duda alguna, resulta Caupolicán, quien al llegar al madero exclama:

> Venid, sacro madero,
> y comiencen en vos mis monarquías,
> que sustentarlo quiero
> sobre mis hombros por eternos días
> para que el peso grave
> leve sea desde hoy y yugo suave (p. 426a).

Rengo le pide que sostenga el madero por tres días (en el plano alegórico, los que median entre la muerte y resurrección de Cristo), pero Caupolicán le responde que va a clavarse en él:

> Por que veas
> hoy las grandezas mías
> y en él, Rengo infernal, vencido seas,
> yo haré que eternamente
> sustentándole a él, él me sustente.
> En él clavarme quiero
> porque, los dos unidos de esta suerte,
> yo triunfe en el madero
> y él triunfe en mí, quedando vida y muerte
> reparada y vencida,
> y Arauco con mí triunfe redimida (p. 426b).

De esta forma, con el madero de la Cruz Caupolicán-Cristo no sólo vence a todos sus rivales (Rengo se marcha sobre un dragón que vierte fuego), sino que logra la eterna redención de Arauco.

En fin, la parte última del auto (avanzamos hacia la exaltación eucarística habitual en el género) desarrolla el doble banquete que se ofrece a los araucanos. Se abren dos nubes, una blanca, en la que se ve a Caupolicán con cáliz y plato; y otra negra, en la que aparece Rengo con un plato de culebras. El que ofrece el primero es un Pan de Vida, mientras que el otro es un pan de muerte (un banquete de siete platos, trasunto de los siete pecados capitales). Esta escena final del doble banquete resulta muy significativa, pero no puedo detenerme a comentar su desarrollo. Sí quiero destacar este parlamento de Caupolicán:

Llegad, llegad al convite,
valerosos araucanos,
que hoy en comida se ofrece
el que viene a convidaros.
Por el cazabe y maíz
pan de los cielos os traigo,
que en leche los pechos puros
de una Virgen lo amasaron;
y por ver que sois amigos
de carne humana, hoy os hago
plato de mi carne misma,
¡mirad si es sabroso plato!
Comed mi carne y bebed
mi sangre, que regalaros
con aquello mismo quiero
de que todos gustáis tanto (p. 428a).

Argumentación curiosa, porque en ella se asimila el supuesto canibalismo de los indígenas araucanos con el hecho de comer el cuerpo y beber la sangre de Cristo, y aquí hallamos ese sincretismo de culturas destacado por parte de la crítica como uno de los aspectos más válidos y modernos de la obra.

Termino ya, destacando que el auto sacramental de *La Araucana*, atribuido a Lope, constituye un texto dramático muy interesante, que requiere un análisis más profundo y completo del desarrollo argumental (aquí me he centrado sólo en el personaje de Caupolicán como figura cristológica), que resulta coherente dentro de la alegoría (retórica, simbólica, poética) propia del género, en la que los distintos elementos funcionan dentro de una compleja red de relaciones que une los dos sentidos, el literal y el figurado. En fin, este argumento sacado de la materia araucana demuestra que, para un ingenio barroco, cualquier argumento, manejado con maestría dramática, podía servir para plasmar artísticamente la historia de la redención humana, que es lo esencial en el género autosacramental.

Bibliografía

Aicardo, J. M. (1908): "Autos sacramentales de Lope", *Razón y Fe*, XXI, año 7, mayo-agosto, pp. 31-42.

Antonucci, Fausta (1992): "El indio americano y la conquista de América en las comedias impresas de tema araucano (1616-1665)", en Ysla Campbell (coord.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 21-46.

Arellano, Ignacio, ed. (1992): *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Jesús Cañedo*, Kassel, Reichenberger-Gobierno de Navarra.

Auladell Pérez, Miguel Ángel (2004): "De Caupolicán a Rubén Darío", *América sin nombre*, 5-6, diciembre, pp. 12-21.

Castedo, Leopoldo (1996): *Chile: utopías de Quevedo y Lope de Vega*, Santiago de Chile, LOM.

Castillo, Moisés (2004): "La honorable muerte de un bárbaro en *Arauco domado* de Lope de Vega", *Theatralia*, VI, pp. 49-76.

Cifuentes Aldunate, Claudio (1983-1984): "Caupolicán, creación y recreaciones de un mito", *Versants*, 4, pp. 59-76.

Concha, Jaime (1969): "El otro nuevo mundo", en *Homenaje a Ercilla*, Concepción, Universidad de Concepción, pp. 31-82.

Contreras O., Constantino (2003): "Arauco en el imaginario de Lope de Vega", *Alpha*, 19, pp. 11-32.

Dille, Glen F. (1988): "El descubrimiento y la conquista de América en la *comedia* del Siglo de Oro", *Hispania* (Los Angeles, California), vol. 71, núm. 3, September, pp. 492-502.

Durand, José (1978): "Caupolicán, clave historial y épica de *La Araucana*", *Revue de Littérature Comparée*, 205-208, pp. 367-389.

Ercilla, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner, 3.ª ed., Madrid, Cátedra, 2002.

Franco, Ángel (1954): *El tema de América en los autores españoles del Siglo de Oro*, Madrid, Nueva Imprenta Radio.

Hamilton, John W. (1968): *Dos obras de Lope de Vega con tema americano*, Alabama, Auburn University Press.

Janik, Dieter (2004): "La «materia de Arauco» y su productividad literaria", en *La formación de la cultura virreinal,* II, *El siglo XVII*, ed. Karl Kohut y Sonia V. Rose, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 121-134.

Kirschner, Teresa J. (1998): *Técnicas de representación en Lope de Vega*, London-Rochester-New York, Tamesis.

Lauer, A. Robert (1994): "La conquista de Chile en el teatro español del Siglo de Oro", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena II*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 95-103.

Lee, Mónica Lucía (1996): *De la crónica a la escena: Arauco en el teatro del Siglo de Oro*, Ann Arbor, UMI.

Lerzundi, Patricio C. (1996): *Arauco en el teatro del Siglo de Oro*, Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones.

Medina, José Toribio (1915): *Dos comedias famosas y un auto sacramental basados principalmente en "La Araucana" de Ercilla*, Santiago-Valparaíso, Soc. Imprenta-Litografía Barcelona.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1963): "*La Araucana*", en *Obras de Lope de Vega*, vol. VII, *Autos y coloquios II*, Madrid, Atlas, pp. 239-240.

Moríñigo, Marcos A. (1946): *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Pedro, Valentín de (1954): *América en las letras españolas del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1954.

Pedro, Valentín de (1963): "Homenaje a Lope de Vega del Instituto Nacional de Estudios de Teatro: Lope de Vega diviniza a Caupolicán", *Revista de Estudios de Teatro*, 6, pp. 5-14.

Promis, José (2008): "Formación de la figura literaria de Caupolicán en los primeros cronistas del Reino de Chile", en Hugo R. Cortés, Eduardo Godoy y Mariela Insúa (eds.), *Rebeldes y aventureros: del Viejo al Nuevo Mundo*, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 195-219.

Romanos, Melchora (1993): "La construcción del personaje de Caupolicán en el teatro del Siglo de Oro", *Filología* (Buenos Aires), XXVI, núms. 1-2, pp. 183-204.

Ruiz Ramón, Francisco (1993): *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*, Pamplona, Eunsa.

Sepúlveda, Fidel (1971): "Huellas de *La Araucana* en las letras hispánicas", en Jorge Román-Lagunas *et al.*, *Don Alonso de Ercilla, inventor de Chile*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile-Pomaire, pp. 137-159.

Toda Oliva, "Eudardo" (1962): "Arauco en Lope de Vega", *Nuestro Tiempo*, 17, pp. 48-71.

Vega, Lope de (1963): *La Araucana. Auto sacramental*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, vol. VII, *Autos y coloquios II*, Madrid, Atlas, pp. 417-429.

Zugasti, Miguel (2006): "El *toqui* Caupolicán y la prueba del tronco a la luz de un nuevo texto. Entre etnohistoria y literatura", *Colonial Latin American Review*, 15.1, pp. 3-28.

Zugasti, Miguel (1996): "Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Ignacio Arellano, Mari Carmen Pinillos, Frederic Serralta y Marc Vitse, vol. II, *Teatro*, Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, pp. 429-442.

Sancho Panza, otro candidato más en *La elección de los alcaldes de Daganzo:* algunos paralelismos entre el entremés cervantino y el *Quijote*[1]

Emma Nishida
Universidad Aoyama Gakuin

A pesar de las diferencias existentes entre la poesía, la prosa y el teatro, es posible –como es de todos sabido– encontrar en ocasiones similitudes entre ellos. Esto lo podemos percibir de una manera clara en algunas de las obras de Cervantes. Sucede así en el *Romance de los celos* compuesto por este mismo y recogido en el *Romancero general* de 1600, y la comedia de *La casa de los celos* en el entremés de *La cueva de Salamanca* y el episodio de la aventura de la cueva de Montesinos en la Parte II del *Quijote*, puesto que ambos subyacen en la alegoría de la cueva. Y «el engaño a los villanos» une el episodio de Maese Pedro del *Quijote* de 1615 y el entremés del *Retablo de las maravillas*. Estos son tan sólo algunos ejemplos, de los muchos que podemos encontrar. Algunos de los paralelismos se pueden deber a puras coincidencias, aunque no siempre, pues en algunos casos serán las claves para descifrar la esencia artística del autor alcalaíno. En la presente comunicación observamos las similitudes existentes entre el entremés de *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. El cotejo de estos dos textos arroja luz, sobre todo, para el conocimiento y análisis del personaje de Sancho Panza.

Para la comparación de las dos piezas, es necesario mencionar de antemano, el *Romance pastoril de la elección del alcalde de Bamba*, una graciosa composición poética incluida en el *Thesoro de varias poesías* (1580) de Pedro de Padilla[2], que, según apuntan algunos investigadores como Noël Salomon (1985: 115-116) o Eugenio Asensio (1965: 101),

1. Quiero agradecer a Cristina Castillo Martínez su ayuda lingüística y sugerencias para esta ponencia.
2. Véase Pedro de Padilla (1580: 525-528). Para la edición de *Thesoro* se utiliza la más reciente y valiosa de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Asimismo, quiero mostrar mi gratitud a José J. Labrador Herraiz por haberme facilitado generosamente su edición.

Cervantes reelabora para llevarla a las tablas, aunque creemos que existieron otras fuentes de inspiración de las que el autor pudo servir[3]. En el romance, los señores electores Pero Panza y Sancho Repollo declaran que el nuevo alcalde no debe ser inconsciente, ni confiado, ni cometer ninguna ilegalidad como el soborno al escribano, pero, a la vez, incluyen entre los requisitos, uno bastante risible al decir que el candidato parezca licenciado aunque en realidad nunca haya sido universitario. Un hombre llamado Juan de Antonio dotado de estas cualidades ha sido recomendado por estos dos, al que tajantemente rechazan los otros: Gil Bermejo y Pero Pablo, que nombran, en cambio, a un tal Antón de Herrán Crespo, un hombre bajito y gordo y que, en los pleitos, ha sido objeto de burlas. En fin, ninguno del comité de electores se pone de acuerdo; más bien todo lo contrario, se ponen a insultarse unos a otros, y si Gil Bermejo intenta pegar a su contrario, el aliado de aquel cobra un puñetazo, de esta manera la reunión acaba sin que se determine el nuevo alcalde.

Cervantes tiene en cuenta el habla rústica del romance a la hora de componer su entremés, sin embargo opta por no incluir la violencia –tanto verbal como física– ni el fin desastroso que aparece en aquél. Son cuatro autoridades y, se presentan cuatro candidatos. El personaje de Alonso Algarroba, regidor[4], lleva el apellido de una fruta cuya terminación arábiga procede del verbo *harebe* que significa descomponer y destruir los humores de los que comen[5]. Hemos de entender que lo que descompone y destruye este político, en el escenario, son los diálogos pronunciados por el otro regidor Panduro que constantemente comete fallos léxicos. Cervantes hace que los dos personajes realcen las incorrecciones léxicas no muy atípicas en las aldeas. Así, por ejemplo, Alonso Algarroba corrige a su compañero cuando este confunde la palabra «*obre*» con la de «*sorbe*»:

PANDURO ¿Hallarse han, por ventura, en todo el sorbe?
ALGARROBA ¿Qué es *sorbe*, sorbe-huevos? Orbe diga
El discreto Panduro, y serle ha sano[6].

De la misma manera, vuelve a escucharse más tarde lo mismo con la palabra «*prota*» que trueca en «*potra*»:

PANDURO Aviso es que podrá servir de arbitrio
Para su Jamestad; que, como en corte
Hay potra-médicos, haya potra-alcaldes.
ALGARROBA *Prota*, señor Panduro, que no potra[7].

3. Noël Salomon (1982: 198 y 1985: 112-114) indica un pasaje en la *Política para corregidores y señores de vasallos, en tiempo de paz y de guerra* (1597) de Jerónimo Castillo de Bovadilla. El fragmento cuenta una incidencia histórica de que el conde de la Coruña, el señor feudal de la villa de Daganzo, rechazó el nombramiento de nuevo alcalde y pleiteó dos veces en la Chancillería de Valladolid a finales del siglo dieciséis. Mientras tanto, Stanislav Zimic (1981: 135-137), refiriéndose de esta incidencia pero no del romance, toma en cuenta también las experiencias vividas del propio Cervantes con los funcionarios en Ecija y otros lugares.
4. Conviene recordar el trabajo de Strosetzki (2006) que analiza los regidores en la literatura del Siglo de Oro. Una de las conclusiones es que tanto en las novelas picarescas como en los entremeses cervantinos los regidores son objeto de sátira a diferencia del caso de Lope quien hace uso de las figuras de regidores como personificación de la justicia.
5. Véanse Sebastián de Covarrubias (1611: 118-119) y también Zimic (1981: 124 y 1992: 333).
6. Miguel de Cervantes (1615: 147). En este trabajo las citas remiten a la edición más reciente de Nicholas Spadaccini. Para el estudio sintético, pero bien detallado, sobre el entremés cervantino y para el análisis pormenorizado sobre cada ocho piezas véase Javier Huerta Calvo (dir.) (2008: 143-183).
7. Miguel de Cervantes (1615: 150-151).

Podemos aducir más muestras de incorrecciones léxicas, aunque no hayan sido corregidas por Algarroba, como sucede con Panduro que pronuncia «*Jamestad*» por «*Majestad*», «*luengua*» por «*lengua*»[8], o «*deslicia*» por «*desliza*»[9]. Estas confusiones léxicas cometidas por este aldeano inculto, así como las constantes correcciones de las que es objeto por su compañero, nos traen a la memoria las conversaciones entabladas entre Sancho Panza y Don Quijote a lo largo de sus andanzas. Recordemos algunas escenas. En el capítulo 7 de la Parte II el escudero, tras haber convencido a su mujer para que le dejara regresar a su aventura, se lo comunica a su amo en estos términos:

> Señor, ya yo tengo *relucida* a mi mujer a que me deje ir con vuestra merced adonde quisiere llevarme. –*Reducida* has de decir, Sancho –dijo don Quijote, que no *relucida*[10]. (II-7).

O en el siguiente capítulo en boca de Sancho vuelve a escucharse otro fallo léxico:

> pero, con todo eso, querría que vuestra merced me sorbiese una duda que agora en este punto me ha venido a la memoria. –*Asolviese* quieres decir, Sancho –dijo don Quijote–[11]. (II-8)

Al final, Sancho, ya cansado de ser corregido tantas veces, pone de manifiesto su frustración ante Don Quijote, e irónicamente, sigue empleando otra palabra incorrecta:

> ¡Oh! Pues si no me entinden –respondió Sancho–, no es maravilla que mis sentencias sean tenidas por disparates. Pero no importa: yo me entiendo, y sé que no he dicho muchas necedades en lo que he dicho, sino que vuesa merced, señor mío, siempre es friscal de mis dichos, y aun de mis hechos. –*Fiscal* has de decir –dijo don Quijote–, que no *friscal*, prevaricador del buen lenguaje, que Dios te confunda[12].(II-19)

Los cuatro aspirantes del entremés, Juan Berrocal, Francisco de Humillos, Miguel Jarrete y Pedro de la Rana, al exponer sus razones para conseguir la vara de alcalde, muestran un comportamiento muy similar al de nuestro escudero. Tanto Jarrete como Humillos declaran majestuosamente ante el comité-electores el hecho de ser iletrados, del mismo modo que Sancho no sabe leer ni escribir. Si Humillos confiesa sin ningún titubeo su analfabetismo e incluso su negativa a aprender a leer, el otro candidato comenta en un tono análogo al del anterior: «Yo, señor Pesuña, / Sé leer, aunque poco; deletreo,»[13]. Poca importancia dan los dos a las letras para lograr la alcaldía. Sucede lo mismo con Sancho. Así Don Quijote, en el capítulo 43 de la Parte II, se queda sorprendido al saber que su escudero, ya casi convertido en el nuevo gobernador de la Ínsula aunque fuera un puesto farsante creado por los duques, no sabe leer con la única excepción de su propia firma. Además, no haciendo ningún caso al reproche de su amo por esta falta, le cuenta la intención de hacer a otro que firme en su lugar.

8. *Ibid*, p. 144.
9. *Ibid*, p. 144.
10. Miguel de Cervantes (1605, 1615: 741). Para el *Quijote*, me he servido de la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico.
11. *Ibid*, p. 754.
12. *Ibid*, pp. 857-858.
13. Miguel de Cervantes (1615: 156).

> Cuanto más que fingiré que tengo tullida la mano derecha y haré que firme otro por mí, que para todo hay remedio, si no es para la muerte,…[14]

Tanto los candidatos del entremés como el escudero de la novela cervantina, los que aspiran a conseguir el cargo (Humillos y Jarrete) como el que ya lo ha alcanzado (Sancho), los tres aldeanos de Cervantes arrumban la cuestión de saber leer y escribir sin que se sienten avergonzados, de ningún modo, por la carencia de esta capacidad.

El tercer candidato, Juan Berrocal, que apoya Algarroba, presume de ser el mejor catador de vino del mundo, pues tiene una lengua extraordinaria que le permite distinguir sesenta y seis paladares diferentes. Para demostrar su inusual habilidad y lograr los votos de sus colegas, el regidor que le respalda les cuenta un episodio: un día probó en su casa vino de una tinaja y, sin saber que en el fondo de ésta había una correa de cordobán y una pequeña llave, lo intuyó al decir que el vino sabía a palo, a cuero y a hierro. Una anécdota muy parecida cuenta Sancho en la novela durante la plática con el escudero del Bosque en el capítulo 13 de la Parte II. Presume de ser un buen catador de vino, habla de dos de sus antepasados, los mejores «mojones» que conoció la Mancha, y cuenta que, tras haber probado el vino de una cuba, uno dijo que sabía a hierro; y el otro a cordobán, más que a hierro, lo que maravilló al dueño del vino, a pesar de su indisposición con sus comentarios al principio. Y cuando se vendió todo el vino de la cuba encontró en ella una llave pequeña pendiente de una correa de cordobán[15].

El personaje de Pedro de la Rana, el cuarto pretendiente, da pruebas de ser un buen orador, con un razonamiento apto para poder ser elegido alcalde, a diferencia de los pretendientes anteriormente mencionados, que declaman con poca sensatez. Rana, en lugar de lucirse ante el tribunal, le declara sus promesas electorales, que, a nuestro juicio, son calcos de unos sabios consejos de Don Quijote dirigidos a Sancho antes de su partida a la famosa Ínsula Barataria en el capítulo 42 de la Parte II. De la siguiente manera canta Rana:

> Mi vara no sería tan delgada
> Como las que se usan de ordinario; (…)
> Que no me la encorvase el dulce peso
> De un bolsón de ducados, o favores, (…)
> Nunca deshonraría al miserable
> Que ante mí le trajesen sus delitos;
> Que suele lastimar una palabra
> De un juëz arrojado, de afrentosa,
> Mucho más que lastima su sentencia,[16]

Su rechazo al soborno y su discreción ante los delincuentes son, efectivamente, unos consejos análogos a los que Sancho recibe de su amo:

> «Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva, sino con el de la misericordia (…)». Al que has de castigar con obras no trates mal con palabras, pues le basta al desdichado la pena del suplicio, sin la añadidura de las malas razones[17]. (II-44)

14. Miguel de Cervantes (1605, 1615: 1066).
15. No ha sido posible encontrar un cuento igual ni pareceido a este en *The types of the folktale. A classification and bibliography* de Antti Aarne (Translated and Enlarged by Stith Thompson, 1973).
16. Miguel de Cervantes (1615: 158).
17. Miguel de Cervantes (1605, 1615: 1061).

El tema de la limpieza de sangre en un ámbito tan pequeño como el del pueblo de Daganzo, es un aspecto fundamental en el entremés cervantino, como sucede también en el de *Retablo de las maravillas*. El personaje de Miguel Jarrete, el segundo candidato, presume de ser cristiano viejo así como el de Alonso Algarroba, a pesar de que su apellido indique todo lo contrario, y para que se destaque ante todos su pureza de linaje, llama al escribano «escriba», achacándole la condición de converso. De esta manera, es posible considerar una autodefensa de su sangre por parte de los electores el votar a Rana, que sabe de memoria las coplas de perro de Alba que son unas composiciones antijudías. También Humillos para defenderse de su linaje rechaza tajantemente aprender a leer porque un letrado o un intelectual –recordamos que muchos intelectuales de aquella época eran judíos conversos– pueden acabar su vida en la Inquisición. Declara este personaje que esas cosas de leer son «quimeras» «Que llevan a los hombres al brasero»[18]. Mientras tanto, en la novela, una de las figuras que presume de ser cristiano viejo es Sancho Panza de cuya boca salen en cinco ocasiones las expresiones «cristiano viejo» o «cristianos viejos» cuando habla de sí mismo o de su familia en ambas partes del *Quijote*. Cervantes hace que Sancho se enorgullezca por su limpieza de sangre, algo no usual con otros personajes. En el capítulo 47, el barbero dice que Sancho ha enloquecido a causa del mundo de la caballería que le ha dado a conocer su amo. El escudero contesta a su vecino con gran enfado y se defiende diciendo que es un hombre cuerdo que jamás deja que nadie le engañe porque es cristiano viejo:

> Yo no estoy preñado de nadie –respondió Sancho–, ni soy hombre que me dejaría empreñar, del rey que fuese, y, aunque pobre, soy cristiano viejo y no debo nada a nadie; …[19]

Así su pundonor de ser cristiano viejo continúa manifestándose en la novela de 1615. En el capítulo 3, en una conversación con su amo y Sansón Carrasco, les cuenta que se indignaría si Cide Hamete Benengeli, el autor de la Parte I del *Quijote*, le hubiera descrito a él haciendo contra la ortodoxia cristiana:

> …que a fe de buen escudero que si hubiera dicho de mí cosas que no fueran muy de cristiano viejo, como soy, que nos habían de oír los sordos[20].

Y en el capítulo siguiente, la posible indignación por parte de Sancho se hace en realidad, debido a la sugerencia preventiva aconsejada por el bachiller en cuanto a su futuro puesto de gobernador de la ínsula: «los oficios mudan las costumbres»[21]. La contestación defensiva del escudero se produce en estos términos:

> Eso allá se ha de entender –respondió Sancho– con los que nacieron en las malvas, y no los que tienen sobre el alma cuatro dedos de enjundia de cristinos viejos, como yo los tengo[22].

18. Miguel de Cervantes (1615: 155).
19. Miguel de Cervantes (1605, 1615: 598).
20. *Ibid*, p. 710.
21. La idea nos evoca, al mismo tiempo, la predicación de Humillos en las tablas al hablar de su adversario Rana: «…A fe que si él empuña / Vara, que él trueque y sea otro hombre / Del que ahora parece». Miguel de Cervantes (1615: 160).
22. Miguel de Cervantes (1605, 1615: 721). La parecida expresión puede escucharse en boca del personaje de Benito, el alcalde, en el entremés del *Retablo de las maravillas*: «A mi cargo queda eso, y séle decir que, por

Por otra parte, el hecho de sentir ese orgullo por su linaje le hace mostrarse vanidoso e incluso le produce cierta turbación mental que le lleva a comentar a su amo que tan sólo con ser cristiano viejo podrá ascender en la escala social, es decir, hacerse noble:

> Sea par Dios –dijo Sancho–, que yo cristiano viejo soy, y para ser conde esto me basta[23]. (I-21)

O, ya una vez hecho gobernador de la Ínsula, piensa casar a su hija con un joven de mejor condición porque el padre de éste es hidalgo y cristiano viejo. Así, en una epístola que dirigió a su amo le cuenta sobre el casamiento de aquel joven y Sanchica de la siguiente manera:

> …y yo escogí al mozo para mi yerno; hoy los dos pondremos en plática nuestros pensamientos con el padre de entrambos, que es un tal Diego de la Llana, hidalgo y cristiano viejo cuanto se quiere[24]. (II-51)

Del mismo modo, el infinito orgullo de haber nacido en una familia de sangre limpia hace que el personaje de Francisco de Humillos del entremés haga comparación hiperbólica, por ende cómica:

> Humillos
> Con esto, y con ser yo cristiano viejo,
> Me atrevo a ser un senador romano[25].

La lectura del entremés de *La elección de los alcaldes de Daganzo*, en especial, la atención que el autor presta a los tres aspirantes que se presentan ante el comité-electores para vanagloriarse de ser un meritorio catador de vino, de ser cristianos viejos y de no ser letrados, teniendo en cuenta la subyacente ironía cervantina y, más el juramento del último candidato Pedro de la Rana, nos hace posible percibir la proyección del Sancho Panza de la gran obra *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Y tampoco es inútil aludir al de huellas que Sancho deja en los otros personajes aunque no fueran los cuatro candidatos para el alcalde de Daganzo. No habría que olvidarse de los constantes errores léxicos cometidos por el regidor Panduro a quien corrige su compañero Algarroba, similares diálogos entablan entre Don Quijote y Sancho en la novela cervantina; así como el autor alcalaíno hace a los personajes de la venta mantear al pobre escudero en el capítulo 17 de la Parte I, en la obra teatral escoge al sacristán a quien mantean los oficiales y otros personajes para poner punto final al entremés. En definitiva, la comparación de diferentes obras de un mismo autor, incluso de géneros distintos, nos permite no sólo observar las analogías existentes entre ambos textos, sino también comprender algunas de las claves interpretativas de cada uno de ellos, al mismo tiempo que nos ayuda a desentrañar aspectos vinculados a la propia vida del autor, puesto que, además de

---

mi parte puedo ir seguro a juicio, pues tengo el padre alcalde; cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje: ¡miren si veré el tal Retablo!». Véase Miguel de Cervantes (1615: 222).

23. Miguel de Cervantes (1605, 1615: 255).
24. *Ibid*, p. 1148.
25. Miguel de Cervantes (1615: 155). Sin embargo, estamos ante una complejidad paradójica ya que, como apunta Pérez de León (2005: 195), Humillos es capaz de remendar zapatos como un sastre, una habilidad que se asocia con los judíos.

algunos fragmentos del *Quijote*, tanto *El retablo de las maravillas* como *La elección de los alcaldes de Daganzo*, tratan el tema de la limpieza de sangre que, al parecer, hubo de sufrir el propio Miguel de Cervantes.

Bibliografía

Aarne, A. (1973): *The types of the folktale. A classification and bibliography* (Translated and Enlarges by Stith Thompson), Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

Agostini [Bonelli] de del Río, A. (1964): «El teatro cómico de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV, pp. 223-307 y pp. 475-539.

— (1965): «El teatro cómico de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española,* XLV, pp. 65-116.

Asensio, E. (1973): «Entremeses», en Suma cervantina, eds. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, Londres, Tamesis Books, pp. 171-197.

— , *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.

Cervantes, M. de (1605, 1615): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004, 2vols.

— (1615): *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1993.

— (1615): *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 2002.

Covarrubias Orozco, S. de (1611): *Tesoro de la lengua castellana española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.

Huerta Calvo, J. (dir.) (2008): *Historia del Teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana.

Padilla, P. de (1580): *Thesoro de varias poesías*, ed. Virgilio López Lemus, México D.F., Pablo de la Torriente, 2006, 2 vols.

— , Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México D.F., *Frente de Afirmación Hispanista*, 2008.

Pérez de León, V. (2005): *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Salomon, N. (1982): *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*, Barcelona, Ariel.

— (1985): *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

Strosetzki, C. (2006): «El regidor en el Siglo de oro: una profesión entre espejo de príncipes, emancipación burguesa y sátira literaria», en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, ed. Anthony Close, Cambridge, Universidad, pp. 573-578.

Zimic, S. (1981): «Sobre dos entremeses cervantinos: "La elección de los alcaldes de Daganzo" y "El rufián viudo"», *Anales Cervantinos*, XIX, pp. 119-160.

— (1992): *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.

Consideraciones polimétricas y espaciales de una comedia de tema histórico calderoniana

Carmen Josefina Pagnotta
Universidad de Buenos Aires

A partir del «primer intento de hacer de la métrica el criterio decisivo para la estructuración de una comedia»[1] que se remonta, como apunta Marc Vitse a su análisis de *Marta la piadosa* en 1982 y que reitera en trabajos posteriores[2], muchos especialistas han resuelto recoger el guante que, a modo de invitación más que de desafío, arrojara el maestro francés para incitarlos a reflexionar sobre el tema.

Aunque la prioridad siempre la debe tener la versificación, Vitse no desdeña las pautas que rigen la composición del cuadro o bloque (el escenario vacío y lo espacio-temporal) al momento de delimitar las secuencias básicas y establecer su jerarquía. De esta forma, se reconocerán, como explica, las *macrosecuencias* (monométricas y polimétricas) y las *microsecuencias* (que integran estas últimas).

Siguiendo esta línea rectora, proyecto, ahora, realizar distintas consideraciones sobre la funcionalidad de la métrica y del espacio en *La Niña de Gómez Arias*[3] de Pedro Calderón de la Barca, que se integrarán en el proyecto dirigido por Melchora Romanos en la Universidad de Buenos Aires, del cual participo[4].

Dentro de la taxonomía formulada por los teóricos del teatro aurisecular, ésta es una obra seria donde el elemento cómico se manifiesta en contadas situaciones. Pertenece a la primera época del dramaturgo y se la cree escrita entre 1638-1639. Sin embargo, aparece

1. En Antonucci (2007: 169, n. 2).
2. Vitse (1990 y 1998).
3. Todas las referencias al texto dramático corresponden a la edición de Ángel Valbuena Prat. Se cita por página y número de columna pues los versos no están numerados
4. Se trata del proyecto UBACyT F 083 "La función semántica de la polimetría en la construcción dramática del teatro del Siglo de Oro español".

publicada recién en la *Cuarta parte de las Comedias de don Pedro*, con aprobación en 1672. En ella como en otras, se poetizan distintos momentos del pasado español, cuya base histórica real se remonta en esta oportunidad a 1501, con el primer levantamiento de los árabes recluidos en las Alpujarras, hecho acaecido después de la rendición de Granada y sofocado por las tropas de los Reyes Católicos comandadas por Fernando V.

Si bien el tema no es original –pues ya lo había escenificado anteriormente Luis Vélez de Guevara con título homónimo– el tratamiento de la materia dramática lleva la impronta de nuestro autor. La lírica popular, como memoria colectiva de sucesos legendarios, había hecho circular la historia de Gómez Arias, quien había vendido a su esposa a unos moros. El romance que recoge este episodio poco feliz, se señala como hipotexto de ambas versiones teatrales. Quienes escribían para las tablas tuvieron muchas veces en cuenta los poemas conocidos como fundamento para su creaciones (recordemos el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, entre tantas).

Por la didascalia inicial conocemos a las *dramatis personae* características de la Comedia áurea: damas-galanes; criadas-criados; la reina-los viejos, dato significativo para delinear una primera espacialidad. Los *topoi*, por otra parte, determinan lo ciudadano y lo agreste, donde tendrán lugar los distintos juegos de poder entre los personajes.

Las didascalias implícitas, desprendidas del discurso de quienes interactúan, acotan el espacio urbano pues señalan los desplazamientos de unos y otros por una calle; la salida o el ingreso en una casa; los movimientos y acciones realizados en sus interiores. Las didascalias explícitas, más pobres en frecuencia y en detalles, precisan la vestinomonía («con banda», «con mantos», «de soldados», «de camino», «vestidos de esclavos»); las acciones propias realizadas en los interiores («escóndense», «escuchando a una puerta», «sacan las espadas») o también la entrada y salida de escena («entra», «vase»).

La Jornada I de *La Niña de Gómez Arias* se arma con cuatro formas métricas distintas (quintillas, romances, décimas y redondillas) ordenadas en dos *macrosecuencias* subdivididas en sus correspondientes microsecuencias. La serie octosilábica sostiene el diseño estructural no solo del presente acto sino también de los siguientes.

El diálogo en quintillas que inaugura la comedia pone al espectador en situación sobre las relaciones y antecedentes de quienes transitan por la calle, lugar de paso y encuentro. El referente de las conversaciones es Gómez Arias, con notable incidencia en los aconteceres pretéritos y futuros. Los mismos personajes anteriores ingresan en el hogar de Don Diego y su hija Doña Beatriz, en Granada. La otra vivienda, perteneciente a Don Luis y su hija Dorotea, está en Guádix. Ambas parejas son miembros de la nobleza menor, como se manifiesta en sus parlamentos.

En la Comedia nueva, la casa –eje de lo urbano– representa el espacio femenino por antonomasia, el gineceo, tutelado por la autoridad paterna, quien implanta las normas, muchas veces tiránicas si trata de imponer marido sin el beneplácito de la hija. Por lo tanto, este ámbito es generador de desorden pues las jóvenes desplegarán sus ardides, en una serie acciones que pondrán en peligro la armonía familiar, para alcanzar el amor del galán que ellas quieren desposar.

Cuando Don Diego y Doña Beatriz se encuentran solos, sus monólogos se articulan en romance (á-o). En el discurso paterno, se esbozan las dos líneas en tensión relacionadas con lo público y lo privado que delinean toda la comedia. Las palabras de don Diego

de Mendoza, recientemente nombrado capitán de milicia del ejército de la reina Isabel, exponen el problema político entre cristianos y moros. Si nos detenemos a observar la asonancia de esta serie, veremos que la rima encadena términos históricos y, consecuentemente, bélicos.

En tanto custodio del honor familiar, Don Diego debe dejar casada a su hija antes de partir o, ante la negativa de ella, mandarla al convento. En soledad, Doña Beatriz muestra su desazón al no aceptar unirse a Don Juan Iñiguez del Haro. La joven apela a entidades abstractas y sus palabras se cierran con un recurso típico del romancero: las construcciones paralelas.

La *segunda macrosecuencia*, con mayores cambios métricos, consta de cinco microsecuencias que se desarrollan en Guádix. La primera se ubica en el espacio abierto, la calle, con nuevos personajes. La tirada romanceril en (é-a) reproduce la conversación entre amo y criado, ambos de soldado. Ginés reprocha el carácter licencioso de Gómez Arias, su índole no caballeresca, predicada por una serie de términos despectivos: «pobre», «soldado», «tahúr», «hombre que se enamora de varias a la vez», que el interesado rebate con la justificación de «[…] quiero en cada una dellas / la perfección que hay en todas» (1095, a).

Las siguientes microsecuencias se ambientan en casa de Don Luis y Dorotea. En este espacio cerrado, aparecen concentrados varios de los núcleos estructurales de la comedia de capa y espada: la ronda típica de los galanes; los celos; el intercambio de las parejas; los duelos; la desobediencia paterna; los escondites de los galanes en las habitaciones para no ser descubiertos; los apartes que permiten ampliar los espacios y conocer la intimidad de los personajes; el movimiento acelerado de puertas que se abren y cierran; la complicidad de criadas y criados con sus amos. Las formas polimétricas que se suceden se van adaptando a los distintos usos que les imprime Calderón, según las necesidades dramáticas.

En décimas, Gómez Arias y Dorotea argumentan sus quejas de amor. Luego con el anuncio de la criada Juana: «Señora, mi señor…/ […] viene con un caballero» (1096, b) se producen los movimientos característicos para ocultar a los hombres –situación que el criado Ginés, comenta distanciándose «Siempre vi /suceder desta manera/este paso» (1096, b). En la misma estrofa se van modulando, también, los diálogos con réplica rápida mediante los cuales los personajes exteriorizan su nerviosismo ante la presencia de un extraño.

Don Félix, que ha llegado para exponer su caso ante Don Luis y solicitarle ayuda, utiliza la forma romance (é-e). La primera parte del relato del galán repone una escena extrateatral que permite al espectador ordenar todos los datos que le fueron suministrados, desde la escena inaugural, sobre la relación entre Beatriz-Don Félix.

Cuando el joven se retira de la escena, la pareja Dorotea-Gómez Arias exterioriza sus reproches, temores, celos, amores, en redondillas. Esta estrofa detiene por un instante la acción pues nuevamente con la presencia de Juana, que anuncia la llegada de otro caballero, se produce la «carrera / de amor» (1100, b), al decir de Ginés. La didascalia explícita indica «Escóndense», por eso amos y criados pasan a segundo plano para permitir el ingreso de Don Juan de Haro. El romance (é-o), que estructura su narración, arma una escena geminada similar a la de Don Félix. Después del relato, la serie de octosílabos se plantea como discurso polifónico, pues anuncia la clausura de la jornada.

Desde distintos puntos del escenario, los personajes hacen comentarios para terminar en una batahola, sintetizada con elocuencia otra vez por los comentarios de Ginés, «Cayóse la casa a cuestas, /como dicen los fulleros» (1103, a)

La Jornada II se organiza con el uso de tres formas métricas (romance, redondillas y octavas reales) y se subdivide en tres *macrosecuencias* con sus correspondientes *microsecuencias*. El romance (á-a) que abre este parte traslada la acción a un nuevo espacio, las sierras de las Alpujarras, ámbito agreste que permite la liberación de las pasiones y es compartido por las dos fuerzas que funcionan como oponentes entre sí y a la vez del sistema: Gómez Arias y el Cañerí, «un adusto/monstruo etíope africano» (1092, b). Aquí, Gómez Arias preso del desenfreno, ha ultrajado a Dorotea con el engaño del casamiento por promesa. Las palabras de Ginés –«la cabaña, que fue albergue/desta Angélica gallarda» (1105, a)– son un homenaje al romance gongorino «En un pastoral albergue», pero con signo negativo ya que Medoro protege y no desampara a Angélica, acto que no imita el soldado cuando desaparece y deja a su esposa abandonada a los moros.

En el espacio abierto, dominado por los infieles, aún poseedores de dos plazas fuertes (Benamejí y Gavia), el Cañerí advierte la presencia de Dorotea a quien nombra, siguiendo el canon petrarquista, como «divina deidad» y descubre sus sentimientos nobles respecto de la cristiana, en contraste con las palabras del «supuesto enamorado» que la había maltratado de palabra al llamarla «áspid», «basilisco que amenaza con la vista».

En el ámbito natural, donde se confrontan lo público y lo privado, se anticipa la presencia de la reina mediante el avance de las tropas españolas sugeridas por las palabras y por los sonidos de instrumentos guerreros. Una primera solución para la línea doméstica la arbitra Don Diego de Mendoza, en calidad de capitán de las fuerzas reales, cuando procede al rescate de Dorotea y la restituye a su familia.

La segunda *macrosecuencia* se desarrolla dentro de la ciudad. Las redondillas de apertura no proponen ninguna acción, solo disponen el monólogo-relato de don Félix sobre su situación amorosa y los diálogos de Don Juan de Haro con su criado Floro acerca de la relación Dorotea-Gómez Arias. Por otra parte, también éste y Ginés se encuentran en la misma calle granadina y conversan del nuevo cortejo a Beatriz. Como observamos, las palabras de los tres galanes presentan una misma situación: sus penas por los sentimientos contrariados. Como había sentenciado Lope desde el *Arte Nuevo* (v. 312), «para las [cosas] de amor, [buenas son] las redondillas».

La mutación espacial se desprende de las palabras de la criada Celia, –que hace saber a su señora «Un hombre se ha entrado en casa» (1109, a)– y las redondillas de apertura de la primera macrosecuencia de este apartado nuevamente arman la acción con los escondites de Gómez Arias-Ginés, mientras Don Félix aclara distintas situaciones con Beatriz. La presencia anunciada por una voz en *off* y la consiguiente aparición de Don Diego ponen en situación comprometida a Don Félix, que debe esconderse y se encuentra con su rival, a quien creía muerto.

La *segunda microsecuencia* dispuesta en romance (á-e) introduce el relato del capitán de la reina sobre los avatares de Dorotea refugiada en su casa granadina, luego de haberla rescatado del poder moro y del abandono de su supuesto esposo fallecido. Los apartes de Beatriz y Dorotea desnudan los reales pensamientos de la una sobre la otra.

La tirada romanceril se utiliza también para articular pequeñas escenas a dúo cuyo eje es Beatriz. Al finalizar este bloque, la joven resume su situación en torno de los hombres que presentan para ella «cuatro riesgos»: «tengo mi esposo y mi padre/aquí, mi amante en mi cuarto / y a mi enemigo en la calle» (1113, b).

Seguidamente, aparecen nuevos personajes y cambia la métrica. La octava real, que da lugar a la *tercera macrosecuencia*, dispone la conversación entre los padres (Don Luis y Don Diego). La estrofa italiana se reserva para los momentos que requieren cierto compromiso dramático o para el parlamento de personas graves. Frecuentemente, como el romance, es buena para las relaciones. En ambas funciones la advertimos ahora, pues el padre de Dorotea narra los sinsabores de ella con Gómez Arias y viene a pedir el auxilio de su amigo Don Diego, conocedor de que el hombre indeseable es soldado de la reina. El retiro del capitán de la escena, por escuchar la voz de su hija Beatriz, hace que el metro cambie a romance (é-o) para definir una nueva microsecuencia (*la segunda*) en la que primeramente se reencuentran Dorotea y Don Luis. Todos los demás personajes se irán agrupando y en la escena se crea confusión por una luz que se apaga. Este final se corresponde estructuralmente con el cierre de la Jornada anterior.

Por último, la Jornada III, adonde prepondera el espacio abierto, comprende tres *macrosecuencias* y cinco *microsecuencias*, con sus correspondientes rupturas métricas (décimas, romance, redondillas y silva de pareados).

La *primera macrosecuencia* tiene dos microsecuencias. En décimas, Gómez Arias nuevamente expresa su desprecio por Dorotea, la «aborrecida mujer, /cuya fiera vista asombra,» (1115, a). Si el moro constituye un peligro por las «muertes, iras y venganzas» (1106, b), Dorotea es conducida con más violencia por su esposo ante el muro de Benamejí. Esta plaza-fuerte se resemantiza como «casa patriarcal», gobernada por el Cañerí. Pese a su condición adusta, el infiel se apiada de la mujer vendida por su propio marido y la protegerá porque se siente «del mismo sol dueño hoy» (1117, a). En la siguiente *microsecuencia*, Dorotea pronuncia el patético romance (í) y manifiesta distintas actitudes: maldición, súplica y amenaza al ser abandonada por su enamorado en manos del «monstruo fiero». Sin embargo, tal predicación se debería aplicar con mayor justicia a Gómez Airas quien tampoco se apiada de Ginés, pues también lo vende. Antes de clausurar este momento, el leal criado expresa su desazón y parodia las palabras de Dorotea cuando fue entregada al rebelde.

En la *segunda macrosecuencia*, en redondillas, la acción se traslada al espacio cerrado citadino, el hogar de Don Diego en Granada. Gómez Arias continúa con el acoso a la casa de Beatriz y ella supera sus actos de seducción, mediante el desengaño. El soldado donjuanesco no desiste en su empeño y expresa en soliloquio «Yo la volveré a hablar hoy, / y aun a venderla mañana» (1121, a).

En la *tercera macrosecuencia*, la didascalia explícita y la música de guerra de chirimías y atabales anuncian la presencia de la reina Isabel. El empleo de la silva de pareados contribuye al estatismo de la acción, porque el discurso de la reina católica glorifica a la ciudad de Granada y se refiere al momento histórico. De ahora en adelante, lo público y lo privado se imbrican definitivamente pues Don Luis comparece ante la soberana para solicitar una solución a su problema personal, a la honra perdida por los actos de

Gómez Arias contra su hija Dorotea. El compromiso y la sentencia de la reina clausuran los hechos y el romance, como corresponde, es la forma canónica para cerrar todos los hilos de esta pieza teatral.

Con la segmentación –que privilegia la métrica de la pieza teatral por encima de los otros criterios– se ha dado relevancia a la unidad de acción. Se pudieron detectar, además, las adaptaciones de los metros para funciones peculiares y el uso del romance como forma predilecta, con nueve entradas, en las que Calderón despliega su destreza poética al presentarlo en asonancias diferentes. De igual manera, se han reconocido las formas que permiten avanzar la acción y las acciones geminadas en las Jornadas I y II.

Aunque entendemos que la versificación es uno de los parámetros necesarios del teatro áureo, hacemos nuestras las palabras de Antonucci (2007: 226) cuando afirma que «la máxima operatividad y eficacia de este método como instrumento de análisis se consigue cuando se observen conjuntamente la articulación métrica y la articulación espacial» puesto que el espacio también es una «pieza fundamental en la construcción de la arquitectura semántica y simbólica de la obra teatral» […]. Por tal motivo, nos pareció importante asociar la delimitación de los espacios dramáticos también con la idiosincrasia de personajes relevantes. Así, Gómez Arias ha resultado ser el verdadero «gobernante» de lo urbano o privado, pues en su función de «galán» ha enamorado a ambas damas casi simultáneamente, pero en situaciones distintas. De esta forma, se ha constituido en una amenaza para la «casa» al impulsar a la desobediencia a Doña Beatriz y al convencer con palabras tiernas a Dorotea para que abandonara su hogar, en su compañía. El accionar del soldado estaba promovido únicamente por el deseo de posesión carnal.

Los desajustes promovidos desde los espacios privados y público por Gómez Arias y el Cañerí deberán ser concertados por el poder absoluto. Como representante de Dios en la tierra, el monarca tenía la potestad para administrar justicia a fin de restablecer el orden quebrantado por las distintas jerarquías. En las piezas teatrales, un rey varón asumía casi exclusivamente este cometido; en muy contadas ocasiones aparecía el matrimonio real (*Fuente Ovejuna*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*) y difícilmente una reina sola, como ocurre en nuestra obra. Isabel dispone ajusticiar al moro y el casamiento de Dorotea con Gómez Arias, para dejar el honor femenino incólume, pero de inmediato lo sentencia a muerte por sus múltiples faltas no solo como galán sino también como soldado de la corona.

Puesto que nuestro autor ha escrito un drama donde el elemento histórico tiene asignada una función central, debemos pensar también la acepción del término «*casa*» como metáfora de España hostigada por un grupo de insurrectos que no se avienen a respetar el orden impuesto. Ubicar la acción en Granada es significativo, ya que la recuperación de esta ciudad mítica permitió la consolidación del poder político e institucional de todo el reino cristiano.

Quizá Calderón haya querido alertar en determinadas piezas de su autoría, fundadas en distintos momentos de la historia nacional, sobre los peligros del reino en manos de gobernantes irresponsables que podrían quebrantar con sus actos el sentido de unidad nacional.

Esquema dramático de *La niña de Gómez Arias* de Pedro Calderón de la Barca

Jornada	Macrosecuencia	Microsecuencia	Versificación	Espacio de la acción dramática
I	1	*1*	quintillas	**Calle de Granada**
		2	romance (á-o)	**Casa de Don Diego**
	2	*1*	romance (é-a)	**Calle de Guádix**
		2	décimas	**Casa de Don Luis**
		3	romance (é-e)	
		4	redondillas	
		5	romance (é-o)	
II	1	*1*	romance (á-a)	**Sierras de las Alpujarras**
	2	*1*	redondillas	**Calle de Granada Casa de Don Diego**
		2	romance (á-e)	**Casa de Don Diego**
	3	*1*	octava real	
		2	romance (é-o)	
III	1	*1*	décimas	**Campos con vistas a Benamejí**
		2	romance (í)	
	2	*1*	redondillas	**Casa de Don Diego**
	3	*1*	silva de pareados	**Vista exterior de Granada**
		2	romance (í-o)	**Jardín de Benamejí, en las afueras de la fortaleza**

Bibliografía

Antonucci, F. (ed.) (2007): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.

Calderón de la Barca, P. (1959): «*La niña de Gómez Arias*», en *Obras completas*, 4ª. ed. Ángel Valbuena Briones, tomo I, *Dramas*, Madrid-Aguilar, 1085-1125.

Vitse, M. (1982): «Introducción a *Marta la piadosa*», *Criticón*, 18, 61-95.

Vitse, M. (1990): *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. Siècle*, Toulouse, PUM, France-Ibérie Recherches.

Vitse, M. (1998): «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena, VI. Estudios sobre teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 45-63.

Autobiografía y teatro: el «yo» como espectáculo en la *Vida* de Alonso de Contreras

Sonia Pérez Villanueva
Williams College

Mucho se ha escrito, debatido y publicado sobre cuestiones del código de honor en la comedia española y su relación, o carencia de ella, con la vida cotidiana de la temprana modernidad. Ya en 1984, Meelvena McKendrick (1984: 313) valoraba la complejidad de la transferencia mimética entre realidad y teatro y dejaba el debate abierto, un debate que se ha mantenido hasta hoy en día con importantes aportaciones históricas y teóricas. Por lo tanto, hoy no voy a hablarles de comedia áurea y su posible correspondencia mimética con la sociedad española. Por el contrario, nos centraremos en un proceso inverso que toma referentes de verdad poética para convertirse en verdad histórica, o por lo menos, dar una apariencia de ella. Trataremos los temas de teatro y vida, en particular la construcción del yo como espectáculo en una narrativa personal del siglo xvii, la autobiografía del Capitán Contreras. Coincidiremos con Vossler (1933: 209), que como bien apuntó en *Lope de Vega y su tiempo*, «En el siglo de oro, en España se literizaba la vida y se vivía la literatura», una afirmación que define a todas luces el género autobiográfico de la época.

Las narrativas de soldados de la temprana modernidad no se publicaron hasta el siglo XIX. Es importante recordar que la bibliografía sobre el tema es escasa en comparación con, por ejemplo, las bibliografías recopiladas sobre la picaresca[1]. En su introducción a los *Comentarios* de Diego Duque de Estrada, Henry Ettinghaussen (1982:14) observaba que

> «La escasísima crítica que se ha hecho de los Comentarios nos brinda un triste ejemplo de cómo una crítica histórica de cariz excesivamente positivista ha po-

1. El manual de bibliografía de Joseph Laurenti recoge 2439 referencias y su suplemento de 1981 añade 1009 a la cifra anterior. No hay manuales bibliográficos para las narrativas de soldados y los estudios sobre el tema no suman más de un centenar. Para un reciente panorama de los estudios sobre las narrativas de soldados, ver, entre otros, Cruz (1999: 160-205), Cassol (2000) y Juárez Almendros (2006: 128-197).

> dido conducir a que se desestime el género autobiográfico en general por haberlo enfocado desde un punto de vista demasiado limitado.»

Curiosamente, el éxito de la serie de Capitán Alatriste (1996-2003) de Arturo Pérez-Reverte ha provocado cierto interés sobre las narrativas de soldados. El personaje ficticio del Capitán Alatriste está basado en las hazañas y peripecias de los soldados del siglo XVII, como Diego Duque de Estrada, Jerónimo de Pasamonte y Alonso de Contreras, narradores y protagonistas de sus propias vidas.

Entre las autobiografías de este tipo, *Discurso de mi vida* se ha convertido en una de las narrativas soldadescas más populares. El quinto libro de la serie Alatriste fue publicado en 2003 con el título *El caballero de jubón amarillo*. En esta aventura, Alatriste se encuentra con Contreras. No nos parece sorprendente que después de esta publicación *Discurso de mi vida* se haya publicado reiteradamente cada año[2].

La edición príncipe de *Discurso de mi vida* fue publicada en el Boletín de la Academia de la Historia en 1900 a partir de un manuscrito incompleto albergado en la Biblioteca Nacional[3]. La vida de Contreras es una narrativa escrita en primera persona del singular que cuenta la vida de un soldado llamado Alonso de Contreras y sus hazañas y peripecias en la Guerra de los Treinta Años. En el propio texto, Contreras, que mantiene una unidad de narrador-autor-protagonista, revela que escribió la parte principal del texto en diez días, comenzando el 1 de octubre de 1630. Esta parte principal del texto se divide en dos libros. El primero de ellos ocupa los primeros cinco capítulos. Comienza con el nacimiento del protagonista y a partir de ahí nos cuenta su infancia, el comienzo de su vida militar, y sus viajes y transgresiones como soldado fuera de España. El segundo libro es más extenso que el primero y consta de diez capítulos. Comienza con el regreso del protagonista a España y su ascenso a Alférez. La historia se desarrolla en lo que podríamos llamar un diario de viajes que llevan a Contreras a través de España, Portugal, Flandes, Puerto Rico, Italia (donde fue recibido por Urbano VIII en Roma) y el norte de África. Este segundo libro finaliza cuando Contreras cuenta con cuarenta y ocho años y trabaja para el Conde de Monterrey. A partir de ahí, el narrador escribe que añadió otro capítulo narrando su vida hasta el 4 de febrero de 1633[4]. El manuscrito en la Biblioteca Nacional también incluye un *addendum* de tres páginas escritas con letra diferente pero contemporánea a Contreras[5]. Este apéndice se encuentra incompleto, finalizando a mitad de frase, con la palabra, «Mandome...».

La letra diferente del *addendum* sugiere que el soldado podría haber contado partes de su vida a otra persona quien realizó las funciones de amanuense. En la introducción a la edición príncipe, Serrano y Sanz (1900: 152) ignora este hecho y atribuye la ortografía y letra diferentes a la propia originalidad del texto. En palabras del historiador,

---

2. Ver la bibliografía citada al final de este artículo.
3. Edición y notas de Manuel Serrano y Sanz, «Vida del Capitán Alonso de Contreras, Caballero del Hábito de San Juan. Natural de Madrid, escrita por él mismo». Ver en bibliografía citada, Contreras (1900). Para este estudio, utilizaremos la edición de Henry Ettinghausen, 1983, que se basa a partir del manuscrito original de la Biblioteca Nacional, ms 7460. La paginación se indicará en paréntesis.
4. «Con lo cual se fue con Dios y yo me he quedado hasta hoy 4 de febrero, que escribo esto, 1633». (p.193).
5. Ettinghausen (1983:193, n.94) observa que «El resto del MS no está escrito en la letra de Contreras». Levisi (1988: 96) opina que la última sección se escribió en noviembre de 1641.

> «Después de todo, el interés de la biografía de Contreras no consiste en la ortografía del original ni en sus barbarismos, sino en mostrar cómo un hombre salido de muy baja esfera, realizó hechos notables y fué respetado por sus contemporáneos.»

Poco sabríamos de la vida de Contreras si no fuera por su propia narración. Es por ello que Serrano y Sanz basa sus comentarios en la verdad construida por un yo narrador que cuenta la vida de un yo protagonista: Alonso de Contreras. Ahora bien, ¿en qué se basa esta verdad histórica?

Discurso de mi vida es un texto referencial porque la primera persona del singular de la narración se refiere al contexto histórico de una persona verdadera llamada Alonso de Contreras. Su firma aparece en el título del libro. Mientras que algunos críticos han relacionado este trabajo con la picaresca, la existencia de un referente verdadero fuera del texto presenta una importante diferencia. Alonso de Contreras es un personaje que se puede verificar históricamente. A través de *Discurso de mi vida*, Contreras se refiere a documentos, acciones y personas que prueban su existencia fuera del texto, y al presentar las experiencias vividas de los protagonistas, la narrativa ofrece al narratario un mundo que va más allá del texto, tomando prestada la expresión utilizada por Paul John Eakin (1992: 29) para definir textos autobiográficos.

La vida textual del soldado contiene datos biográficos, geográficos e históricos que proporcionan a la narrativa con un sentido, o apariencia, de verdad histórica[6]. Al principio del texto, Contreras menciona su *Derrotero*, que podría considerarse como un primer estudio del espacio geográfico utilizado en *Discurso de mi vida* (Ettinghausen, 1983: x)[7]:

> En el discurso de estos viajes no dormía yo, porque tenía afición a la navegación y siempre practicaba con los pilotos, viéndoles cartear y haciéndome capaz de las tierras que andábamos, puertos y cabos, marcándolas, que después me sirvió para hacer un derrotero de todo el Levante; Morea y Natolia, y Caramania, y Soria, y Africa, hasta llegar a cabo Cantín en el mar Océano [...] (p.16)

En efecto, el *Derrotero* ofrece un excelente referente histórico del itinerario geográfico que Contreras había recorrido como soldado, incluyendo su servicio como experto marinero durante más de veinte años en el Mediterráneo.

Discurso de mi vida también hace mención a importantes figuras de su época, como Felipe III, Felipe IV y Urbano VIII. El autor también menciona en más de una ocasión las relaciones de servicios y papeles oficiales que lo definen como soldado. Además de ofrecer un contexto histórico, estos referentes también transmiten un sentido de patriotismo y heroísmo, elementos que atrajeron el interés de tempranos editores y críticos, como Serrano y Sanz (1900:52), que considera que el trabajo de Contreras se basa en «las descripciones de la vida soldadesca y de nuestro estado social; en el fondo heroico que prueba tenían hasta los más íntimos de nuestros antepasados, con lo cual se comprende cómo España fué durante mucho tiempo la señora y árbitra del mundo». La crítica más

6. Levisi (1984: 93-94) subraya que «no es raro encontrarla citada en obras de carácter histórico o cultural, debido al inusitado interés de las informaciones que provee sobre la vida militar, las actividades de los corsarios del Mediterráneo o las costumbres de la época».
7. El *Derrotero* se encuentra en la Biblioteca Nacional en Madrid, J. 187. Ver Serrano y Sanz (1900: 150).

reciente ha desechado ese sentimiento patriótico imperialista y ha podido ver en el texto de Contreras una tentativa de creación personal que surge de la subjetividad natural de la narración contada en la primera persona (Levisi, 1984:129). Ettinghausen (1983:30) observa que el texto de Contreras es una historia sobre un «self-made man» y Juárez Almendros (2006:161) va más allá al puntualizar que

> Discurso de mi vida es, después de todo, otro ejercicio verbal donde puede fijar su mapa vital a través de la selección de escalas experimentadas en su pasado y modificadas por el recuerdo y subjetividad del presente del narrador. En fin, el capitán muestra ser un hombre moderno por su conciencia de poder hacerse a su capricho.

En textos autobiográficos, el acto del narrador de contar la historia de su vida se basa en tener un sentido del propio reflejo del yo. James Olney (1996:46) señala al respecto que «autobiography is always retrospective, drawing past experience into the focal point of present consciousness, and this is what gives it its power of understanding.» El narrador de *Discurso de mi vida* es una persona adulta que vuelve al pasado para contar su vida como capitán en un mundo militar. Sin embargo, la vida de Contreras demuestra que hay otros referentes en la obra que reflejan influencias más poéticas que históricas. *Discurso de mi vida* se recibió como un texto histórico en el momento de su publicación, pero estudios más recientes han indicado que la narrativa del soldado contiene importantes elementos literarios, convirtiéndose así en un texto híbrido (Levisi, 1984: 93-95). Tal y como María Jesús Ruiz (2004: 314) apunta, «la propia opción de "narrarse" habla ya de la importancia de tales referentes [literarios]».

En la primera parte de *Discurso de mi vida*, Contreras se narra como un personaje inocente, libre e incluso impulsivo. Sin embargo, la violencia y el sentido de masculinidad del protagonista están presentes desde los primeros episodios del texto. En el capítulo 1, Contreras es maltratado por su profesor en frente de otro estudiante. Esto podría ser el comienzo de un episodio picaresco donde Contreras, como si se tratase de Lazarillo de Tormes, va a vengarse de su «amo», el profesor. Sin embargo, la historia de Contreras va más allá de los límites narrativos de la picaresca y el protagonista decide vengarse del chiquillo a quien culpa de la paliza recibida por el maestro. Contreras se narra como un personaje sin escrúpulos que mata a sangre fría:

> con lo cual, en saliendo de la escuela, como era costumbre nos fuimos a la plazuela de la Concepción Jerónima, y como tenían el dolor de los azotes, saqué el cuchillo de las escribanías y eché al muchacho en el suelo, boca abajo, y comencé a dar con el cuchillejo. Y como me parecía no le hacía mal, le volví boca arriba y le di por las tripas, y diciendo todos los muchachos que le había muerto. (p.6)

Contreras no muestra ningún tipo de remordimiento en este pasaje. No hay pensamientos internos que revelen los sentimientos del protagonista. En vez de ello, la historia nos enumera una secuencia de acciones: cómo mató, cómo fue a la cárcel de la Corte y cómo fue desterrado por ser demasiado joven para ser ejecutado. Este paradigma de narración –reacción impulsiva, consecuencia y resolución– define al protagonista y ofrece la microestructura del texto.

A la excesiva violencia del protagonista se le yuxtapone la inocencia con la que Contreras se describe a sí mismo. En el capítulo 2, Contreras se encuentra en Sicilia, se ha alistado como soldado, y una de sus primeras responsabilidades como tal consiste en vigilar las ropas que las tropas españolas ganaron en la ocupación de Patras. Contreras nos cuenta lo siguiente:

> y un soldado de Madrid, que se me había dado por paisano, de quien yo me fiaba, me sonsacó unos vestidos de mi amo el capitán, diciendo eran para una comedia. Yo pensé decía verdad y que me había de llevar a ella. (p.14)

El uso del «yo» en esta escena demuestra la inocencia del personaje. La frase «De quien yo me fiaba» dice a los lectores, los narratarios del texto, que Contreras se fía de sus compatriotas, una convicción que quizás nadie más comparte. Aunque el soldado no muestra sus pensamientos internos en la narrativa, cuando se da cuenta de estafa, comenta, «quedeme cortado cuando lo oí» (p.14). A pesar de la brevedad del comentario, Contreras es capaz de transmitir la emoción de sorpresa a sus lectores.

Después de este incidente, Contreras ya no se retrata como un niño inocente. Tal y como Lazarillo a partir del tratado segundo, Contreras pierde su supuesta inocencia en la segunda parte de su vida, donde el narrador describe a su protagonista como un hombre desilusionado que se centra en la acción y evita las emociones. El protagonista de *Discurso de mi vida* se define como un soldado profesional y como Levisi (1984:173) señala, al formar parte de una nueva clase social, la militar, Contreras necesita dar una imagen de sí mismo que siga las reglas de conducta establecidas por el código militar. Su texto sirve como un mecanismo de autodefinición que busca la aprobación de los otros, tanto dentro como fuera de su narrativa. El narrador demuestra la necesidad de preservar la honra militar del protagonista.

Hay referentes narrativos en *Discurso de mi vida* que convierten al texto en lo que podríamos llamar una «autobiografía dramática», tomando prestado el término de William Howarth (1974: 374), donde la inclusión de diálogo ofrece al narrador la posibilidad de presentar al protagonista a través del registro directo, con su propia voz, revelando elementos de su propia personalidad a través de interacciones con otros personajes en el texto[8]. Levisi (1984:145) también ha apuntado que las secuencias de diálogo en la narrativa de Contreras forman una estructura dramática donde el protagonista se convierte en el eje focal del argumento y lo coloca en un lugar narrativo idóneo como centro de interacción con otros personajes. Coincidimos con esta afirmación de Levisi pero queremos ir más allá al considerar que Contreras se convierte en actor de su propia vida. Como narrador, Contreras crea un espectáculo de su propio yo a imitación de la comedia[9].

8. Juárez Almendros (2006:134) atribuye la cualidad de autobiografía como drama al texto *Vida y sucesos*, otra narrativa personal de la temprana modernidad y apunta que «la autobiografía de la Monja Alférez encaja dentro del tipo de narraciones que William Howarth titula «autobiografías como drama», cuyo principal ejemplar es la *Autobiografía* de Benvenuto Cellini. Estas narraciones del yo se asemejan a los autorretratos anamórficos, en los cuales el artista pinta la imagen distorsionada que le ofrece su reflejo en un espejo cóncavo.
9. Sin embargo, es importante subrayar que mientras *Discurso de mi vida* pudo haber sido influenciado por la comedia, las narrativas de soldado no deberían ser consideradas dentro del mismo género ya que la prosa

No podemos considerar a Contreras como una persona culta que estuviese al día de los debates literarios y filosóficos de sus contemporáneos. Sin embargo, su amistad con Lope de Vega pudo haber influido al capitán y posiblemente pudo haberlo dotado de referentes literarios para su obra. En *Discurso de mi vida*, Contreras menciona su amistad con el escritor, quien a su vez había adaptado la vida del capitán al teatro:

> Lope de Vega, sin haberle hablado en mi vida, me llevó a su casa diciendo «Señor capitán, con hombres como vuesamerced se ha de partir la capa», y me tuvo por su camarada más de ocho meses, dándome de comer y cenar, y aun vestido me dio. Dios se lo pague. Y no contento con eso, sino que me dedicó una comedia, en la veinte parte, de «El Rey sin reino», a imitación del testimonio que me levantaron con los moriscos. (p.164)

Cabe la posibilidad de que Contreras contase la historia de su vida a Lope de Vega durante los ocho meses que permaneció en su casa. De hecho, el escritor dedicó su comedia a Contreras, donde ficcionalizó parte de su vida. Ettinghausen (1983: xvii) ha considerado el texto de Lope como un importante punto de referencia para el propio texto de Contreras. Es aquí donde encontramos una inversión del proceso mimético. El personaje del Capitán Contreras sirve como referente histórico para la obra de Lope de Vega, y el resultado de tal proceso mimético, el personaje dramático, sirve a su vez como referente literario para la propia obra de Contreras. El capitán crea a partir de una verdad poética la historia de su vida.

Jean Molino (1980:135) ha señalado que el uso de discurso que es mitad directo y mitad indirecto es una característica importante de las autobiografías seculares de la temprana modernidad española. El hispanista opina que el componente oral antecede a la autobiografía escrita y que las acciones que fueron fuente de una narración oral previa, se traducen normalmente en diálogo. Efectivamente, *Discurso de mi vida* podría entenderse como el resultado de varias narraciones verbales de la vida de Contreras. El lenguaje es directo y coloquial, y a veces nos recuerda el estilo de la comedia, quizás porque el texto refleja cómo su vida se dramatizó para otras personas.

Podemos encontrar posibles influencias dramáticas en varios fragmentos de la obra. Para ser breve, nos centraremos en dos casos donde el narrador trata temas que podrían resonar al código de honor. Como es bien sabido, las cuestiones de honra eran importantes para los dramaturgos áureos. Es por ello que se pueda entender que *Discurso de mi vida* incluiría la honra como un tema central en su obra.

Discurso de mi vida trata el tema de la honra en el capítulo 7 cuando Contreras se encuentra en El Almendralejo con su amante, Isabel de Rojas, quien está embarazada de tres meses. El Capitán, un superior de Contreras, también desea a Isabel. Para adentrarse en los aposentos de Isabel y así satisfacer sus deseos, el Capitán envía a Contreras a una misión secreta en mitad de la noche. Esta escena se podría entender como una secuencia dramática adaptada de una comedia de código de honor. De hecho, podría compararse con *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega. Peribáñez se casa con Casilda, una hermosa mujer que ha despertado el interés romántico del Comendador. Para satisfacer sus deseos, al igual que el Capitán en *Discurso de mi vida*, el Comendador otorga a Peribáñez el título de Capitán y lo manda a la guerra. Después de esperar durante

narrativa y el drama poético son indiscutiblemente dos formas de escritura completamente diferentes. Agradezco al Profesor Jonathan Thacker sus sugerencias a este respecto.

más de dos horas, Contreras finalmente se da cuenta del engaño. El protagonista utiliza el estilo directo para exponer su conclusión:

> Señores, vámonos, que hasta la burla, si es que me la ha hecho el capitán, porque si se habían de huir había de ser a prima noche. (p.81)

Mientras tanto, el superior de Contreras ha logrado adentrarse en el cuarto de Isabel con la clara intención de obtener sus favores sexuales. Isabel se resiste. El Capitán de Contreras se pone violento y golpea a Isabel con un mazo. El abuso y la agresión son tales que Isabel sufre un aborto.

Contreras narra esta parte de la historia como si la hubiese experimentado aunque sabemos que él no estaba presente en este acto violento ocurrido en la habitación de su amante. El lector podría asumir que el narrador está contando la historia tal y como se la contaron a él. Contreras –el narrador– se distancia de Contreras –el protagonista– para convertirse en actor de una escena dramática.

Isabel ha perdido su bebé, pero Contreras no revela ni sus pensamientos interiores ni el sufrimiento de Isabel. La mujer es silenciada en el texto de Contreras y es caracterizada como víctima de la violencia sexual del capitán. El interés apremiante del soldado consiste en saber si su amante ha perdido su honor y consecuentemente ha puesto el suyo en peligro. Como personaje pundonoroso, su preocupación inicial es saber si Isabel tiene alguna responsabilidad en la escena romántica. El narrador no pregunta a la mujer y una vez más la silencia, con lo que se revela el recelo de Contreras, que pregunta directamente a uno de los soldados y supuesto testigo de la escena, quien responde, «No, ¡voto a Dios!, sino porque no se quiso echar con él» (p. 81). Una vez que Contreras descubre la «verdad» de la situación, él busca su propia venganza. El narrador recuenta la escena rápidamente en estilo indirecto y únicamente se le da voz a su superior después de haber sido apuñalado:

> Entré y empuñando la espada, le dije que era de matar. El metió mano a una espada y broquel, pero como la razón tiene gran fuerza, le di una estocada en el pecho que di con él tierra. Dijo «!Ay, que me ha muerto!». (p.82)

Esta escena no finaliza con muerte por honor, ofreciendo quizás más realismo que una obra de teatro. Cabe recordar que Isabel no es la esposa de Contreras, sino una prostituta que se convierte en su amante. En su narrativa, Contreras se inventa como un marido pundoroso. Asimismo, el intento de violación es contrarrestado por un intento de asesinato. Finalmente, el Capitán no muere, y a Contreras se le permite ir libre después de que su caso haya sido revisado por el Consejo de Guerra.

Discurso de mi vida nos ofrece otra escena dramática que indiscutiblemente representa un caso de muerte por código de honor. Después de la muerte de Isabel, Contreras se casa con una mujer española de Madrid. Sin embargo, un año y medio después de la boda, Contreras descubre que su mujer está teniendo una aventura con otro hombre. Una vez más, Contreras silencia a la mujer. La escena es breve y el único diálogo demuestra el descubrimiento del marido sobre la infidelidad de la mujer:

> hasta que un pajecillo que tenía me dijo «Señor, ¿en España los parientes besan a las mujeres de los otros parientes?» Dije «¿Por qué lo dices?» Respondió «Porque

> fulano besa a la señora y le mostró las ligas.» Dije yo «En España se usa, que si no, no lo hiciera fulano» –que no quiero nombrarle por su nombre ni a ella ni a él– ,«pero no lo digas a nadie más; si ves que lo hace otra vez, dímelo para que yo se lo diga.» (p.95)

Después de esta escena, no hay más diálogo. Contreras narra cómo encontró a la pareja en pleno acto de amor:

> El chiquillo me lo dijo otra vez y, en suma, yo, que no dormía, procuré andar al descuido con cuidado, hasta que su fortuna los trajo a que los cogí juntos una mañana y se murieron. (p.95)

Contreras ha salvado su honor, y la ley reconoce su derecho[10]. El soldado, según indicó Ortega y Gasset (1952: 509), «no se detiene en describir». El narrador no demuestra ninguna emoción o remordimiento por haber matado a la pareja y aun así dice, «y lo cuento de mala gana» (p.95). En *Discurso de mi vida*, Contreras se ha inventado como un hombre honrado a partir de referentes históricos y literarios. Sin embargo, a través de su vida narrada y como autor y actor del asesinato, Contreras ha creado un espectáculo de su propio yo, que como el cineasta Guy Debord define (1983: 10), es una afirmación de apariencia y una afirmación de toda vida humana, llamada vida social, una mera apariencia.

Para concluir, coincidimos con Paul Ricoeur (1984-1988: III, 246), quien indica que la autobiografía no es únicamente histórica o ficticia, sino que consiste en una fábrica de narraciones donde «the story of a life continues to be refigured by all the truthful or fictive stories a subject tells about himself or herself. This refiguration makes this life itself a cloth woven of stories told». *Discurso de mi vida* es en efecto un tejido de verdades, históricas y poéticas, cuyos referentes proceden tanto del mundo real como del imaginario. El resultado es una vida con un yo central, un yo que se convierte en un espectáculo y en pura apariencia, pero que en última instancia simboliza el referente de verdad en toda autobiografía (Eakin, 1985: 3).

Bibliografía

Cassol, A. (2000): *Vita e scritura: autobiografie di soldati spagnoli del siglo de oro*, Milan, Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Milano.

Contreras, A. de (1641?): *Vida, nacimiento, Padres, y crianza del Capitán Alonso de Contreras natural de Madrid Cavallero del orden de San Juan Comendador de una de sus encomiendas en Castilla, escrita por el mismo*, Biblioteca Nacional, Madrid, MS 7460.

— (1900): «Vida del Capitán Alonso de Contreras, Caballero del Hábito de San Juan. Natural de Madrid, escrita por él mismo», Manuel Serrano y Sanz (ed.), *Boletín de la Academia de la Historia*, 37, pp. 129-268.

— (1983): *Discurso de mi vida*, Henry Ettinghausen (ed.), Barcelona, Bruguera

— (2004): *Discurso de mi vida*, Javier de Navascués (ed.) Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

10. En la ley LXIII de *El fuero Real de España* (1569), se lee, «Si la mujer casada hace adulterio ambos sean en el poder del marido: y haga de ellos lo que quisiere y de lo que han así que no puede matar el uno de ellos y dejar al otro [...] que los mate a ambos si quisiere.».

— (2004): *Vida, nacimiento, padres y crianza del capitán Alonso de Contreras*, Dueñas, Simancas.
— (2005): *Discurso de mi vida*, Madrid, Armas tomar.
— (2006): *Discurso de mi vida: (aventura corsaria de un honorable capitán)*, Gonzalo Gil Domínguez (ed.), Madrid: Langre.
— (2007): *Discurso de mi vida*, José Ortega y Gasset y Rafael Reig (prol.), Sara Fombellida Torre (ed.), Madrid, La tinta del calamar.
— (2008): *Vida de este capitán*, Arturo Pérez-Reverte y José Ortega y Gasset (prol.), Barcelona, Reino de Redonda.
Cruz, A. (1999): *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press.
Debord, G. (1983): *Society of the spectacle*, Detroit, Black & Red.
Eakin, P. J. (1992): *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton, Princeton University Press.
El fuero Real de España, (1569): Salamanca, Juan Baptista de Terranova.
Ettinghausen, H. (1983): «Introducción» en Alonso de Contreras, *Discurso de mi vida*, Henry Ettinghausen (ed.), Barcelona, Bruguera, pp. 18-20.
Howarth, W. L. (1974): «Some Principles of Autobiography», *New Literary History*, 5.2, pp. 363-381.
Juárez Almendros, E. (2006): *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis.
Levisi, M. (1985): *Autobiografías del Siglo de Oro : Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras y Miguel de Castro*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
— (1988): «Golden Age Autobiography: The Soldiers», en Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens (eds.) *Autobiography in Early Modern Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute, pp. 97-117.
McKendrick, M. (1984): «Honour/Vengeance in the Spanish «Comedia»: A Case of Mimetic Transference?», *The Modern Language Review*, 79:2, pp. 313-335.
Molino, J. (1980): «Stratégies de l'autobiographie au Siècle d'Or» en *L'Autobiographie dans le monde hispanique, Actes du Colloque international de la Baume-lès-Aix*, Provence, Université de Provence, pp. 115-37.
Olney, J. (1996): «On Telling One's Own Story; or Memory and Narrative in Early Life-Writing», en I*magined Childhoods: Self and Society in Autobiographical Accounts*, Marianne Gullestad (ed.), Oslo, Scandinavian University Press, pp. 41-61.
Ortega y Gasset, J. (1952): «Prólogo a *Aventuras del Capitán Alonso de Contreras*» en *Obras Completas*, Madrid: Revista de Occidente, VI, pp.492-512.
Pérez-Reverte, A. (2003): *El caballero del jubón amarillo*, Madrid, Alfaguara.
Ricoeur, Paul (1984-1988): *Time and Narrative*, 3 v., Chicago, University of Chicago Press.
Ruiz, M. J. (2004): «Estrategias de la oralidad en la autobiografía del Siglo de Oro: la «Vida» de Alonso de Contreras», en *Pasajes, Homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*, Hrsg. S. Grunwald, C. Hammerschmidt, V. Heinen and G. Nilsson (eds), Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, pp.311-323.
Vossler, K. (1933): *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente.

La leyenda de *los siete infantes de Lara* en el teatro del Siglo de Oro. ¿Cronología olvidada o ideología?

Marjorie Ratcliffe
The University of Western Ontario

La leyenda de los siete infantes de Lara, según Menéndez Pidal (1951: xi), marcó a la nación española: «Los infortunios de un gran señor ... Don Gonzalo Gustioz de Salas, ... llegaron a formar parte del caudal poético de la España entera, y a ser uno de sus recuerdos indelebles».

Juan de la Cueva fue uno de los primeros autores españoles en poner en escena material histórico nacional. En 1579 su comedia Los siete infantes de Lara, como sus otras obras históricas, fue bien recibida. Aunque limitado por los preceptos clásicos de tiempo, espacio y acción, Cueva dió vida a estas historias tradicionales. Su comedia, a pesar de su título, empieza con la muerte de los jóvenes y trata de Mudarra y su conversión religiosa. Él sabía quien era su padre, que la traición de Ruy Velásquez provocó la muerte de los siete jóvenes y el encarcelamiento de Gonzalo Gustioz. Almanzor da muestras ambivalentes de extraña piedad y crueldad con su prisionero cuando deja creer que trae sus hijos sólo para luego mostrarle sus cabezas. No se menciona a la esposa y madre, Sancha, quitando así un obstáculo a un posible matrimonio entre Gonzalo y Zayda. El padre mitiga su dolor con su amor por Zayda. Al marcharse, él deja media parte de su anillo para el futuro reconocimiento del hijo que espera. Cuando Mudarra llega a Castilla le demuestra amor paterno diciendo: «gloria a este alma atribulada, /que en verte su alegría! (106)». Aunque Gonzalo le culpaba a Ruy Velásquez por la muerte de sus siete hijos, el padre injuriado no busca venganza, creyendo que la justicia divina prevalecería. La única demanda que hace de Mudarra es que se convierta al cristianismo por razones que parecen ser más personales íntimas o egoístas que espirituales: «¿Qué razón será, hijo mío, / ser yo, tu padre, cristiano, / y tú, mi hijo pagano (107)». Cuando Mudarra re-

sistió, Gonzalo lo obligó a obedecer pero explicó que: «Tu bien es el que procuro, / como padre, hijo querido, / no por interés movido, / sino por amor muy puro (108)». A pesar de su resguardo inicial, Mudarra acepta por amor filial. Él le dice a su padre que, además de su deseo de conocerlo, vino a Castilla a buscar venganza para los siete hermanos a quienes jamás conoció. Mudarra achaca la culpa a Lambra:

> Doña Lambra movió los inhumanos
> ánimos, Ruy Velásquez lo trazara,
> y no leeré Alcoran no veré Zambra
> Hasta vengarme de él y doña Lambra
> (103).

Frente a la presencia de Mudarra en Castilla, Ruy Velásquez reconoce «la maldad que cometí (112)» y huye pero Mudarra esperaba este ardid, lo enfrenta y lo mata «así como cobarde (113)». Doña Lambra sólo aparece cuando procura salvarse del incendio del castillo, rogándole a Mudarra que imite la paciencia de su padre. Como apuntó Watson, la preocupación de Cueva descansaba en las debilidades de los monarcas y, en *Los siete infantes de Lara*, usa la leyenda para comentar la necesidad de que los monarcas fuesen pacientes y comprensivos y, especialmente, que siguieran la ley. Como comentó Ignacio Arellano en la plenaria de este congreso, «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón», Cueva también buscaba ahuyentar la venganza privada al servicio del honor:

> Pues, Rey, ¿qué son de las leyes
> que al mensajero se juran?
> Rey, ¿los reyes se perjuran?
> ¿La ley quebrantan los reyes?
> (77)

Sin embargo, para Mudarra la necesidad de vengar a sus hermanos sólo se satisface con la muerte de Lambra. Prende fuego a su castillo y la quema viva diciendo:

> Muere, traidora, que tu muerte agrada
> a tierra y cielo, y pide castigarte
> la maldad que trazaste; que yo vengo
> de los Infantes, por quien sólo yo vengo.
> (115)

En otra comedia un poco más tardía, *Los famosos hechos de Mudarra*, el autor anónimo se aprovechó del material cronístico y de los romances aunque el énfasis también recae en la venganza de Mudarra. Como ocurrió en la crónica medieval portuguesa de 1344, en un juego de ajedrez, Mudarra es calificado de «hijo de ninguno (356)», y de allí pide información a su madre, Zayda, sobre la identidad de su padre: «si soy moro o soy judio, / cavallero o hijo dalgo (358)».

En esta obra, Zayda, hermana de Almanzor y no una noble árabe desconocida, no vaciló en echar la culpa de las muertes a Lambra porque el propósito del traidor fue:

«Dar contento al corazon de su malbada muger (361)». Al contrario de otras obras de este tema, la relación entre Lambra y Ruy Velásquez parece amorosa. Otra gran diferencia es que él recuerda su traición con remordimiento mientras que Lambra no tiene contrición. Mudarra halla a Ruy Velásquez y lo mata. Lleva su cabeza a Gonzalo Bustos, haciéndole recordar de cuando recibió las cabezas de sus siete hijos. De inmediato Gonzalo acepta a Mudarra como hijo suyo. Luego Mudarra le da la cabeza a Lambra y prende fuego al castillo para así erradicar toda huella manchada de su linaje.

En 1612 el flamenco Otto Venio y Antonio Tempesta publican su *Historia Septem Infantium de Lara* en la cual ilustran con cuarenta láminas grabadas y textos en latín y castellano que reflejan sus fuentes. Los grabados incluyen material mitológico, alegórico y emblemático basado en el romancero que comunica una interpretación artística de la leyenda según el gusto propio de la época. En las láminas aparecen unas treinta figuras alegóricas que acompañan, inspiran, incitan y protegen a los personajes. Cada personaje o grupo de personajes sacado de la leyenda sirve para ilustrar la variedad de pasiones del ánimo y sus efectos.

Cuando Lope de Vega redactó su comedia *El bastardo Mudarra* en 1612, incluyó la historia entera y no sólo el epílogo de la venganza de Mudarra. Al abandonar las limitaciones impuestas por los preceptos clásicos, Lope pudo ejercer su arte con más libertad. Como dijo Whitaker (1975: 46), él «mantiene el color y el espíritu de la leyenda al mezclar las fuentes». Al injertar romances completos en su texto, Lope dio vida a las viejas tradiciones, a las formas ya olvidadas de la poesía épica y a las canciones populares pasadas de boca en boca a través de los siglos. Quizás aquí el mayor don de Lope fue añadir nuevos personajes y cambios de personalidad en otros. Es especialmente el caso en cuanto a caracteres femeninos porque incluir mujeres da balance al texto violento. La inmundicia de Lambra es templada por el dulce amor de Arlaja, Constanza y Clara. Lope atribuye la tragedia a Lambra quien es excesivamente orgullosa de las habilidades de su hermano comparadas con las de los infantes de Lara.

Al contrario de otros textos, aquí se entiende que Lambra pidiera a gritos venganza por la muerte de su hermano pero, cuando su esposo no responde adecuadamente, ella se viste de luto, «por mi honor muerto ya (179)» como si fuera viuda además de deshonrada. Ruy Velásquez procura infundir calma en la situación y sugiere que ella se comporte de modo más cristiano y familiar, pero Lambra no escucha la razón, lo insulta y lo echa de su presencia, tratándolo de cobarde mujeril. Es interesante notar que Lambra explique que su demanda se debía, en parte, a su naturaleza femenina: «que la mujer sin admitir mudanza, / tiene su condición sobre dos polos / que mueven el amor y la venganza (174)». Ruy Velásquez también ve la venganza como algo particular en las mujeres: «el león hambriento, el aspid venenoso / [...] / no igualan a la furia ni a la lengua / de una mujer, para vengarse airada (180)». En público él desecha la furia de ella como «femenil humor» o «locos extremos (181)» para no perder la estima del conde castellano pero, en privado, y desde el principio, Ruy Velásquez también piensa en cómo vengarse: «¡O me tengo de vengar / o me ha de costar mil vidas!(172)». Su furia es tal que pensaba no sólo matar a todos los hermanos sino también al padre. Otra diferencia radica en la carta que manda a Almanzor porque le ofrece Castilla a cambio de su ayuda. Ruy Velásquez es consciente de que, al eliminar al consejero principal y a los mejores caballeros

del rey, será culpable del mismo crimen cometido por el conde Julián cuando sacrificó España a los árabes. Compara Lambra a la Cava Florinda:

> Ea, doña Lambra, baña
> en esta sangre tu pecho;
> que en esta venganza te has hecho
> segunda Cava en España
> (196).

Ruy atribuye sus acciones al amor que tiene para Lambra aunque su propia envidia y ambición seguramente influyeron en sus acciones pero expió su culpabilidad echando la culpa a Lambra.

Doña Sancha también es culpable de un exceso de orgullo materno pero, al contrario de algunas variantes medievales, no insultó ni dio sermones desaconsejados a su cuñada. Lambra respondió que a Gonzalo le faltaba la prudente compostura de su padre pero podría ser que comentaba la arrogancia materna o –por lo menos– su falta de disciplina en cuanto al hijo menor. El joven Gonzalo se enfurece demasiado rápido y su contrición no es sincera. Como muestra la pasión que siente por Constanza, sus padres no le enseñaron controlar sus impulsos. Después de las tempranas escenas del acto primero, Sancha desaparece. De acuerdo con la trama se infiere que se ha muerto, permitiendo así que la relación entre Gonzalo Bustos y Arlaja sea posible.

Hermana de Almanzor, Arlaja se encargó del cautivo Gonzalo Bustos: «Yo soy tu alcalde, y a quien toca el guardarte (188)». Agradecido por sus atenciones, ella representa la posible libertad para Bustos. Cuando aprende que ella está encinta, Bustos hace planes para el futuro. Éste es el único texto en la tradición literaria en donde se considera la posibilidad de que podría nacer una niña. La reacción de Bustos en cuanto al embarazo es fría y distante: sus instrucciones caben dentro de la legislación que dictaba el cuidado de hijos ilegítimos. Aunque ni él ni Arlaja expresaron palabras de amor, sin embargo, cuando Mudarra la pregunta quien era su padre, ella explica que el amor de ella fue virtuoso: «No me enamoré del cuerpo; / enamoréme del alma (206)». Más tarde, cuando Ruy Velásquez insulta a Mudarra llamándolo bastardillo, Mudarra rechaza la acusación, explicando que en su tierra no se requería una ceremonia formal de matrimonio. Por el título de la obra, *El bastardo Mudarra*, Lope de Vega deja claro que no se casaron.

Como Sancha, Constanza sólo aparece brevemente. Aunque emparentada con Lambra, Constanza –y así indica su nombre– constantemente defiende los intereses del joven Gonzalo y queda claro que lo ama. Ella cree que Lambra y su esposo planean dañar a Gonzalo pero se fía de que Bustos o el conde, como figuras autoritarias, podrán restaurar la paz. Constanza tiene más miedo de Lambra que del enemigo árabe y su evaluación es acertada. Antes de salir de Castilla, Gonzalo y Constanza se prometen que: «Algún día seré tuyo y serás mía (192)». Aunque este día nunca llega, otra promesa anterior se cumple: «Y yo tuyo, muerto o vivo (191)» porque Gonzalo muere pensando en ella. Cuando Constanza acusa a Ruy Velásquez de traición, Lambra la excusa explicando que está encinta. Después de nacer Clara, Constanza se marcha a un convento y un sirviente leal cría a Clara lejos de la corte.

Cuando Clara sale en escena está vestida de hombre porque, por la experiencia de su madre, tenía miedo de enamorarse. Sin embargo, el sirviente quien la crió predijo que se enamoraría de Mudarra. Para Niehoff McCrary (1987:85-97), Clara es la contraparte femenina de Mudarra. Como hija de un verdadero amor, es el retrato de la bondad y de la claridad –como ilustra su nombre– que condujo a Mudarra a la luz del cristianismo. Clara también trae luz a los ojos de su suegro ciego. Los temas de la caída de la humanidad, redimido por la conversión de Mudarra, y los pecados de arrogancia purificados en el incendio que quemó a Lambra, son exagerados en cuanto a Clara. Ella no participó en el castigo de Lambra ni tuvo nada que ver con la vista de Bustos; el milagro ocurrió cuando él vio por primera vez a Mudarra. Los jóvenes querían casarse y su lealtad es recompensada por el Conde Garcí Fernández con su boda. La comedia de Lope de Vega presenta muchas figuras femeninas interesantes cuyas personalidades están más desarrolladas que las de los hombres quienes hacen papeles más legendarios y esperados.

Hurtado de Velarde, en *La gran tragedia de los siete infantes de Lara*, también sigue material cronística y romancerista pero, como Lope, es más creativo y menos pegado a la tradición. Hace que Lambra amenace ir ella a «tierra agenas» para vengar su deshonor y el de su esposo. Cuando Mudarra mata a Ruy Velásquez, Gonzalo se unta la cara con su sangre y cura su ceguera. Hurtado añadió un interés amoroso cuando Durdina y Mudarra se casan al final de la comedia.

En *El traydor contra su sangre* Juan de Matos Fragoso, al contrario de sus precursores, no sondeó las profundidades de material histórico o tradicional, simplemente adaptó la obra de Hurtado de Velarde. Eliminó a muchos personajes, en particular los femeninos. Se refiere a Sancha sólo para explicar que está muerta y menciona a Alambra en el primer acto pero ella nunca sale en escena. Aunque le atribuye la culpa de los actos de venganza a manos de su esposo, rápidamente queda claro que él tenía sus propios motivos: como indica el título, es «traidor contra su sangre», esperaba que al matar a los siete mejores caballeros castellanos y encarcelar a su padre, Almanzor podría vencer a Castilla y de esta manera Ruy Velásquez le serviría luego como gobernador. Al final, cuando Mudarra cobra venganza, él es el único que sufre.

Matos Fragoso procuró eliminar todo rastro de inmoralidad de la historia. Como Sancha está muerta, el amor de Gonzalo Bustos para Arlaja no es adúltero. Ella se había enamorado desde lejos de un cristiano desconocido y más tarde reconoce que fue Gonzalo Bustos. Ella ofrece librarlo del calabozo de su hermano «quien murió por dar piadosa / la libertad a su amante (19)». Gonzalo no lo acepta, prefiere esperar a que Almanzor lo libere y también reconoce que quería quedarse junto a su amada. Cuando es liberado, ellos corresponden a lo largo de más de veinte años, intercambiando noticias de su hijo, Mudarra. Para no ofender a su hermano, Arlaja le dijo que el niño era un expósito adoptado. A pesar de su promesa de volver por ella, Arlaja y Gonzalo no se casan pero su hijo los consideraba casados según la ley islámica. Quizás por este supuesto matrimonio, en esta comedia no hay crisis de identidad; su único móvil es la venganza.

Gonzalo Bustos quiso impedir que su último hijo sobreviviente tomara venganza, avisándolo que la dejara en poder de Dios. Mudarra, libre de limitaciones religiosas, puede actuar. El moribundo Ruy Velásquez se arrepiente de sus crímenes:

Bustos recobra la vista y Mudarra, habiendo cumplido con su meta, se convierte al cristianismo.

> Yo muero por justas leyes
> del Cielo, que me castiga,
> pues sin piedad ciegamente,
> fui cruel contra mi sangre
> (32).

Las modificaciones de la historia cambia la obra de Matos Fragoso de una tragedia histórica a una comedia de enredos parecido a otras de su época. Hay un interesante ejemplo de intertextualidad cuando Bustos escucha a algunos que cantan sus aventuras, la muerte de sus hijos y el nacimiento de Mudarra. En esta obra la leyenda vive en escena en la memoria colectiva del pueblo.

Como todas las obras de Cubillo de Aragón que se caracterizan por contar las viejas historias heroicas, *El rayo de Andalucía y genízaro de España* fue bien recibida a finales del siglo diecisiete y siguió representándose hasta entrando en el siglo diecinueve cuando coincidió con la publicación de *El moro expósito* de Saavedra en 1834. Compuesta en dos partes, la obra se enfoca en la crisis de identidad de Mudarra. Elvira Anzures, una figura amazónica al mando de un ejército de mujeres, es objeto del amor de Mudarra y, en cuanto él se convierta, se casan. En la segunda parte, la fuerza de carácter de Elvira, más que su presencia física, preserva el matrimonio a pesar de las amenazas del enamorado rey de León. Mudarra se enfrenta con Alfonso, el hijo de Ruy Velásquez, aliado con Almanzor quien tiene encarcelada a su madre, Arlaja. Por el valor de Elvira, la conclusión es positiva con el arrepentimiento del rey junto con la libertad y conversión de la madre árabe.

La traición en la propia sangre, también conocido como *Comedia famosa Los siete infantes de Lara Burlesca*, escrito por Gerónimo Cáncer y Vélez de Guevara en 1650, es una parodia de las obras de Lope de Vega y de Matos Fragoso. Sancha muere después de nacer su último hijo, Gonçalillo, y su padre excusa la falta de modales del menor al no haber tenido madre: «Que mucho que sea travieso, si de esta farsa; aun al final, después se ha criado sin madre (440)». Al contrario de otras obras, Doña Alambra tuvo un papel principal cuando Mudarra mata a su esposo, y también intervino para impedir su bautizo. De acuerdo con el espíritu de esta farsa, Mudarra concuerda con no bautizarse porque tenía demasiada hambre para aplazar su desayuno antes de la ceremonia.

El papel de Arlaja es parecido a la comedia de Matos Fragoso pero, dada la naturaleza fársica, su amor por el cautivo cristiano pierde credibilidad. El patetismo del triste descubrimiento de las cabezas de sus hijos aquí desaparece cuando son sustituidas por cebollas que también hacen llorar. Sus lágrimas tampoco son creíbles ni lo es la pérdida de su vista que recobra pero sólo en días festivos. Si Lope y Matos Fragoso cambiaron la tragedia histórica en comedias de amores y de enredos, esta burlesca es la esperada conclusión al género heroico en el Siglo de Oro.

En la épica primitiva, para cumplir con la justicia la venganza era necesaria. Se inventó a Mudarra para vengar la muerte de sus hermanastros y el dolor de su padre

y madre adoptiva. *La leyenda de los siete infantes de Lara* en los textos medievales es el drama de la glorificación del instinto familiar, representado por la ejemplar Sancha, que protege a los suyos y castiga a los que lo amenazan, como Lambra, la transgresora sin control civil ni religioso. En los textos dramáticos del Siglo de Oro, sin embargo la figura de mayor interés es Mudarra rodeado de otras mujeres interesantes como su madre, su tía, su amante y su esposa.

Walter Benjamin, en *The Storyteller*, ve el núcleo de cualquier relato como el grano de maíz conservado a través de los siglos que reaparece en narraciones posteriores como parte de la memoria colectiva de una nación (1968: 90). También trata del palimpsesto en donde el texto original se ha borrado para ser sustituido con otro relato conectado más tardío y más de acuerdo con los gustos de otros momentos. Menéndez Pidal habló de la «semilla histórica desconocida (1951: xi)» de la leyenda de los siete infantes de Lara y Alan Deyermond bien ha explicado que: «la leyenda que forma la esencia del poema haya incorporado un episodio histórico en el que un ataque de los castellanos provocó la prisión de embajadores en Córdoba (1987: 75)» y añade que el texto nos ha llegado como «un poema de traición y de venganza (1987: 76)». Yo sugeriría que a través del tiempo, o por olvido o por deseo de borrar la historia, no se ha tomado suficientemente en cuenta el hecho documentado: el doce de septiembre de 974 los embajadores castellanos del conde Garci Fernández fueron encarcelados en Córdoba porque unos cristianos, bajo el mando de Ruy Velásquez –seguramente sin el permiso del conde castellano pero quizás con la vista buena de su hijo rebelde, Sancho– invadieron tierra árabe rompiendo un tratado de paz. Garci Fernández –él de la leyenda de la Condesa Traidora– es conocido como pacífico pero objeto de oposición y hasta rebeldía de sus vasallos incluyendo su propio hijo, que finalmente llevó a su muerte. Esta invasión, esta acción de guerra, puso en peligro las vidas de los esposos e hijos embajadores retenidos por Almanzor en Córdoba. Tiene sentido que Gonzalo Gustioz, solo o junto con sus hijos, fuera uno de los rehenes y su larga ausencia de la corte condal se explicaría. Seguramente el anónimo poeta original quiso conmemorar el sacrificio de estos rehenes y presos políticos pero sin manchar la fama del conde castellano y –sobre todo– la de Sancho que llegará a ser el primer rey de Castilla. Es posible que el poeta, en vez de comentar sobre el acto desleal de Ruy Velásquez, ideó una joven e irresponsable Lambra, celosa de la estrecha relación entre el conde castellano con Sancha, sus hijos y su esposo. Inventa una Lambra que le provocó a su esposo a que cometiera la acción de guerra. Los hijos de la ejemplar doña Sancha son víctimas del orgullo y arrogancia de Lambra, una mujer transgresora. La narración a base de símbolos se convirtió en histórica. Para poder contar la historia, para que entrara a formar parte de lo que Menéndez Pidal llama «el caudal poético de la España entera (1951, xi)» creo que, en los textos medievales, hubo que borrar la historia verdadera añadiendo la ficción de la rivalidad de los personajes femeninos como Lambra y Sancha. En el Siglo de Oro, la ficción medieval es desconocida y se toma como verídica. El palimpsesto medieval está borrado y, en el Siglo de Oro, es sustituido por textos con otros relatos afines y enfoques muy diversas, aquí sobre todo el de la conversión de Mudarra. Este énfasis hace que la historia original –el grano de maíz de la verdad de que habla Benjamin– se olvida por completo pero la historia –con su semilla histórica que cita Menéndez Pidal– sigue contándose cada vez más con más adornos femeninos.

Bibliografía

Anon... (1951): *Los famosos hechos de Mudarra en La leyenda de los siete infantes de Lara*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa Calpe.

Benjamin,W. (1968): *The Storyteller,* en *Illuminations*, New York, Schoken Books.

Cáncer, G. y J. Vélez de Guevara (1679): *La traición en la propia sangre comedia burlesca de ingenio de esta corte* en *Comedias nuevas escogidas de mejores ingenios de España*, vol. 45, Madrid, sp.

Cueva, J. de la (1973): *La leyenda de los siete infantes de Lara*, ed. F. de Icaza, Madrid, Espasa Calpe.

Deyermond, A. (1987): *El «Cantar de mio Cid» y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio.

Matos Fragoso, J. de (1658): *El traydor contra su sangre en Primera parte de Comedias de don Juan Matos Fragoso*, Madrid, Julián Paredes y Domingo Polanco y Villegas.

Menéndez Pidal, R. (1951): *La leyenda de los siente infantes de Lara*, Madrid. Espasa Calpe.

Niehoff McCrary, S. (1987): *El último godo and the Dynamics of Urdrama*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica.

Vega y Carpio, L. (1966): *El bastardo Mudarra en Estudios sobre el teatro de Lope*, ed. M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas.

Venio, O. y A. Tempesta (1950): *Historia Septem Infantium de Lara*, Madrid, Otice.

Watson, A. (1971): *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, London, Tamesis.

Whitaker, S. (1975): *The Dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*, Chapel Hill, University of North Carolina.

Juanete: ¿un gracioso sin gracia? Reflexiones sobre la figura del donaire en la tragedia calderoniana

Liège Rinaldi
Universidad de Navarra

La figura del donaire –personaje típico de las comedias auriseculares– no constituye un modelo único y limitado, y no se construye con los mismos fines en todas las obras. No cabe duda de que es el agente cómico por antonomasia, pero así como no es el único responsable de la risa en las comedias cómicas, no siempre conseguirá provocarla en las serias.

En las obras trágicas de Calderón de la Barca encontramos varios ejemplos de graciosos que, cada cual con sus particularidades, circulan por un universo donde no hay lugar para la risa, como Clarín –en *La vida es sueño*–, Coquín –en *El médico de su honra*– y Juanete, el gracioso de *El pintor de su deshonra*, cuyas funciones dramáticas intentaré discutir en este trabajo.

Edward Wilson y Georges Güntert dividen el papel de Juanete en dos: el de personaje-agente y el de comentador. Güntert (1980: 362) afirma:

> Como personaje-agente interviene poco: descubre la presencia de Álvaro en la casa de su amo y se lo dice a éste. Es testigo de cómo alguien, disfrazado de marinero, se lleva a Serafina. Observa lo que ocurre, pero sus descubrimientos nunca resultan completos. Como ha visto muy bien Edward M. Wilson, los descubrimientos del gracioso en esta comedia no afectan casi a la acción. En cuanto personaje, Juanete no sabe más que los otros: obra a ciegas.
>
> Tanto más importa su función de comentador, su palabra.

No obstante, en una obra dramática comentar es actuar y, por ende, no se puede separar de esta manera las intervenciones del gracioso. Además, tanto en sus hechos como en sus comentarios, igualmente se equivoca o afecta de modo relevante el rumbo de la

historia. Más adelante veremos cada uno de sus cuentos y podremos observar que algunos denuncian o sugieren cuestiones importantes, pero otros son simplemente bromas teatrales basadas en una visión limitada o equivocada que posee el gracioso. Y, respecto a lo que hace Juanete, ¿cómo se puede suponer que descubrir que hay otro hombre en casa de don Juan y decírselo a este no afecte casi a la acción? Aunque Juanete no logre alcanzar a don Álvaro, este descubrimiento servirá de motor para que los celos empiecen a atormentar al noble don Juan Roca.

Juanete cumple muy bien su papel de criado de don Juan, a quien sirve con sumisión y lealtad: acompaña a su amo en cualquier situación, es su confidente, descubre que hay otro hombre en su casa y se lo cuenta, sigue al hombre disfrazado que cortejaba a la dama de su amo e intenta impedir que el raptor se la lleve. Pese a que pueda equivocarse y no alcanzar al ofensor de su amo, el criado ejerce muy bien su función.

En el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 17.123), al inicio de la Segunda Jornada hay una escena que no se registra en ningún otro testimonio en la que Juanete intenta cortejar a Flora, criada de Serafina, y le dice que todavía no le ha conseguido hablar. Pero no sigue adelante, pues Flora le contesta que en ese momento tampoco lo podrá hacer.

Salen Juanete y Flora.
JUANETE Nunca he tenido lugar
desde que con nuestros amos
a Barcelona llegamos,
de poderte, Flora, hablar.
FLORA Ni ahora lo podrás lograr.
JUANETE ¿Por qué?
FLORA Porque mi señor,
en aqueste mirador,
retratando la belleza
de mi ama, hace fineza
la habilidad de pintor. *Vanse.*

En esta comedia este es el único registro de un intento de acercamiento entre el gracioso y la criada de la dama. Si consideramos esta escena, podremos percibir dos intenciones: la del galanteo entre los criados, que es un motivo recurrente en las comedias áureas ya esperado por el espectador; y la de la imposibilidad del gracioso de encontrar un espacio en la comedia, pues, incluso cuando se dirige a un personaje de su mismo nivel social, es marginado.

Se percibe cierta provocación entre Juanete y Flora en escenas como en la que Juanete hace una crítica a la plática de cumplimientos y Flora le replica «¿Peor / no es oír a un preguntador?» (vv. 302-303); y, en la Segunda Jornada, cuando Juanete descubre que hay un hombre en la casa de don Juan, hay un conflicto entre los criados, pues Flora intenta disimular el caso diciendo que Juanete miente, que la culpa de la confusión es suya, etc., y Juanete la llama «pícara». Sin embargo, no llega a desarrollarse mucho ni a extenderse la relación que mantienen los criados.

Podemos percibir algunos rasgos de la construcción de esta figura del donaire a partir de su nombre, que es una forma diminutiva del de su amo –don Juan–, teniendo

en cuenta que el sufijo diminutivo –ete posee un valor despectivo. Al considerarse su nombre desde esta perspectiva, se puede subrayar el carácter caricaturesco del gracioso. La estrecha relación entre el gracioso y su amo queda confirmada en estos versos de la Tercera Jornada:

> DON JUAN (...)
> De cuantos el mundo advierte
> infelices, ¡ay de mí!,
> ¿habrá otro más que yo?
> *Sale Juanete muy pobre.*
> JUANETE Sí,
> pues cómplice de tu suerte,
> tu misma vereda sigo:
> luego otro hay más desdichado.
> (vv. 2610-2615)

De acuerdo con el *Tesoro de la lengua castellana*, de Covarrubias, *juanetes*

> Son los huesezuelos salidos de los dedos pulgares, así de las manos como de los pies. Arguyen rusticidad y ténienlos ordinariamente la gente grosera; y por argüir mal ingenio se llamaron juanetes, de Juan, cuando tomamos este nombre por el simple y rústico.

Aquí se resalta una vez más el carácter despectivo de su nombre y se destaca el gracioso como una figura que incomoda –igual que los juanetes–. El personaje Juanete incomoda en cuanto agente cómico y comentador. Como hemos visto anteriormente, es un excelente criado, pero cuando intenta hacer bromas respecto a lo que pasa en escena, sus comentarios no son bienvenidos. Una importante característica del habla de este gracioso, igual que la de otros graciosos calderonianos, son los cuentos que introduce a la historia. Cada cuento tiene una función distinta, como intentaré señalar a continuación.

Al llegar a la casa de don Luis, al inicio de la Primera Jornada, Juanete dice irónicamente «Paz sea en aquesta casa» (v. 191), forma de saludo recomendada por Jesucristo a sus apóstoles, según el Evangelio de San Lucas: «Al entrar en cualquier casa, decid ante todas cosas: La paz sea en esta casa» (Lucas 10, 5). Esta es la presentación del gracioso, que enseguida introduce su primer cuento.

Vale recordar que la presencia de la figura del donaire en las comedias –cómicas o no– correspondía a la expectativa del público áureo. Y al inicio de esta comedia la atmósfera todavía es leve y tranquila, y supuestamente ideal para que el gracioso demuestre su comicidad. En la Primera Jornada, por tanto, a cada momento Juanete encuentra razones para contar un cuento.

El primero, que sucede al comentario de don Luis sobre el gusto que le da recibir a huéspedes, cuenta la historia de un villano que ofrece hospedaje a los soldados que llegan, pidiendo dos huéspedes, con la siguiente explicación «(…) aunque molestias me dan / cuando vienen, es muy justo / admitirlos, por el gusto / que me hacen cuando se van». (vv. 201-204). Muchos críticos, como Wilson y Fischer, relacionan este cuento con las consecuencias de la hospitalidad de don Luis y la ven como exagerada. Dice Wilson (1970: 81):

> La hospitalidad es algo noble, pero don Luis la exagera sin ver que tal generosidad puede, de hecho, ocasionar desgracias a los huéspedes a quien quiere agasajar. Si no hubiera insistido que don Juan se quedara, Serafina no hubiera vuelto a ver a don Álvaro, ni tampoco hubiera conocido al Príncipe.

De hecho, si estos personajes no hubieran coincidido en el mismo espacio, el drama no habría desembocado en una tragedia. Pero sabemos que la concentración espacial como un potenciador de la tensión es una característica dramática recurrente. Y, con todo, Juanete no es un genio que adivina cuál será el desenlace de la historia y en ese momento tampoco hay signos que lo puedan suponer. Lo que hace Juanete es satirizar la hospitalidad de don Luis, como si no fuera verdadera, por no conocer sus reales intenciones. Más adelante, en esa misma jornada, Juanete repetirá esa idea «Es gran placer / al ver los huéspedes, ver / la recua en que se han de ir» (vv. 310-312). Sin embargo, don Luis es un noble y, en el Siglo de Oro, ofrecer el hospedaje cumplía no solo con la ley de caridad, sino tenía también una gran importancia social. Por tanto, la hospitalidad de don Luis nada tiene de exagerada, si la miramos bajo las convenciones de la época en que se escribió la comedia. De ese modo, podemos comprender el cuento de los soldados como una simple broma que hace el gracioso al entrar en escena.

El siguiente cuento tiene, por contra, una función diferente. Cuando Porcia le pregunta a Juanete sobre la boda de don Juan y Serafina, el gracioso introduce el cuento del pollo y del vino para señalar la imprudente diferencia de edad que hay entre los esposos. En este cuento, sí, el gracioso percibe lo que los demás personajes no se dan cuenta e indica posibles consecuencias negativas de un hombre mayor casarse con una dama joven.

JUANETE Convidóle a merendar
un cortesano en el río
a un forastero, y muy frío
le dio un pollo al empezar.
Pidió de beber, y estaba
tan caliente la bebida
como fría la comida.
Viendo, pues, que nada hallaba
a propósito, cogió
el pollo, y con sutil traza
le echó dentro de la taza.
El amigo que tal vio,
«¿Qué hacéis?» dijo. Él, impaciente,
respondió: «Así determino
hacer que el pollo enfríe el vino,
o el vino al pollo caliente».
Lo mismo me ha sucedido
en la boda, pues me han dado
moza novia y desposado
no mozo: con que me ha sido
fuerza juntarlos fiel,
porque él cano, ella doncella,
o él la refresque a ella,
o ella le caliente a él.
(vv. 213-236)

El tercer cuento responde a la pregunta de Porcia «cómo Serafina viene» (v. 238). Juanete le contesta «En coche«. (v. 239), jugando con el sentido de la pregunta. Lo que Porcia quiere saber es sobre el estado anímico de Serafina y Juanete le contesta el medio de transporte en que viene la dama. Pero el gracioso justifica su juego de palabras al hablar de la felicidad y vanidad de ir en coche. Y una vez más se equivoca al suponer que Serafina está contenta con la boda e ignora su sufrimiento. La dama no está «contenta, ufana» ni «felice», sino desesperada por haberse casado con un hombre a quien no quiere y seguir enamorada de don Álvaro, a quien cree muerto.

Fischer (1972: 337), en su artículo *The function and significance of the gracioso in Calderón's El pintor de su deshonra*, dice «Although we are told that Serafina arrived "en coche" and is presently feeling "contenta, ufana, y felice," we cannot but think ahead to the time when she will be ready to ride "en coche" in the same state as the lady of the tale» y Georges Güntert, en *El gracioso de Calderón*: *Disparate e ingenio*, afirma que «al asociar el tema de la llegada de Serafina con el viaje de la vida que es "camino hacia la muerte" comprendemos que el gracioso, pese al tono grotesco, alude una vez más a las futuras desgracias de Serafina».

Tales visiones me parecen equivocadas. Más bien no podemos ni pensamos en la muerte de Serafina, puesto que todavía no hay nada que indique el final trágico y el hecho de que el personaje del cuento esté muerto es solo un modo de hablar sobre la vanidad del *status* social de ir en coche, una vez que solo se les permitía tal práctica a las personas de alta clase social y la mujer muerta en el cuento era pobre.

Al principio de la Segunda Jornada, el cuento del hombre sordo sucede la escena en que don Juan culpa a la belleza de Serafina por su incapacidad de retratarla. Juanete percibe que don Juan tiene alguna deficiencia y su cuento señala que, igual que el hombre no se daba cuenta de que estaba sordo y culpaba a los demás por no hablarle bien, don Juan no reconoce que la culpa no está en la belleza de su esposa, sino en él mismo. La deficiencia denunciada por Juanete puede ir más allá de los conocimientos de pintura de don Juan Roca y referirse a cuestiones pertinentes a su matrimonio y honra.

Tras haber contado el cuento del hombre sordo, pocos versos más adelante, con motivo del diálogo entre don Juan y Serafina

> SERAFINA Yo sé bien,
> mejor que tú, tus desvelos.
> DON JUAN ¿Mejor que yo?
> SERAFINA ¿Qué mujer
> propia, más de su marido
> que aun él mismo, no ha sabido?
> DON JUAN Eso ¿cómo puede ser?
> (vv. 1213-1218)

Juanete introduce el del cura que revela a un hombre que este es cornudo; y su mujer dice que el cura le ha contado su secreto de confesión. Este cuento demuestra cuándo una mujer sabe cosas sobre su marido que él mismo ignora, es decir, cuando él es cornudo. Serafina no traiciona a don Juan y defiende su honor, por eso se puede decir que Juanete no posee la genialidad adivinadora que tantos críticos le atribuyen, pues una vez más

se equivoca en cuanto a las intenciones de los personajes y, con este cuento, sugiere un adulterio que sería posible en una comedia, pero que al final no pasa en esta. Sin embargo, la función que posee este cuento es la de denunciar que allí hay una cuestión de honor marital, de consecuencias trágicas latentes.

El cuento que en la crítica más ha provocado discusiones y diferentes propuestas de interpretación ha sido el de los chiquillos, que Juanete comienza a intentar contar en la Primera Jornada y solo lo logrará decir en la Tercera, tras tres fracasados intentos. Georges Güntert (1980: 362-363) relaciona los cuentos de Juanete con la pregunta «cómo» que, según él, siempre los precedería y los provocaría. Y, para él, la comida del cuento de los chiquillos sería un juego de palabras entre el adverbio de la pregunta y el verbo comer. La pregunta «cómo» de hecho está presente en varias partes del drama, pero no todas las veces que Juanete intenta introducir un cuento ella las precede, o bien se registra muchos versos antes, por eso no me parece haber una relación. Si la pregunta estuviera inmediatamente antes de cada cuento y de cada intento de contar el de los chiquillos, podríamos tenerla en cuenta e intentar percibir la relación que propone Güntert, pero no me parece plausible considerar un juego de palabras entre vocablos que se registran con una distancia superior a veinte versos. El carácter glotón, muy común entre los graciosos, se revela en Juanete nada más que en los versos 2632-2633: «Yo, juro a Dios, lo dijera / con hambre a todo el lugar», pero es solo una broma que hace el gracioso tras su amo haber dicho que no quiso contar a nadie su identidad por hallarse deshonrado. Y cabe mencionar que en esta escena no hay ningún intento de contar el cuento de los chiquillos.

Asimismo, Güntert (1980: 362) percibe en el «cuento desdichado» de Juanete una «alusión a la trágica historia de Serafina y su amo, es decir: como un comentario al mismo drama». Susan Fischer (1972: 339-340) relaciona el cuento con la tragedia de don Juan, comparándolo al chiquillo que se calla y no pide su porción de comida. Robert Sloane (1976: 101) añade que, siendo don Juan el chiquillo, el gato puede representar a Juanete. Y, de esta manera, cada crítico intenta percibir algo nuevo en un recoveco todavía no explorado del cuento y se nos presentan diversas interpretaciones, muchas de ellas sin un fundamento fidedigno en lo que nos propone el texto de Calderón.

El cuento de los chiquillos, como muy bien dice Wilson, solo posee sentido en la situación en que se cuenta, es decir, tras Belardo haber reclamado que todavía no había recibido nada. Por lo tanto, el paralelo que podemos establecer es entre Juanete y el chiquillo, y Belardo y el gato.

Sin embargo, Wilson afirma también que la larga espera de Juanete se justifica en el hecho de que uno tiene que esperar para conseguir lo que desea. Pero esta afirmación no me parece adecuada a la tragedia. Y la larga espera se justificaría mejor en la repetición de los intentos de Juanete de contar su cuento como un recurso dramático. Eso es, se crea en el drama y con el espectador un pacto con un *leitmotiv*, y al mismo tiempo que ya se supone la interrupción del cuento cada vez que Juanete comienza a contarlo, se aumenta la curiosidad del espectador de saber cómo terminará la historia. Y, por otra parte, se intensifica la marginación del gracioso, a quien siempre le expulsan de la escena o simplemente lo ignoran cuando trata de conferir al drama un tono jocoso.

En la Tercera Jornada, el Príncipe –la representación de la realeza– con su generosidad le permite hablar y, con ello, Juanete por fin logra contar su cuento y se alegra. Pero sigue sin hacer reír a los demás. Al recibir del Príncipe una joya, el gracioso se la agradece y demuestra su gusto por contar cuentos: «aunque por solo oír el cuento / para mí es paga bastante» (vv. 2972-2973), lo que ya había hecho en diversas ocasiones anteriores, como en los versos 548-550: «me he adelantado, creyendo / que cuando nada me valga, / me valdrá contar un cuento».

No obstante, los cuentos de Juanete no encuentran lugar en el universo trágico del drama, ni siquiera en el inicio de la obra, cuando no hay todavía indicios de la tragedia; y al gracioso, siempre que se porta como tal, le hacen que se calle, lo ignoran o expulsan de escena:

PORCIA Deja locuras, y di
(v. 237)

JUANETE De la boca me han quitado
el cuento.
(vv. 263-264)

DON JUAN Quita, loco.
DON PEDRO Aparta, necio.
(v. 666)

Ni siquiera le permiten hablar como un loco, como le ocurre al gracioso Pasquín, de *La cisma de Inglaterra*, a quien, como afirma Ruiz Ramón (1985: 107), «se le tolera decir la verdad que sería intolerable, y castigada, en la boca del cuerdo».

Juanete se mueve por el universo del drama intentando encontrar lugar para expresar su papel de gracioso, pero en esta tragedia no hay lugar para lo cómico. Por lo tanto, aun cuando consigue que el Príncipe escuche lo que tiene que decir, no logra provocar la risa. Podemos acordarnos del gracioso Coquín, de *El médico de su honra*, que, por no conseguir hacer reír al Rey don Pedro, se arriesga a perderse los dientes, de modo que eso se convertiría en su propia tragedia. Podemos decir que la tragedia de esos graciosos consiste en su incapacidad de actuar como figuras del donaire y provocar la risa.

Si nos preguntamos si Juanete es un gracioso con o sin gracia, tendremos que plantear dos niveles: el del drama en sí mismo y el de la recepción de su representación. Como ha sido dicho, dentro del universo del drama Juanete fracasa en cuanto gracioso, pues no consigue cumplir su función cómica y queda marginado a cada intento de hacer reír a los demás; y esto consiste en su propia desgracia y acentúa la tragedia de la obra. Sus chistes no alivian la tensión, sino muchas veces la intensifican, como en el caso del cuento del hombre cornudo. Sin embargo, podemos suponer la recepción de esta figura del donaire en las representaciones de la comedia y plantear que el público se deleitara con su presencia y sus cuentos.

Al reflexionar sobre este personaje, percibimos que cumple, sin duda, la función de un criado ejemplar, fiel y sumiso a su amo. Es un contador de historias que algunas veces indicarán cuestiones importantes que los demás personajes no saben ver o entender, pero

no lo podemos considerar un genio adivinador ni el portavoz del poeta. Es un agente de la risa, la figura del donaire que el público áureo esperaba encontrar en una comedia, pero dentro del drama no encuentra lugar para la comicidad y el hecho de que, en cuanto personaje cómico, al gracioso no se le permita formar parte de este universo dramático tiene como resultado que su función cómica se anule y llegue a convertirse en trágica, una vez que la imposibilidad de la risa refleja y refuerza el tono trágico del drama.

Bibliografía

Arellano, I. (2006): *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

— (1999): *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

— (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam, ed. A. Colunga y L. Turrado, Madrid, BAC, Editorial Católica, 1965.

Calderón de la Barca, P. (2001): *La cisma de Ingalaterra*, ed. J. M. Escudero Baztán, Kassel, Reichenberger.

— (2007): *El médico de su honra*, ed. A. Armendáriz, Iberoamericana / Vervuert, Madrid.

— (1991): The painter of his dishonor. El pintor de su deshonra, edited with a translation by A. K. G. Paterson, Warminster, Aris & Phillips Ltd.

— (1994): *La vida es sueño*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Casta-lia.

Covarrubias, S. de (1979): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner.

Díez Borque, J. M. (1976): *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

Fischer, S. L. (1972): «The function and significance of the gracioso in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Romance Notes*, 14, pp. 334-340.

Güntert, G. (1980): «El gracioso de Calderón: disparate e ingenio», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, pp. 360-363.

Ruiz Ramón, Fco. (1985): «El bufón en la tragedia calderoniana», (*Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Angloamericano*, Cambridge, Stuttgart, 1984), Archivum Calderonianum, pp. 102-109.

Sloane, R. (1976): «On Juanete's final story in *El pintor de su deshonra*», *Bulletin of the Comediantes*, 28, 2, pp. 100-103.

Wilson, E. M. (1970): «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», *Ábaco*, 3, Madrid, Castalia, pp. 49-85.v

 ISBN 978-84-9887-554-6 (T.III); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

Los avatares textuales de *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla[1]

Milagros Rodríguez Cáceres
Universidad de Castilla-La Mancha

Avatares y testimonios

Las conclusiones a que llego en este artículo son fruto del trabajo de edición de *Abrir el ojo* que el profesor Felipe Pedraza y yo hemos llevado a cabo, por partida doble, primero para la editorial Castalia en 2005 y luego para la publicación de las *Obras completas* de Francisco de Rojas Zorrilla por nuestra universidad de Castilla-La Mancha.

Como es sabido, la palabra *avatar*, *avatara* o *avatará*, que de las tres formas la registran los diccionarios, es un tecnicismo teológico usado por el brahmanismo para designar los descendimientos, las metamorfosis y trasformaciones de sus dioses y, en especial, cada una de las diez reencarnaciones de Vichnú. Pronto, la forma *avatar* pasó a significar "vicisitud", que es la acepción más común en el español de hoy. Cualquiera de estas acepciones es válida para el asunto de este artículo, que versa sobre las trasformaciones y sucesivas reencarnaciones de uno de los más brillantes textos dramáticos que salieron de la pluma de Rojas.

Para conocer las sucesivas reencarnaciones de *Abrir el ojo* es imprescindible, como ocurre con el resto de las comedias del autor, recurrir a la *Bibliografía* de González Cañal, Cerezo y Vega (2007). Las entradas que le dedican son las que se numeran del 1 al

1. Este trabajo es fruto de la investigación en torno a Rojas Zorrilla que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto PAI06-0023, de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, y del proyecto HUM2005-07408-C04, del Ministerio de Educación.

10. A ellas hay que añadir una edición más (la nuestra de 2005, a la que denominamos *PR*) y restar otra, ya que las que aparecen descritas con los números 4 y 5 —según todos los indicios y, al menos, en los dos ejemplares del Institut del Teatre de Barcelona que hemos manejado (61752 y 57388)— son una misma edición en dos estados distintos. El texto mejor pergeñado es el que corresponde al núm. 5 (*BIT* 57388), que subsana algunos deslices tipográficos (fundamentalmente minúsculas de los nombres propios), desarrolla abreviaturas y restituye a la línea de su verso las sílabas finales que saltaban a la siguiente o a la anterior.

Por tanto, los testimonios que hemos de tener en cuenta son los siguientes:

P1 *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1645, ff. 112v.-131r.
[Banda] / LA GRAN / COMEDIA / DE ABRIR EL OjO [*sic*]. / *De Don Francisco de Rojas. /…* / [Al final:] pide el Vitor, y el Perdon, / pues nobles sois, sed piadosos. /
Ejemplar utilizado: Madrid, BNE, Ti-64-9.

P2 *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1680, ff. 113v.-132v.
COMEDIA FAMOSA / DE ABRE EL OjO [*sic*]. / *DE DON FRANCISCO DE ROXAS. /…* / [al final:] pide el Vitor, y el Perdon, / pues nobles sois, sed piadosos. /
Ejemplar utilizado: Madrid, BNE, 30861.

D *Madrid 15 de febrero de 1696. / Vean esta comedia intitulada Abrir el ojo, el zensor y fiscal y Ynformen…* / [al final:] Madrid febrero 15 de 1696 / Don Franco Bueno.
Desglosada de la edición de 1680, con partes manuscritas (portada, preliminares, vv. 1-48 y 2665-2749) y correcciones de la censura.
Ejemplar utilizado: París, *BNF,* 8 Yg. Pièce 261.

S1 *Abrir el ojo*, s. l., s. i., s. a., 16 h.
ABRIR EL OjO [*sic*], / COMEDIA FAMOSA / De don Francisco de Rojas. /… / [al final:] FIN. /
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 6]
Ejemplar utilizado: Berkeley, UCL, Bancroft, PQ6217.A2.T32 1746, v.1:1.

S2 *Abrir el ojo*, s. l., s. i., s. a., 16 h.
ABRIR EL OjO [*sic*]. / COMEDIA FAMOSA. / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. /…/ [al final:] FIN. /
(González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 3)
Ejemplar utilizado: Londres, *BL*, 11728. e.85.

S3 *Abrir el ojo*, s. l., s. i., s. a., 16 h.
ABRIR EL OjO [*sic*]. / COMEDIA FAMOSA. / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. /… / [al final:] FIN. /
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 5]
Ejemplar utilizado: Barcelona, *BIT*, 57388.

S4 *Abre el ojo*, s. l., s. i., s. a., 16 h.
COMEDIA FAMOSA, Núm. 225. / DE ABRE EL OjO [*sic*]. / De don Francisco de RoXas. /… / [al final:] FIN. /
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 7]
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, Ti-120-9 (XIX).

CO *Abrir el ojo,* en *Comedias escojidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Ortega y Compañía, 1831, tomo II, pp. 143-287.

B *Abre el ojo,* en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla,* ordenadas en colección por don Ramón de Mesonero Romanos, "Biblioteca de autores españoles", tomo 54. Primera ed.: Madrid, Rivadeneyra, 1861, pp. 123-145. Reimpresión: Madrid, Atlas, 1952.

Ts *Abre el ojo,* en *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero, coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas, y biografías de los principales autores por Don Francisco José Orellana,* Barcelona, Salvador Manero, 1867, tomo II, pp. 541-570.

PR *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia, 2005.

Dejo a un lado las refundiciones, como la de Félix Enciso Castrillón (González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 11), de principios del siglo XIX, de la que se ocupa Pedraza (2007: 313-328), y las modernas versiones de José Manuel Caballero Bonald (1979), de Emilio del Valle (2002) y de Javier Mateo y Sofía Eiroa (2003). Obviamente, son textos que no aspiran a recoger lo que concibió el poeta, sino a ajustarlo al público y los intérpretes de un determinado momento.

El número de testimonios que hay que considerar a la hora de establecer el texto crítico de *Abrir el ojo* es sensiblemente inferior al que presentan otras comedias de Rojas. Frente a las veintinueve ediciones de *Donde hay agravios no hay celos* o las innumerables de *Entre bobos anda el juego* (aunque la mayor parte son meras copias modernas de mercadillo, sin interés crítico alguno), los once impresos de nuestra obra pueden considerarse un número manejable. Tengamos presente, además, que uno de ellos (*D*) es, como ya se ha señalado, una desgajada de *P2*, con una parte manuscrita y con notas de la censura.

El menor interés editorial por esta espléndida comedia ya ha sido comentado (Pedraza, 2007: 303-312), y hay que relacionarlo con el hecho de que desapareciera de los escenarios a lo largo de todo el siglo XVIII (desde 1696 a 1807) y en los cerca de ciento cuarenta años que median entre 1839 y 1978, fecha en que volvió a las tablas. Las razones de esa ausencia ofrecen pocas dudas: el creciente puritanismo social desterró esta pieza cínica y desvergonzada cuyo "contexto […] no es tan decoroso como debía ser el de una comedia para dar buena doctrina y ejemplo" y "cuya contextura, así en partes como en el todo, fuera reprobada en cualquiera comedia que se escribiere hoy", como denunciaron los censores ante una representación, para el Carnaval de 1696, que finalmente autorizaron, aunque a regañadientes (*vid.* Pedraza, 2007: 309).

Las vicisitudes de un título

Los avatares de nuestra obra afectan, desde su primera edición, al mismo título. Si atendemos a lo que nos ofrece la portadilla de la *Segunda parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla* (1645), el poeta la tituló *Abrir el ojo*. Pero en los rótulos superiores del vuelto de los folios 114, 117, 119 y 125 el infinitivo se ha sustituido por el imperativo *Abre el ojo*, que acabaría siendo la forma preferida por los editores decimonónicos, quizá por más viva y directa.

En los versos finales aparece repetidamente la admonición del título a modo de estribillo: tres veces con la forma *abrir el ojo* y cuatro con la alternativa *abre el ojo*.

La gran comedia de Abrir el ojo, de 1645, se trasformó en la *Comedia famosa de Abre el ojo* en la segunda y última edición de la *Segunda parte* de Rojas (1680). En este caso los rótulos no yerran e indefectiblemente leen *Abre el ojo.*

A partir de aquí, las ediciones se dividen: las sueltas de los siglos XVII y XVIII (*S1, S2, S3* y *S4*) y la colección de *Comedias escojidas* de Ortega prefieren la forma primitiva, mientras que Mesonero y Orellana eligen *Abre el ojo*, que es el título de la moderna reposición escénica de 1978, dirigida por Fernando Fernán-Gómez en adaptación de José Manuel Caballero Bonald, que evidentemente leyeron la obra en el tomo de la BAE. Nuestra edición de 2005 (*PR*) volvió al título que, según todos los indicios, concibió el poeta.

El rastro de las omisiones

No resulta difícil filiar los diversos testimonios ya que una serie de omisiones nos permiten establecer sin lugar a dudas las líneas maestras de su genealogía. Naturalmente, no podemos tener en cuenta las supresiones, añadidos y cambios que presentan las didascalias, ya que los impresores acostumbran a hacer mangas y capirotes con estos elementos, cuya literalidad nunca consideraron digna de ser conservada. No obstante, algunas variantes de las acotaciones sí pueden ser relevantes y orientarnos a la hora de corroborar determinadas relaciones. Lo mismo puede decirse de los ligeros cambios en los usos gramaticales: sabido es que los cajistas no castellanos corrigen de forma inconsciente el laísmo y el loísmo de los originales, o que los deícticos *este* y *ese* cambian al capricho del componedor.

Lo que sí resulta de singular relevancia es la supresión (o en su caso, la adición) de versos. Los tipógrafos o el librero que encarga el impreso rara vez se plantean reponer los versos que faltan en el texto que copian. Sólo cuando se percatan de que no forma sentido o de que la estructura métrica se ve gravemente alterada, intervienen buscando otro testimonio o corrigiendo *ope ingenii*.

Está claro que el editor de una suelta, que sólo tiene un fin comercial, no acostumbra a iniciar una larga y penosa investigación a la rebusca de un impreso que le permita sanar los versos deturpados; pero ello no implica que no existan contaminaciones —como ya intenté demostrar en un artículo anterior (Rodríguez Cáceres, 2006)—, ya que en algunos casos como el de *Donde hay agravios no hay celos*, del que trataba en ese momento, parece que en el proceso de composición los oficiales de una misma imprenta manejan distintas ediciones, o que, conscientes de una laguna, recurren a otro impreso que tienen a mano para corregir el error.

En el caso de *Abrir el ojo* las omisiones son guía certera para establecer las líneas maestras de la genealogía editorial.

El texto más próximo al original: *P1*

De nuestra comedia no se conserva manuscrito autógrafo o próximo al autor (el único de que disponemos corresponde a la refundición decimonónica de Enciso Castrillón[2]).

2. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 16096) limpio de tachaduras, correcciones o anotaciones escénicas. Para la censura y la puesta en escena se debieron de utilizar otros manuscritos que más tarde

El testimonio más próximo al original es, sin duda, *P1*, o sea, la primera edición de la *Segunda parte de comedias* (1645). De ella procede la rama más fértil (en número de ejemplares), pero no de manera directa sino a través de la copia tardía y póstuma que constituye *P2.* Casi en pie de igualdad con *P1* respecto al original ha de estar un texto perdido (α) del que derivan dos ediciones sueltas sin lugar ni fecha, probablemente de finales del siglo XVII o principios del XVIII, a las que hemos denominado *S1* y *S2*.

P2 y su herencia: *S4*, Mesonero y Orellana

De *P1* deriva *P2* (segunda edición de la *Segunda parte*, 1680), que deturpa ligeramente el texto con algunas erratas evidentes, bien porque no llega a formar sentido, bien porque se altera la métrica o la lengua del poeta. Son varias las muestras de estas deturpaciones. A veces se trata de meros descuidos fácilmente subsanables. Así, por ejemplo, *P1* leyó:

> Pues no hayas miedo, señor,
> que a esto tu ruego me venza… (vv. 41-42)

P2 perdió el adverbio de negación y dejó este anacoluto sin sentido:

> Pues hayas miedo, señor,
> que a esto tu ruego me venza… (vv. 41-42)

De la misma manera, la "razón para no quererte" de *P1* en el v. 1249 se ha cambiado en *P2* por "razón para quererte", que atenta contra la métrica (es un heptasílabo en una serie octosilábica) y contra el discurso del despechado don Clemente, que echa en cara a la venal doña Clara sus veleidades.

Igualmente, la noble "cama de nogal" de *P1* (v. 1983) se trasforma en la imposible "capa de nogal" de *P2*. Y así una veintena de errores y deslices de limitada importancia.

P2 no es más que una copia servil de *P1*, que rara vez enmienda con acierto, si no son obviedades, y que casi siempre cae en los errores de su predecesora. Hablando de alquileres de inmuebles, ambos impresos ponen en boca de la protagonista la siguiente frase:

> Tasar la cosa es de gente
> sin palabra. (vv. 937-938)

Las ediciones sucesivas, incluso las sueltas, no especialmente cuidadas, acertaron a corregir "tasar la casa…", que era un procedimiento legal por el que el inquilino conseguía una rebaja del alquiler si el inmueble no reunía las características señaladas en contrato o el precio superaba el habitual en el mercado.

Más grave es la ausencia en *P2* del v. 47, con lo que la redondilla y el sentido quedan cojos:

---

se sustituyeron por ejemplares de la edición de la Viuda de Quiroga (Madrid, 1814) en los que figuran algunos repartos, notas de la censura e indicaciones de los apuntes de los teatros madrileños. La Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid guarda un legajo (Tea-1-6-9) con tres ejemplares de estas características (*vid.* Pedraza, 2007: 316-320).

Contigo fui desdichada,
y aunque en amar y querer
……..
he de parecer honrada. (vv. 45-48)

Aunque *P1* sí registraba ese verso ("he obrado como mujer"), la laguna no fue fácil de subsanar, como veremos enseguida.

Azares del destino (la disponibilidad de ejemplares) determinaron que *P2*, a pesar de su inferior calidad, fuera más prolífica que *P1*. De ella deriva *S4* (s. l. n. a., pero presumiblemente de la última parte del siglo XVIII), que fue el texto que Mesonero entregó a la imprenta para fijar su edición de la BAE (*B*). *S4* carece, como *P2*, del v. 47. Mesonero se percató del error, pero no tuvo a mano otro testimonio que le permitiera subsanarlo, por lo que recurrió a su habilidad versificatoria y ofreció una solución plausible, aunque ajena a la intención del poeta:

Contigo fui desdichada,
y aunque en amar y querer
desdichada venga a ser,
he de parecer honrada. (vv. 45-48)

También se dio cuenta el ilustre costumbrista matritense del defecto que aquejaba al v. 1664, tal y como lo habían trasmitido *P1, P2, D* y *S4*, con sólo cuatro sílabas ("Ya os entiendo"), y lo corrigió creando una réplica imaginaria de Juan Martínez:

Juan. Llégate acá.
Dáselos en un papel por un lado.
Marichispa. Ya os entiendo. (v. 1664)

La edición de la BAE subsanó conjeturalmente muchas de las erratas y errores de la rama derivada de *P2*, y ofreció un texto legible de la comedia, que pasó sin cambios reseñables a la edición de Orellana (*Ts*). No tuvo en cuenta el texto de *P1* y, como era habitual en la época, hizo de su capa un sayo en todo lo relativo a las acotaciones.

Las manipulaciones de la censura: *D*

Como acabamos de señalar, un cuadernillo desgajado de *P2* e incompleto (*D*) sirvió para la censura en 1696. Una parte de él es copia manuscrita del mismo texto y presenta las lógicas variantes. También en muchísimos pasajes impresos hay correcciones y fragmentos acotados con un *no* que indica la prohibición de recitarlos en la representación. Estas alteraciones y supresiones parecen responder unas veces a las exigencias censoras, otras a las preferencias de los actores y en otros momentos corrigen erratas o errores del original. Alguna muestra de estos cambios ya fue recogida y comentada por Pedraza (2007: 307-308), y a él remito; pero hay otras varias que merece la pena señalar ahora. Por ejemplo, el corrector de este texto (quizá el dramaturgo Pedro Francisco Lanini Sagredo) detecta la falta del verso 47 en *P2* (ya nos hemos referido a ese asunto) y completa por su cuenta la redondilla: "fui como alguna mujer". También sana el v. 91, deturpado

en *P1* y *P2*, donde se atribuía a doña Hipólita un enunciado imposible en boca de una dama: "porque yo soy tan vieja" (heptasílabo); con buen conocimiento de la métrica y del corazón femenino, le bastó añadir un *no* para llegar a la frase que indudablemente había escrito Rojas: "porque yo no soy tan vieja".

No cansaré con otras diminutas aunque necesarias correcciones dictadas por la gramática y el buen sentido. Más interesante es constatar que las supresiones afectan esencialmente a pasajes que, en el concepto del censor, atentan o pudieran atentar contra las buenas costumbres. En algún caso, el texto escrito parece inocente:

> Clemente. Particular afición
> debo a doña Clara ya.
> Cartilla. ¡Oh! La Clarilla es mujer
> de mucho particular. (vv. 337-340)

Estos cuatro versos de romance tienen una llamada al lado: *Ojo*. Naturalmente, el censor estaba pensando en los gestos obscenos con que el gracioso podría sugerir al público las "particularidades" de la Clarilla.

En otro momento, trata de evitar la descarnada alusión al carácter venal de los amores de Clara: don Clemente, escondido, asiste a las resistencias de Juan Martínez a esterar la casa de la meretriz, y exclama en aparte:

> si esto gasta el que es del gasto,
> yo quiero gastar lo mesmo. (vv. 999-1000)

El censor se limita a un mínimo cambio: "si esto paga este menguado".

Acota también los vv. 533-556, que pintan con gracioso cinismo las zorrerías de doña Clara; los vv. 575-596, en que la cortesana explica el temor que le causan los aristócratas y su arbitraria violencia; los vv. 655-678, en que se describen con detalle las miserias de Juan Martínez de Caniego, plebeyo concejal de Almagro; y el fragmento que habla de los afeites que utiliza doña Clara, en el que se alude a que era "mujer barata" (vv. 2004-2013).

En un par de ocasiones, las enmiendas morales afectan a un solo verso o una palabra. Así, cuando doña Clara protesta airada por la promiscuidad de don Clemente:

> ¿Que haya quien me logre a mí,
> y procure otra mujer? (vv. 915-916)

El censor quiso borrar las meridianas alusiones sexuales que para sus contemporáneos tenía el verbo *lograr*, y con un levísimo trueque de grafemas, sin tan siquiera alterar su número, consiguió dar al octosílabo un aire más elevado y espiritual recurriendo a una metáfora tópica aunque sacrílega: "¿Que haya quien me adore a mí…?"

La indesmayable aunque estéril voluntad de arrancar de esta comedia cuanto pudiera sugerir a los espectadores algo relacionado con la actividad sexual se revela en otros pasajes. Rojas escribió:

JULIÁN. ¿Quién es este caballero?
CLARA. El que hoy me debe mi honor. (vv. 1550-1551)

La censura eliminó las connotaciones de esa deuda de honor, que el menos entendedor interpretaba como una alusión al desvirgamiento o, al menos, a la cópula prematrimonial, y redujo el diálogo a la más absoluta asepsia:

JULIÁN. ¿Quién es este caballero?
CLARA. Es un conocido mío.

Otras supresiones señaladas en *D* son un simple peinado para dar agilidad a la escena. Así, los vv. 2617-2631, un recordatorio de lo que ya sabe el espectador, se sustituyen por un único verso que hoy resulta ilegible.

La doble rama representada por *S1* y *S2, S3, CO*

Algunas de las supresiones del libreto de la censura pasaron a la otra rama del estema de *Abrir el ojo* que constituyen *S1, S2, S3* y *CO*. Los vv. 582-596, que nos hablan de la aversión de Clara a la nobleza, acotados en *D*, no aparecen en ninguna de estas ediciones. Lo mismo ocurre con el fragmento que trata de la condición inestable de los varones metidos en los berenjenales de los amores prostibularios:

Y comúnmente se dice
que los hombres que son sanos
mueren del primer achaque;
así, los que son cuitados
cuanto guardan de un ahorro
han de vomitar de un gasto. (vv. 689-694)

Esas coincidencias podrían llevarnos a pensar que esta rama deriva de *D*; pero no puede ser así porque, cuando *P1* difiere de *P2* y de las correcciones de *D*, las ediciones *S1, S2, S3* y *CO* coinciden con el texto de *P1*. Esta relación no ofrece duda alguna si reparamos, por ejemplo, en que conservan el verso 47 ("he obrado como mujer"), que, como sabemos, no se imprimió en *P2* ni en *S4* y fue repuesto por conjetura en *D* y *B*.

Lo que caracteriza a esta rama deturpada son los numerosos saltos y lagunas que presenta su texto. *S1* omite los vv. 657-658, 689-694 y 2121, que también faltan en las demás ediciones del grupo. Asimismo prescinde de los vv. 149-152, 1535-1542, 1651-1657 y 2520-2523; pero estos sí se encuentran en *S2, S3* y *CO*. En cambio, estas últimas sustituyen nueve versos de *P1* (vv. 2352-2360) por uno solo que los sintetiza, mientras que *S1* mantiene el texto original.

No falta, sin embargo, alguna corrección pertinente. Todos estos testimonios (*S1, S2, S3, CO*) subsanan la ya comentada hipometría del v. 1664 de una forma que parece muy coherente con el resto de la escena, ya que se refieren a los reales con que Juan Martínez paga los servicios de Marichispa, reiteradamente aludidos en la obra:

JUAN. Los catorce.
Dáselos en un papel por un lado.
MARICHISPA. Ya os entiendo. (v. 1664)

Estas cuatro sílabas ("Los catorce") bien pudieran ser las que escribió Rojas, lo que implicaría que *S1* y *S2* se remontarían, al menos en este pasaje, a un testimonio más cercano al original que *P1*. Es extremo que hoy no se puede demostrar, porque también es posible que se trate de una hábil enmienda conjetural. Por su coherencia, Felipe Pedraza y yo la hemos incorporado al texto principal tanto en la edición de Castalia de 2005 como en la edición crítica que aparecerá en el tomo V de las *Obras completas* de Rojas Zorrilla.

Todos estos datos nos llevan a concluir que *S1* y *S2* proceden de un texto (α) que posiblemente se remontaba al original o bien derivaba de *P1*, con algunas enmiendas dramática y estéticamente muy logradas.

Sin embargo, a pesar de su proximidad al original, tanto *S1* como *S2* y sus derivados tienen escaso valor para establecer una edición fidedigna, debido al cúmulo de omisiones que en unos casos parecen fruto del azar y el descuido y, en otros, de los designios de la censura, la autocensura o la tacañería editorial, empeñada en meter la comedia en los 16 folios de un par de pliegos.

S2 es la fuente de *S3*. La omisión de los vv. 126, 429, 886, 1063-1068, 1482-1488, 1405-1410, 1558-1653, 1564-1566, 1679-1686, 1835-1854, 1933-1936, 2095, 2498 y 2501 en *S2* se traslada a su heredera.

La edición de las *Comedias escojidas* de Ortega (*CO*) deriva de *S3*, en alguno de sus estados (que, como ya he señalado, sólo difieren en correcciones ortográficas y en detalles de maquetación tipográfica). Aunque el texto es prácticamente idéntico a *S2*, salvadas las correcciones de erratas evidentes, un par de variantes nos revelan que en algún punto *S3* modificó el texto precedente y esa alteración fue seguida por *CO*. En el v. 2230 todas las ediciones leen "enzaina", pero *S3*, por errata o voluntariamente, nos propone una *lectio faccilior*, "envainan", que es la que imprime también *CO*. Por el contrario, el v. 2724 presenta una incorrección sintáctica en *S1*: "Abre el ojo la que tiene", que *S3* regulariza: "Abra el ojo la que tiene", lectura que pasa igualmente a *CO*.

Breve nota sobre nuestras ediciones

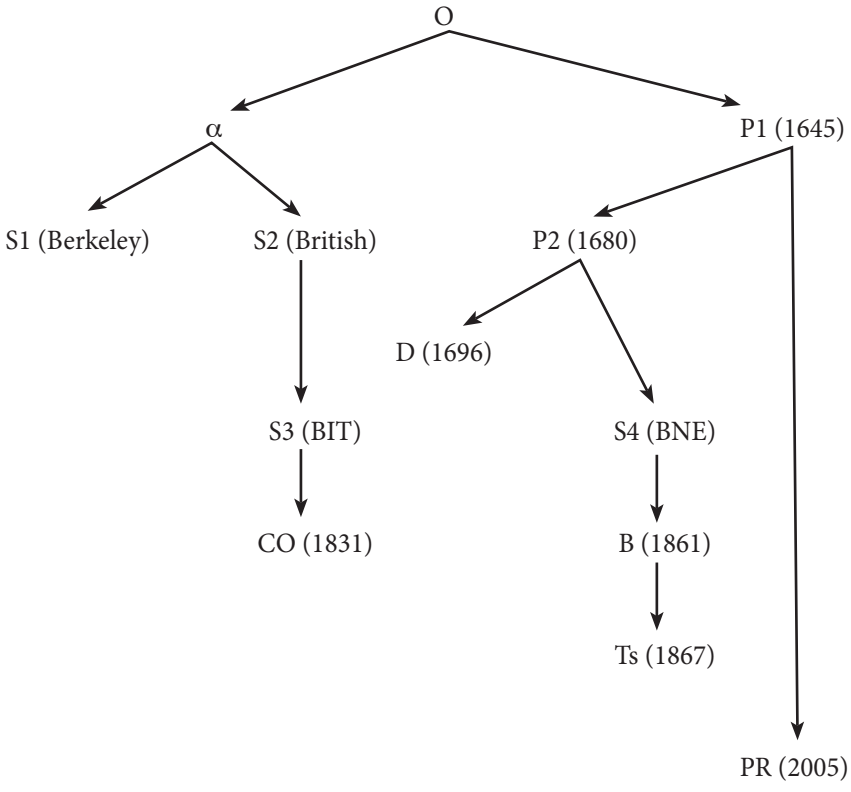
Nuestra edición de Castalia tomó como fuente a *P1* y recurrió para los pasajes oscuros, que no son pocos, a *P2* y al resto de los testimonios aquí descritos. Aunque no procedimos a un cotejo exhaustivo, el texto resultante subsana las ocasionales lagunas y depura las erratas de la *princeps*. Además, anotamos por primera vez esta singular comedia, con cierta generosidad, pensando en los estudiantes o lectores no especializados que pudieran manejarla.

Después de 2005, pusimos manos a la edición crítica. El minucioso estudio de los textos nos ha permitido establecer con precisión las *fontes criticæ* y fijar un texto que mejora en algunos aspectos a los que le han precedido. El aparato de variantes, según las normas establecidas para la edición de las *Obras completas* de Rojas Zorrilla, registra

todas las que arrojan los testimonios más antiguos (en este caso, *P1, P2, D, S1* y *S2*) y una muestra significativa de los restantes que afecta a los pasajes más difíciles. Hemos aprovechado esta nueva oportunidad para retocar en algunos detalles la puntuación de la edición que apareció en "Clásicos Castalia" y mejorar y reducir la anotación, dirigida ahora a un público familiarizado con la comedia áurea, sus tópicos temáticos y sus peculiaridades lingüísticas y poéticas.

Estema

El estema que resume plásticamente los avatares, trasformaciones y vicisitudes de *Abrir el ojo* es el siguiente:



Bibliografía citada

González Cañal, Rafael, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos (2007): *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.

Pedraza Jiménez, Felipe B. (2007): *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Artículos citados:

pp. 303-312: "*Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla bajo el antiguo régimen". Primera ed.: *"Estaba el jardín en flor…". Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, núms. 87-88-89 (2003), pp. 637-648;

pp. 313-328: "De Rojas Zorrilla a Enciso Castrillón: *Abrir el ojo* en la escena decimonónica". Primera ed.: *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Universidad de Málaga, 2005, tomo I, pp. 539-557.

Rodríguez Cáceres, Milagros (2006): "La trasmisión textual de *Donde hay agravios no hay celos* de Francisco de Rojas Zorrilla", en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso internacional de la AISO. Cambridge, 18-22 julio, 2005*, ed. de Anthony Close, Madrid, AISO.

 ISBN 978-84-9887-554-6 (T.III); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

Un índice léxico de atribución para *Tan largo me lo fiáis/El burlador de Sevilla*

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidade da Coruña

Tras la documentación aportada por Ángel María García Gómez, la prioridad del texto *Tan largo me lo fiáis* frente al texto *El burlador de Sevilla* ha quedado resuelta, lo que permite abordar el problema de la autoría de la obra a partir de la búsqueda de índices objetivos que orienten sobre los fundamentos de su atribución a uno u otro de los dos autores en liza, Andrés de Claramonte y Tirso de Molina. En este sentido el recurso a índices léxicos y su análisis en función de los usos metafóricos dentro de la obra parecen una vía de estudio interesante. Dado que *Tan largo me lo fiáis* está representada en 1617, y que quienes defienden la atribución a Tirso han asumido últimamente la hipótesis propuesta por Gerald E. Wade, de una redacción en torno a 1612-1616, si el autor de la obra es Tirso, y que para la autoría alternativa de Claramonte se ha propuesto la fecha de 1617 (Rodríguez López-Vázquez:1999 y 2000), disponemos de un repertorio textual que permite someter a un análisis de concordancias estas dos hipótesis. En el caso de Tirso hemos tomado como *corpus* el total de las doce comedias incluidas en la *Primera Parte*, más las tres que Tirso edita en el volumen *Deleitar aprovechando*, y cinco comedias fechables entre 1610 y 1615. En el caso de Claramonte nos hemos limitado a las comedias cuya representación conocemos documentalmente entre 1617 y 1620. El repertorio léxico analizado incluye tanto el texto del *Tan largo me lo fiáis* como el de *El burlador de Sevilla*, ya que tanto Gerald E. Wade como Rodríguez López-Vázquez asumen que el texto *El burlador de Sevilla* es una refundición hecha por Claramonte a partir del original *Tan largo me lo fiáis*, que Wade atribuye a Tirso y López-Vázquez a Claramonte.

Veamos en primer lugar el repertorio seleccionado: *alevosía*, *amatista/-iste*, *arrebol*, *brioso*, *espumoso*, *insufrible*, *langosta*, *racimo*, *ronco*, *sacro*.

Se trata de diez palabras, subdivididas en dos subconjuntos de cinco sustantivos y cinco adjetivos. ¿Cuánta importancia de uso y de frecuencia tiene este repertorio en el texto *Tan largo/Burlador*?

1) *Alevosía*. Su uso en la obra es básico, central. El juramento de Don Juan a Arminta, que precipita el desenlace, consiste en jurar a Dios que «a traición y a *alevosía*/ me dé muerte un hombre (muerto,/que vivo Dios no permita» (vv. 2194-2196). El texto es común a TL y a BS. El término reaparece en el discurso final de Catalinón «con *alevosía* tan grande» (v. 2846), pero estaba ya desde el comienzo de la obra en el reproche de Don Pedro Tenorio a su sobrino: «haces tal *alevosía*» (v. 103). El concepto aparece desarrollado en el adjetivo *alevoso*, usado por Batricio (v. 2800) para calificar a Don Juan. La *alevosía* es la calificación jurídica de la conducta del burlador.

2) *Amatista/amatiste*. Resulta llamativo que se usen indistintamente las dos variantes, en ambos textos y para rimar en asonancia *i-a* o en *a-e*. En TL, aparece, en la variante *amatiste*, en la descripción de Sevilla, en donde las naos de la Conquista cargan «perlas, coral, amatistes» (v. 1204). En la variante *amatista* aparece en el episodio de las promesas de Don Juan a Arminta: «en cuyo engaste parezcan/estrellas las amatistas» (TL, vv. 2203-2204; BS, vv. 2177-2178)

3) *Arrebol*. Aparece en la canción epitalámica del episodio de Dos Hermanas. El texto es idéntico en TL y BS: «que eclipsa al Sol su *arrebol*» (TL, v. 1784, BS, v. 1756).

4) *Briosa*. El uso de este adjetivo en femenino está en la loa a Sevilla que Don Juan cuenta al Duque Octavio: «Las mujeres son bizarras,/*briosas*, altivas, Circes» (vv.1123-1124) Además de ello, en el relato de Don Pedro al Duque Octavio, aparece en el texto de TL: «como gallardo, *brioso*» (v. 354). El fragmento está omitido en BS.

5) *Espumoso/a*. Aparece en el episodio inicial de Nápoles, en el discurso de Don Pedro a Don Juan, idéntico en ambos textos: «cárcel la espumosa orilla» (TL, v. 120, BS, v. 92). Reaparece en el discurso de Tisbea, también en ambos textos: «la cabeza espumosa» (TL, v. 448; BS, v. 422)

6) *Insufrible*. Esta palabra sólo aparece en TL, en el episodio de Nápoles transmitido muy defectuosamente en el texto BS por varios actores que pasan a la compañía de Roque de Figueroa, entre ellos el que hace el papel de Catalinón, como ha observado Ruano de la Haza. El adjetivo no es frecuente, y en el texto está reforzado por el discurso moral de Don Pedro: «Tu padre desde Castilla/ a Nápoles te envió/ por *insufrible*» (vv. 119). Y más adelante «Ya no te sufre la tierra/y estoy por matarte aquí» (vv. 125-6).

7) *Langosta*. Este sustantivo tiene un valor especial en TL/BS. Don Juan, ante los reproches de Catalinón, alude a su «condición», y el criado describe esta condición como una plaga bíblica: la langosta. «Ya sé que eres/langosta de las mujeres» (TL, vv, 736-737. BS, vv. 939-940). La palabra es común a los dos textos y tiene un referente bíblico claro.

8) *Racimo*. Este es un vocablo que sólo aparece con seguridad en BS, en el texto de Catalinón al oir el ruido del Comendador en el tercer acto: «A mi agüela hallaron muerta/ como *racimo* colgada» (vv. 2401-2402). También en el breve parlamento de Don Juan en BS al describir la noche: «ya las Cabrillas/ entre racimos de estrellas/ el polo más alto pisan» (vv. 2068-2070). Es probable que no aparezca en Tl debido a que está al final del tercer acto, donde el editor ha cortado varios fragmentos.

9) *Roncos*. Está en TL y en BS, el episodio de Nápoles, en el discurso de don Pedro Tenorio al Duque «cuyos ecos, medio *roncos*» (v. BS, 314, TL, 348). A pesar de la diferencia de extensión de este parlamento (36 versos en BS, 56 en TL) este verso es común.

10) *Sacros*. Lo mismo que en el anterior adjetivo. «por los artesones *sacros*». (BS, v. 315, TL, v. 349).

El *corpus* de Tirso presenta las siguientes apariciones de esta docena de vocablos:

Palabras y plumas: ninguna concordancia
El melancólico: ninguna concordancia
El árbol del mejor fruto: *racimo*, *sacros*
El pretendiente al revés: ninguna concordancia
El castigo del Penséque: ninguna concordancia
El mayor desengaño: *sacro*
Quien calla, otorga: ninguna concordancia
La villana de Vallecas: ninguna concordancia
La celosa de sí misma: ninguna concordancia
La villana de la Sagra: ninguna concordancia
El vergonzoso en palacio: ninguna concordancia
Averígüelo Vargas: *sacro*
Don Gil de las Calzas verdes: ninguna concordancia
La huerta de Juan Fernández: *racimo*
La fingida Arcadia: *racimo*
Antona García: ninguna concordancia
El amor médico: ninguna concordancia
Amar por razón de estado: *brioso*
Tanto es lo de más como lo de menos: ninguna concordancia
Mari Hernández la gallega: *arrebol*

La cuantificación y análisis de estos resultados es sencilla. En trece de las veinte obras del repertorio seleccionado no aparece ninguna de las palabras. En seis sólo aparece una palabra, y en una aparecen dos. El intervalo de aparición es [0,2], con una probabilidad de 0.65 para la falta de concordancia, 0.30 para la aparición de una concordancia, y 0.05 para la aparición de dos.

En cuanto al uso del repertorio en este *corpus*, las palabras encontradas son *arrebol*, *brioso*, *racimo*, *sacro*. Es decir, más de la mitad del repertorio no aparece nunca y los vocablos que sí aparecen, presentan un intervalo de [1,3] correspondiendo 3 a los valores *racimo*, *sacro* y 1 a *brioso*, *arrebol*. Dado que podrían aparecer en un total de 20, los índices de uso son 0.15 y 0.05. Globalmente considerado el repertorio completo tiene un índice de uso de 8/200. Es decir, un 0.04.

No podemos saber si estos índices son significativos en tanto no tengamos un término de comparación. En este caso disponemos de él. Se trata del repertorio de cinco comedias de Claramonte fechadas entre 1617 y 1620. En este *corpus* las concordancias son las siguientes:

Deste agua no beberé: *alevosía* (4), *arrebol* (2), *espumoso* (3), *racimo* (2), *ronco*.
El gran rey de los desiertos: *alevosía*, *espumoso*, *racimos* (2), *roncos*, *sacro* (5).
Púsoseme el sol: *insufrible*, *arrebol* (2), *racimos* (2), *brioso*, *sacro* (2).

La infelice Dorotea: *alevosía* (2), *arrebol*, *ronco*, *sacro* (2).
El ataúd para el vivo: *amatistes*, *arrebol*, *langosta* (2), *racimos* (2), *ronco*.

Como se ve, cada una de estas cinco comedias corresponde al intervalo 4, 5 respecto al *corpus* tratado. *Alevosía* en 3; *arrebol* en 4; *brioso* y *amatistes* en 1; *espumoso* en 2, *langosta* en 1; *racimo* en 4, *roncos* en 4 y *sacros* en 3. El repertorio de los diez vocablos está íntegro en las cinco comedias de Claramonte que corresponden al período 1617-1620.

Más interés tiene observar el uso concreto de ese léxico en el ámbito metafórico, en donde podemos encontrar los mismos entornos poéticos que aparecen en *Tan largo/ Burlador*.

Alevosía. Ya hemos señalado que en TL/BS tiene un valor claramente jurídico. Es un *crimen* relacionado con la agravante de *traición*. La idea es constante en los textos de Claramonte: «es *crimen* de *alevosía*» (*Dorotea* , v. 2159), «a una *alevosía*/ a una *traición*» (v. 888-889).

Amatistes. De acuerdo con la asonancia adquiere también la forma Amatistas cuando está en romance *i-a*. En *El ataúd para el vivo* se usa *amatistes* en romance *i-e*, pero en *El secreto en la mujer* reaparece («y los rubís y amatistes» (v.1952)), sin exigirlo la asonancia.

Arrebol. En TL/BS está en el mismo entorno imaginario que Sol, y se refiere, de acuerdo con Covarrubias, a «la color roja y encendida que toman las nubes en su puesta del sol». «Este sol claro y luciente/ que eclipsa al sol su arrebol». En *Dorotea* el efecto lumínico es el mismo: «Mas de la tiniebla fría/por montañas de arrebol/saldrá la verdad, que es sol» (vv. 1946-1948). Lo mismo en DANB: «y como encubrirse el sol...los rayos de su arrebol» (vv. 81-85). Igual en las demás comedias.

Brioso. En *Púsoseme* «el mancebo brioso», en la misma línea de TL: «como gallardo, brioso». Este adjetivo no está en el texto BS, pero sí en la loa a Sevilla.

Espumosa. El uso metafórico en TL/Bs es muy llamativo: «te dio *cárcel*/ la *espumosa* orilla/ del mar de Italia». Es el mismo entorno que vemos en *Deste agua no beberé*: «entre la *espumosa* fría *cárcel*/ la noche, he de ver» (vv. 47-48).

Insufrible. Aparece como adjetivo, en *Púsoseme* (v. 36), en donde, al igual que pasa en TL, luego se uss la paráfrasis oracional «que no hay quien la sufra» (v. 1072).

Langosta. La idea de plaga bíblica usada para aludir a la condición de Don Juan está explícita en el *El ataúd para el vivo*: «los campos, ricos de espigas (...) escuadrones de *langostas*/ los *talen* y los derriben» (vv. 415-418). El episodio de *Éxodo*, 10,12 subyace en esta imagen: «*Extende manum tuam super terram Aegypti ad locustam, et ascendat super eam, et devoret omnem herbam*»

Racimos. El uso metafórico en el texto BS es llamativo:» entre *racimos de estrellas*». Se repite en DANB: «como son finos diamantes/ fueran *racimos de estrellas*». Lo interesante de este vocablo es la capacidad metafórica con que lo usa Claramente. En *Púsoseme* «racimos de perlas» (v. 652) para metaforizar las lágrimas o «racimos de oro» para aludir a los dátiles.

Roncos/as. En DANB: «recibióme al *ronco son*/ de sus jabebas moriscas» (vv. 945-946). En *Dorotea*: «como *ronca tortolilla*» (v. 2134). En GRD:

Sacros: En TL/BS se usa para aludir a los «artesones *sacros*» del palacio de Nápoles, que han sido profanados por la aventura nocturna de Don Juan. En *Dorotea* el rey Alfonso VIII se refiere al mismo concepto de un espacio arquitectónico que ha sido (supuestamente) profanado por una aventura homóloga de Garci Nuñez y la Infanta Leonor: «profana en *sacras torres*/ de *mi alcázar* mi honor mismo» (vv. 1465-1465).

En principio, sobre este *corpus* y este repertorio léxico el cotejo entre Tirso y Claramonte resulta revelador y significativo. Sin embargo, cabe la posibilidad de que en el corpus de 20 obras de Tirso que hemos usado no haya ninguna correspondiente al período 1613-1614 que es el que algunos tirsistas postulan para la creación del primitivo *Burlador*. Una vez conocidos los índices del *corpus* de Claramonte en el trienio 1617-20, podemos cotejar con las cinco obras de Tirso que sabemos con seguridad que son del período 1613-1614: la trilogía de la *Santa Juana*, L*a Dama del Olivar* y *Los lagos de San Vicente*. Estas dos últimas obras han sido escritas en la estancia de Tirso en el Monasterio de Estercuel (1614) y la trilogía la conocemos en manuscrito fechados en 1613 y 1614. El rastreo léxico nos da estos resultados:

Santa Juana, I Parte: *arrebol.*
Santa Juana, II Parte: ninguna concordancia.
Santa Juana. III Parte: ninguna concordancia.
La Dama del Olivar: *arrebol*, *ronco*.
Los lagos de San Vicente: *racimos*.

Como se ve, los resultados responden a las previsiones del *corpus* anterior. Entre las cinco comedias hay tres concordancias: *arrebol*, *racimos*, *ronco*, con un intervalo [0,2] y no aparece ninguna del subconjunto *alevosía*, *amatiste/ista*, *espumoso*, *insufrible*, *langosta*.

Hay una última verificación, esta vez por el lado de Claramonte. Se trata de ver, en otro *corpus* distinto, cuánta variabilidad presentan comedias muy anteriores o posteriores a ese período. *El nuevo rey Gallinato*, representado ya en marzo de 1604; *La católica princesa Leopolda*, copiado en 1612, *El Inobediente*, *El Tao de San Antón* y *El secreto en la mujer*. De esta última conocemos representación en 1617, pero la estructura métrica corresponde al menos a unos cinco años antes

El nuevo rey Gallinato: *arrebol* (5), *espumosos*, *racimos*, *roncos*, *sacros*.
El secreto en la mujer: *amatistes*, *arrebol* (2), *brioso*, *espumoso*.
La católica princesa Leopolda: *arrebol* (2), *racimo*, *sacro.*
El Tao de San Antón: *amatistes*, *arrebol*.
El Inobediente: *arrebol*, *espumoso* (2), *ronco* (2).

¿Qué información podemos obtener del contraste entre este *corpus* y el de 1617-20? Que una parte importante (7 de los 10) era léxico típico de Claramonte, pero que el subconjunto *alevosía*, *insufrible*, *langosta* no aparece. El caso más llamativo es *alevosía*, que aparece en las tres comedias fechada en 1617 y 1620. Podemos suponer que en ese período muy preciso Claramonte está interesado en desarrollar casos de comedias dramáticas con personajes caracterizados por la *alevosía*, característica que comparten el Don Juan Tenorio de T*an largo me lo fiáis* y la Doña Juana Tenorio de *Deste agua no*

beberé. Claramonte, protegido de la familia Ulloa, al menos desde 1608, en que todavía vive Juan Gaspar de Ulloa, primer Conde de Villalonso, está llevando a escena casos de alevosía que atañen a la familia rival de los Ulloa desde el Siglo XIV.

Conclusiones

El tratamiento de los datos obtenidos permite obtener algunas conclusiones significativas. Del repertorio inicial de 10 palabras en el subconjunto *alevosía*, *amatistes*, *espumoso*, *insufrible*, *langosta* no está incluido en el corpus ligüístico de las 25 comedias de Tirso que hemos estudiado y, en cambio, pertenece al repertorio de Claramonte reducido al período 1617-1620. El otro repertorio *arrebol*, *brioso*, *racimo*, *ronco*, *sacro* no es excluyente pero sí es estadísticamente significativo porque para un repertorio mucho más reducido y acotado cronológicamente el subconjunto es más característico de Claramonte que de Tirso. Asumiendo la ley de rango y frecuencia de Zipf, todos esos elementos se encontrarían en el rango inferior del repertorio léxico tirsiano y en el rango intermedio del repertorio de Claramonte. Sin duda este repertorio no es el único que permite diferenciar estilísticamente entre ambos autores y proponer, por vía de análisis lingüístico y matemático, el problema de la autoría de *El burlador de Sevilla/Tan largo me lo fiáis*. En todo caso los resultados obtenidos ponen en evidencia algunos errores de método que, desde la época de Blanca de los Ríos, aquejan a la crítica tirsiana: la falta de cotejo entre Tirso y un autor alternativo y el uso de obras en discusión de autoría para reforzar otras que también están en discusión de autoría. Es el caso de obras como *La ninfa del cielo*, *La venganza de Tamar*, *El condenado por desconfiado* o *Cautela contra cautela*. De la primera existe un manuscrito, con el texto más completo y fiable, que indica que la obra es de Luis Vélez de Guevara; de la segunda hay una suelta a nombre de Felipe Godinez, y el documento más antiguo (1628) la atribuye a Andrés de Claramonte; la tercera corresponde a una de las comedias incluidas en la *Segunda Parte*, de las que el propio Tirso rechazó la autoría de ocho de las doce; la última, *Cautela contra cautela*, editada en esa misma *Segunda Parte* aparece atribuida a Mira de Amescua en un manuscrito de la BN y ha sido ya incluida en los volúmenes de obras de Mira de Amescua editados por la Universidad de Granada bajo la dirección de Agustín de la Granja. El análisis léxico, el tratamiento matemático de los datos y la verificación estilística apuntan que el repertorio léxico que excluye a Tirso como autor corresponde a los rasgos de estilo de Claramonte y está sustentado por el sistema metafórico e imaginario de la obra.

Quod erat demonstrandum.

Zoom Índice

Mecanismos de burla e ironía crítica en la construcción de la comicidad de la comedia áurea

Melchora Romanos
Universidad de Buenos Aires

Entre los muchos derroteros críticos de la comedia española, los relacionados con la comicidad y la risa no han alcanzado tal vez la frecuentación que se le ha asignado a aquellos otros que se refieren al drama o, para decirlo de modo más pertinente, al teatro serio en el que se ponen en juego conflictos humanos, políticos, sociales o personales. Un cierto aire de supuesta superficialidad lúdica acompaña siempre a ese inmenso número de comedias cómicas surgidas de la pluma de los más destacados ingenios teatrales del Siglo de Oro que, sin duda, no las hubieran escrito de no haber contado con un público que concurría al corral de comedias deseoso de divertirse y de entretenerse riendo.

Es evidente que algunos estudiosos parecen olvidar que la comicidad es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos constitutivos del teatro barroco español y que la abundancia de sus manifestaciones en la diversidad genérica ofrece múltiples aristas de análisis en los distintos niveles que componen la fábula dramática en la que pugnan los tipos de mimesis tanto laudatoria como denigratoria o irrisoria. Los mecanismos con los que se ponen en juego los recursos de la verosimilitud se instauran con suma frecuencia en el espesor lingüístico que acompaña la construcción del habla de los personajes que, para el caso específico de lo cómico, se proyecta desde la propia connotación semántica de sus nombres a la muy amplia gama de recursos retóricos, juegos de palabras, repertorios de chistes o cuentecillos con los que se pueblan los diálogos teatrales.

En un proyecto de investigación que se encuentra en proceso de iniciación, intentamos junto con un equipo de trabajo la posibilidad de abordar un análisis de conjunto de algunos de estos aspectos referidos al plano lingüístico y por supuesto al elenco de las *dramatis personae* en particular, pues –como bien ha estudiado Ignacio Arellano

(1994)– el proceso de evolución de los agentes cómicos se proyecta en su generalización en la comedia más tardía y en la cristalización de tipos ridículos en la comedia burlesca[1].

En esta ocasión, me propongo retomar una cuestión de gran repercusión que he planteado ya con anterioridad pues se trata de un fenómeno que se instaura, como un gesto paródico metaliterario sobre algunas modalidades discursivas de la época[2]. Lo que intento ahora es plantear algunas observaciones acerca del lugar asignado como objeto risible a los ataques contra Góngora y el afianzamiento de los recursos retóricos de la nueva poesía, ya que esta perspectiva ofrece ricas facetas que se irradian, como intento demostrar, en la construcción tanto de personajes como de situaciones de burla anticulterana asentadas en la popularidad que el fenómeno poético adquiere al convertirse en juegos verbales codificados de fácil asimilación por parte de los espectadores.

La comedia va a ser un vehículo de gran capacidad para la difusión de burlas y escarnios que le llegaban a un público muy amplio y diverso primero oralmente y luego también impresas. En efecto, a partir de los momentos más violentos de la polémica antigongorina, provocada hacia 1613 por la bulliciosa difusión en Madrid de las *Soledades*, el mundillo de los literatos de la Corte se conmueve y con Lope de Vega como general en jefe de los poetas se estrechan filas para atacar las novedades que contienen. De modo paulatino y sostenido en el tiempo se van a potenciar los recursos y modulaciones del género cómico para hostigar con parodias y censuras las voces nuevas y peregrinas, los giros sintácticos culteranos, la oscuridad en general y la impregnación de tales excesos en el lenguaje del galanteo y del habla de las mujeres, las cultas latiniparlantes de la sátira de Quevedo. En este sentido, cabe recordar que las burlas de jergas y modalidades lingüísticas diferenciadas de la norma común (el sayagués del pastor teatral, la imitación del habla de los negros) ha logrado siempre un espacio privilegiado en la creación de la comicidad teatral ya que ofrece un campo propicio para la construcción de tipos ridículos.

Existen numerosos estudios en los que se trazan repertorios de las críticas en contra de la lengua poética de Góngora, pero, Dámaso Alonso es, sin duda, quien de modo ejemplar aborda el problema del cultismo y configura la «Lista de palabras afectadas según censuras y parodias literarias del siglo XVII» y, lo más interesante para nuestro objetivo es que un buen número de estas voces pertenece en forma preeminente al corpus teatral. El análisis de los registros que realiza demuestra que, en buena medida, muchas no eran usadas con frecuencia pero son introducidas en las burlas como una exagerada caricatura del habla de los cultos por lo que al respecto afirma (Alonso, 1950: 109 y ss.) que: «El apreciar el límite exacto en que una palabra usada por un parodista deja de ser reproducción de un uso real para convertirse en mera caricatura, es casi imposible».

Asimismo observa que muchas censuras apuntaban no tanto al hecho de que se tratase de cultismos sino que más bien se los identificaba como ejemplos típicos de afectación ya que en los textos en que aparecen se los designa como: «vocablos discretos»,

1. Se trata del proyecto de investigación F 154: «La construcción de la comicidad en el teatro del Siglo de Oro español: dimensiones lingüísticas, dramáticas y metaliterarias», que cuenta con subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires.
2. Me refiero a la conferencia plenaria titulada «*Solo uno en el mundo gongoriza*: presencia del gongorismo en el teatro del Siglo de Oro», leída en el XVI Congreso de la AIH en París, en julio de 2007, actualmente en prensa.

«vocablos de estrado», «prosa de galanes», lenguaje de «poetas y poetisas hacia palaciegos», «lenguaje de palacio». Estas denominaciones pertenecen a obras teatrales de Pérez de Montalbán, Rojas Zorrilla, Lope de Vega, Mira de Amescua y a Vélez de Guevara pero en este último caso es de *El diablo cojuelo*. Lo que resulta notorio al respecto es que si en las listas se mezclan y confunden el hablar culto y los vocablos de estrado, aunque se tenía conciencia de que eran diferentes, es porque compartían una zona común que los hacía pasibles de ataques.

Es necesario tener presente estas cuestiones cuando se intenta trabajar sobre las problemáticas tensiones que provocan las parodias prodigadas en las comedias cómicas como suele suceder en la mayoría de los casos registrados. Blanca Periñán (2006: 79), en un trabajo imprescindible ha analizado con mucho acierto el proceso evolutivo de «la deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos» mostrando que, en una primera etapa, tras la asimilación paulatina o «metabolización de la novedosa experimentación y sus osadías técnicas», la crítica antigongorina va a revertirse en una suerte de «ridiculización de modalidades sofisticadas, pedantes, cursis diríamos hoy, contra la expresión ingeniosa de lo que empezó a ser llamado el "estilo de corte" y criticado de manera lúdica como cualquier otro tic del mundo cortesano, con pocos ribetes de demolición satírica».

Lope de Vega, desde los primeros años de la contienda como sucede en *La Dama boba* (1613) y hasta en comedias tardías como *Las bizarrías de Belisa* (1634), va a utilizar el espacio del tablado para contrarrestar con la burla los efectos que él consideraba perniciosos de los poetas adscriptos a la nueva poesía, ya que la ridiculización de la figura del poeta culterano ofrece motivos suficientes para la mordaz caricatura. Los ejemplos abundan y algunos cuentan con una amplia difusión y análisis pero no está de más detenernos a comentar aspectos que necesariamente deben tenerse en cuenta a la hora de trabajar en profundidad este complejo campo de la comicidad teatral.

Un caso ejemplar y ampliamente comentado por la crítica es el del soneto que en *La Dama boba* ocupa un lugar significativo en la caracterización del cenáculo de galanes poetas que Nise, la hermana bachillera de la boba Finea, reúne en su casa en una suerte de academia literaria en la que es celebrada por su discreción. Recuérdese que se trata del que comienza: «La calidad elementar resiste»[3], y que Lope introduce en la comedia con la intención de mostrar que la dificultad debe estar en los conceptos, como en este caso en el que se exponen doctrinas neoplatónicas sobre el amor, y no en las palabras como tantos detractores y, particularmente Jáuregui, predicaban[4].

Estamos pues ante una crítica a las oscuridades retóricas que solo se cifran en la *elocutio* pero que no trascienden a la *inventio*. Pero más allá de las potencialidades del soneto polémico, que Dámaso Alonso (1957: 456-451) y otros críticos como Maria Grazia Profeti (2006: 235) han analizado, está la situación dramática en la que entra en juego en la comedia ya que su funcionalidad es pertinente con la línea estructural de *La Dama*

3. El soneto completo y el fragmento con su explicación, en el que dialogan los personajes acerca de la dificultad de su significado comprenden los vv. 525-589.
4. Juan de Jáuregui, expone sus opiniones en el *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, *cfr*. la edición de José Manuel Rico García (2002), y en el *Discurso poético*, *cfr*. la edición de Melchora Romanos (1978).

boba en la que se plantea la oposición de las dos hermanas: una demasiado boba e incapaz de aprender a leer y la otra excesivamente sabia y ocupada en quehaceres intelectuales que la alejan de la condición de la perfecta casada. Esto es lo que no debe perderse de vista cuando se indaga la significación de las parodias en un género eminentemente lúdico como la comedia áurea.

En este sentido, es muy importante considerar otro aspecto fundamental que es el de la condición del emisor de las burlas y censuras. Toda la crítica y los ejemplos recogidos confirman que la mayor incidencia parece centrarse en el personaje del gracioso que asume la voz satírica tanto en su condición de contrafigura y emanación del héroe que opera como mediador entre el espectador y el espectáculo y también como figura cómica que Lope de Vega emplea para hacerse presente en escena con el fin de atacar al gongorismo o de defenderse de sus propios enemigos literarios.

Según Romera Navarro (1935: 154), «la más antigua alusión satírica a los culteranos, de fecha cierta, se encuentra en *El desdén vengado*». El manuscrito autógrafo de la comedia está fechado el 4 de agosto de 1617[5] y se encuentran varias referencias relacionadas con los más destacados y reprobados componentes de la lengua poética de Góngora. En el primer acto, mientras el Conde, galán enamorado de Celia, ronda en la noche frente a la casa de la dama, su amigo Leonardo le advierte que ha visto entrar a otros pretendientes que comienzan a retirarse porque está por amanecer y ante la pregunta del galán: «¿Abrióse la puerta?», se inicia el siguiente diálogo con el criado:

Leonardo	Sí,
	Porque quiere amanecer,
	y abre la del cielo el alba
	con sus manos de marfil.
Tomín	No eres poeta gentil:
	el viejo estilo te salva.
Leonardo	¿Qué dices?
Tomín	A candor errante
	fulgor hurta si vincula
	día, calza luz, y emula
	horror que afecta brillante.
Leonardo	¿Qué dices?
Tomín	Que lo demás
	es mecánica poesía.
Leonardo	Yo entendí que hablar sabía.
Tomín	Pues otra lengua sabrás.
Leonardo	Señales son del Jüicio.
	Torre Babilonia es[6].

Como puede observarse, quien adoctrina sobre la jerga de los nuevos poetas es el criado lo que provoca en el caballero una reacción ante esa confusa lengua que resulta extraña.

5. Con licencias de 1617 y 1622. *Cfr*. Castro y Rennert (1969: 458).
6. Cito por la edición de la BAE, vol. CCL de *Obras de Lope de Vega*, que reproduce la edición de Menéndez Pelayo de la Real Academia Española, (1972: 196a y b).

Luego, al concluir el segundo acto, el gracioso Tomín en diálogo con Inés, la criada de Celia, en disputa acerca de lo mucho que hablan las mujeres describe, en un parlamento de risible tratamiento culterano la cronografía referida a la aurora en estos términos: «Hablar en prosa y en verso / desde que el hacha brillante / calce coturnos de fuego / en aurorizantes nichos, / si reiterados, no tersos» (1972: 234 b).

No cabe duda de que en ambos pasajes las voces *candor*, *errante*, *fulgor*, *vincular*, *brillante*, *coturno*, *reiterar* y *terso* que se encuentran entre las más censuradas y la construcción «si A, no B» remedan, en réplica zumbona, registros gongorinos de momentos específicos ya codificados en la comedia seria que si se parodiaban era porque el público podía reconocerlos. En esta apropiación de la función admonitoria por parte del gracioso, hay un doble juego que conlleva cierta contradicción pues, si bien por una parte la burla se ejerce para corregir excesos del lenguaje culto, es también de otro modo la voz de menor autoridad la que se impone por la risa como árbitro de la corrección del estilo.

La misma actitud que adopta Lope de Vega en su oposición a las demasías gongorinas se encuentra en Tirso de Molina, autor que ha hecho de la burla anticulterana uno de los resortes de la comicidad de sus obras, y para ilustrar nuestro planteamiento veamos ahora algunos ejemplos. En *La fingida Arcadia* (1621), comedia que reúne muchos componentes de crítica literaria, en tanto defensa de su arte dramático y del de Lope de Vega, se detiene en particular a ridiculizar las formulaciones gongorinas en el Parnaso de Apolo que el pastor Crisalio les permite contemplar y que «se compone / de tres senos o lugares: / gloria, infierno y purgatorio» (1952: 1421a)[7].

Pinzón oficia de guía y va a explicar los mágicos secretos a quienes lo acompañan. En el purgatorio bajo el rótulo *Parnaso crítico* penan los discípulos del «primer dogmatizante» que como introductor de una nueva secta está condenado al infierno porque «no es digno de perdonarse». En cambio, sus «secuaces» se encuentran en el purgatorio «por no pecar de malicia» sino por ser ignorantes y de este modo explica Pinzón las razones:

> Pecados veniales
> son las palabras ociosas,
> que con fuego han de purgarse;
> vocablos impertinentes,
> que fuera de sus lugares
> están, como carne huida,
> son los que en nuestro lenguaje
> posponen los adjetivos,
> latinizan el romance
> y echan el verbo a la postre,
> como oración de pedante.
> (1952: 1421a)

Esta síntesis de los componentes del estilo gongorino se completa con la enumeración de los «vocablos impertinentes» en la respuesta a una pregunta de Rogerio sobre quiénes son los que allí penan:

7. Cito por la edición de Blanca de los Ríos (1952), tomo II.

PINZÓN Este es Candor,
aquel se llama Brillante,
Émulo aquel y Coturno
el otro; aquel el Celaje
Cristal animado el otro;
Hipérbole, Pululante,
Palestra, Giro, Cerúleo,
Crepúsculos y Fragantes,
murieron con contrición
y quisieron enmendarse;
mas no tuvieron lugar.
(1952: 1431b)

Esta modalidad de censura del vocabulario siempre en boca de los criados se vuelve una fórmula muy explotada por Tirso y aunque en circunstancias de distinta funcionalidad aparece en otras comedias. Un ejemplo muy citado en las recopilaciones de voces referidas a la nueva poesía es el de *La celosa de sí misma* en que como es habitual se trata de un diálogo en el que un personaje, en este caso el lacayo Ventura hace las veces de mentor de su amo y le enseña el modo más adecuado de expresarse según la moda, pues, interrumpe a don Melchor que está ponderando la mano de una dama en estos términos algo afectados: «Aquella blancura tierna, / aquel cristal animado, / aquel…» para aconsejarle:

Di candor, si intentas
jerigonzar critiquicios;
di que brillaba en estrellas,
que emulaba resplandores,
que circulaba en esferas,
que atesoraba diamantes,
que bostezaba azucenas.
(1952: 1445b-1446a)

Aprovecha Tirso la consabida función del gracioso al burlarse de los excesos y desvaríos del protagonista, enamorado de una mujer tan solo por una mano que ha podido verle y de este modo sale al paso de lo inverosímil de la situación y lo confronta con lo que los espectadores probablemente pensaban acerca de tan absurda posibilidad. El agregado de la reiteración del vocabulario gongorizante densifica aun más las condiciones de la comicidad con que se desarrolla el diálogo en esta escena. Ahora bien, es evidente que, por su mecanismo constitutivo, el ejercicio de la parodia opera con los recursos del antagonista por lo que al constituirse en una frecuentación de las palabras más censuradas de Góngora ¿no termina por contribuir, aunque tan solo sea por el absurdo, a mantener su vigencia en el teatro y en consecuencia en la memoria de los oyentes? De hecho, la posterior asimilación de buena parte de ese léxico a la lengua parece avalar el fracaso de la intención satírica.

En un trabajo fundamental «Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara», Germán Vega García-Luengos (2006: 29) señala con acierto que una de las líneas más frecuentadas por la crítica al rastrear la presencia de Góngora en el teatro duran-

te los primeros cuarenta años del siglo XVII se concentra con notoria reiteración en «la reacción contra los usos de la renovación del lenguaje poético». Entiendo que ciertamente si esto es indiscutible es, en buena medida, porque ese aspecto es más identificable que otros procesos de asimilación e influencia que el poeta cordobés ha ejercido en el universo teatral ya que la parodia en el corral se interrelacionaba permanentemente con otros frentes de lucha abiertos en la poesía y en los discursos, cartas y papeles de la polémica.

Como es sabido otro de los recursos que fueron objeto de críticas y burlas es el de las trasposiciones y su parodia no puede faltar. En este sentido, es tal vez una auténtica muestra de los potenciales usos de la comicidad la ridiculización del hipérbaton en el soneto que Lope crea para *El capellán de la Virgen* que comienza:

> Inés, tus bellos, ya me matan, ojos,
> y al alma, roban pensamientos, mía
> desde aquel triste, en que te vieron, día
> con tan crüeles, por tu causa, enojos.
> (1965: 275)[8]

¿Qué efecto produciría en el espectador del corral de comedias este juego retórico? Ante todo, apunta a una modalidad muy reiterada en su teatro: la sátira metapoética de la forma soneto; y además construye, con mecánica repetición, la transposición que ingeniosamente retrasa, hacia el final de cada uno de los catorce versos, la palabra que debía situarse al comienzo. Resultado: para el espectador letrado, alarde técnico, para el espectador común, la risa. Pero, a la vez, resulta ser una demostración por el absurdo de las limitaciones a las que se encuentran reducidos los alardes retóricos cultistas que la poesía podía permitirse en casos especiales pero que no tenían cabida en el diálogo ni aún en el monólogo teatral.

Este «hablar cultidiablesco» al que se dan los poetas «por no juntar las dicciones», como lo define Lope en boca de Ricardo, al comienzo de *El castigo sin venganza* (vv. 53-54, 1990: 104-105)[9], crítica en tono de comicidad y probable ataque dirigido a Pellicer como interpreta Juan Manuel Rozas (1990: 148-149), es una prueba más de lo que constituye una prédica recurrente en muchas de sus obras y casi hasta el final de su vida. Por lo tanto, en el desarrollo de esta línea de trabajo que nos proponemos investigar, entre las muchas referencias que pueden encontrarse a lo largo de la producción teatral de Lope de Vega será necesario fijar pautas para organizar un material que sin duda puede resultar abrumador y difícil de abarcar y aun inabordable si la búsqueda se amplía a un campo de mayor espectro con la indagación de otros autores teatrales. En esta primera etapa el eje central ha de ser la producción del Fénix y Tirso de Molina.

Como hemos visto, en este último dramaturgo el campo de posibilidades ofrece de igual modo un panorama de notoria significación que sigue las huellas de su antecesor pero que muestra también la segura utilización cómica de estos efectos derivados de los

8. Cito por la edición de la BAE, vol. CLXXVIII de Obras de Lope de Vega, que reproduce la edición de Menéndez Pelayo de la Real Academia Española, (1965).
9. Cito por la edición de Antonio Carreño (1990).

juegos verbales que potencian el poder de la palabra en la escena. Uno de los recursos que le permite desplegar diversas estrategias contra los registros áulicos de notorio eco gongorino, consiste en lo que Blanca Periñán (2006: 87) denomina «lo risible teatralizado» que consiste en que ante la lectura de un texto escrito o ante el parlamento de un personaje que se expresa con arrestos gongorinos el criado gracioso a modo de réplica lo ridiculiza. En este pasaje de *Santo y sastre*, Pendón al que Dorotea califica de burlón, porque siempre viene «con quimeras bufonas», le trae los papeles con misivas de sus pretendientes y selecciona una para leer y parafrasear las metáforas que desarticula al contraponer la elaborada analogía con el objeto correspondiente:

> Digo que éste es lisonjero
> porque su dueño poetiza,
> (por no decir gongoriza);
> y es destos que al mes de enero
> llaman padre del candor;
> al sol, monarca diurno;
> cerúleo al cielo y coturno
> al alba del esplendor.

Lo interrumpe Dorotea consternada por el modo de escribir y el gracioso continúa con su descodificación:

> Fiscal cuadrúpedo llama
> de las liebres –éste– al galgo;
> nieto al amor, de la espuma;
> alcatifas de tabí
> a los prados, y a un neblí
> llamó estafeta de pluma.

La dama cierra el juego diciendo: «¡Qué necio modo de hablar!» (1958: 51a)[10].

Todos los ejemplos que he seleccionado para proponerles en esta ocasión pertenecen a la primera etapa del proceso de deformación risible del culteranismo pero, en nuestro proyecto, se prestará atención al desarrollo de la evolución de la comedia ya que hacia la mitad del siglo XVII, la generalización del agente cómico determina una cierta decadencia de la figura del donaire, y el plebeyo provocador de la risa será suplantado por el galán, el viejo, la dama o cualquier otro personaje. En esta perspectiva cabe destacar la concreción teatral de la figura de las mujeres latiniparlas que se prestan –como sucede en la comedia de Calderón, *No hay burlas con el amor*, analizada por Blanca Periñán (2006: 91-98)– a una «funcionalización del anticulteranismo» al configurarse «como eje portante de la dinámica teatral. Mediante la parodia, como señala Ignacio Arellano (2006: 353), «la risa carga sobre los burlados: los agentes cómicos ingeniosos nos hacen reír de los agentes cómicos ridículos. A la postre la risa opera sobre sus víctimas, ofrecidas al receptor directamente o a través de la mediación de los burladores».

10. Cito por la edición de Blanca de los Ríos (1958), tomo III.

Estas máscaras nos ocultan un amplio espectro de ricas perspectivas para estudiar las derivaciones de un lenguaje circunscrito al mundo de la risa en el que se han ido anquilosando unas cuantas fórmulas verbales alejadas ya de la impronta de Góngora, pero generadas, sin duda, en la encrucijada de fuerzas en tensión que conlleva su expresión poética.

Bibliografía

Alonso, D. (1950): *La lengua poética de Góngora (Parte primera corregida)*, Madrid, CSIC.
— (1957): «Lope de Vega, símbolo del Barroco», en *Poesía española*, Madrid, Gredos, pp. 419-478.
Arellano, I. (1994): «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, pp. 103-128.
— (2006): "Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro", en *Demócrito áureo: Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, pp. 329-359.
Castro, A. y H. H. Rennert, (1969): *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya.
Jáuregui, J. de (1978): *Discurso poético*, edición de Melchora Romanos, Madrid, Editora Nacional.
— (2002): *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, edición de José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla.
Periñán, B. (2006): «Deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos», en *«Culteranismo» e teatro nella Spagna del seicento*, Laura Dolfi editora, Roma, Bulzoni, pp. 79-99.
Profeti, M. G. (2004): «Góngora y Lope entre poesía y teatro», en *Góngora Hoy VI, Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, edición de Joaquín Roses, Córdoba. Diputación de Córdoba, pp. 223-246.
Romera Navarro, M. (1935): *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Ediciones Yunque.
Rozas, J. M. (1990): «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp.133-168.
Tirso de Molina (1952): *La fingida Arcadia, en Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, tomo II.
— (1952): *La celosa de sí misma*, en *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, tomo II.
— (1958): *Santo y sastre*, en *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, tomo III.
Vega García-Luengos, G. (2006): «Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara», en *«Culteranismo» e teatro nella Spagna del seicento*, Laura Dolfi editora, Roma, Bulzoni, pp. 29-47.
Vega, L. de (1965): *El capellán de la Virgen,* en *Obras de Lope de Vega* edición de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, BAE vol. CLXXVIII.
— (1972): *El desdén vengado*, en *Obras de Lope de Vega* edición de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, BAE vol. CCL.
— (1990): *El castigo sin venganza*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.

La obra dramática de don Antonio Sigler de Huerta

Luisa Rosselló Castillo
Col•legi Sant Josep Obrer I – Universitat de les Illes Balears

Pese a que en su época don Antonio Sigler de Huerta gozó del respeto y admiración de algunos de sus coetáneos[1], este poeta y dramaturgo del Siglo de Oro ha merecido escasa atención por parte de la crítica moderna[2].

De don Antonio Sigler de Huerta se han conservado un total de ocho comedias. Cuatro (*Amor vencido de amor*, *Chico Baturi*, *Julián y Basilisa* y *La luna africana*) las escribió en colaboración con otros dramaturgos como Cáncer y Velasco, Rosete y Niño, Juan Vélez de Guevara o Zabaleta; mientras que las restantes (*Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios*, *Competidores y amigos*, *Las doncellas de Madrid* y *No hay bien sin ajeno daño*) fueron redactadas íntegramente por él. A estas obras conservadas hoy en día se les debe sumar una comedia de santos que debía de tratar sobre la Virgen de Valbaneda[3] y una refundición de una obra de Mira de Amescua[4] que no se han podido localizar.

1. Que Sigler de Huerta disfrutó de cierta fama es evidente si se tiene en cuenta su particpación en diversas academias y misceláneas poéticas; además mereció los siguientes versos de Lope de Vega: «Don Antonio de Huerta, sacro Apolo, / pues fueron tus pensiles / las flores de sus líricos sutiles, / aspire al premio solo, / con corte y gracia infusa; / aquí, pues olvidar el montes sueles, / mejor que en Pindo nacerán laureles» (2002: 237).
2. Probablemente, la inclusión de este autor en la relativamente reciente *Historia del teatro español* dirigida por Huerta Calvo (2003: vol. I, 87) suscite algún interés por Sigler de Huerta en la crítica moderna. Por otra parte, esta referencia, junto con el artículo de Madroñal (1994) dedicado a la edición de Falconieri de *Las doncellas de Madrid*, y su breve estudio biobibliográfico en el *Catálogo* de Urzáiz (2002: vol. II, 608-609), constituyen los únicos estudios modernos de la crítica sobre el autor.
3. Es Rojas Zorrilla quien se refiere a esta obra en su vejamen a la Academia Burlesca del Buen Retiro con las siguientes palabras: «Iba en este carro el mayor poeta que hay en el mundo: don Antonio de Huerta, que esto lo dice su merced y basta, estorbando todo el carro de la mojiganga sin permitir se hablase en él otra cosa que no fuese de su comedia de la Virgen de Valbaneda. Si uno allí se transformaba en la amenidad del Retiro, decía: «Para amena, una selva que se puso en el teatro de mi comedia»; si otro alababa los vestidos de la mojiganga, replicaba: «Para vestido el que sacó Velasco cuando rodó por las asperezas intrincadas de mi comedia»; (...). En efecto, su comedia era el qué quieres boca de todas las conversaciones y de todas las conversaciones la risa de su comedia.» (*ACADEMIA*, 2007: 179). Aunque no se ha podido hallar, tal vez se trate de la obra *Nuestra Señora de Valvanera y aurora de la Rioja*, *o el mejor fruto de un árbol* documentada por Medel del Castillo (1735: 79) y por Cayetano de la Barrera (1969: 569).
4. Gracias a la documentación recopilada por Shergold y Varey (1961: 33-34), se tiene noticia de que recibió cien escudos por «enmendar el auto que el Doctor Mira de Mescua escriuió de *Las grandeças de Madrid*».

Autoría y cronología

Con anterioridad a 1633 probablemente escribió dos de las obras que compuso en solitario: *Competidores y amigos* y *Las doncellas de Madrid*, ya que de ambas aparecen testimonios manuscritos datados en la última página en 1633 y 1632, respectivamente. Además, en el caso de *Las doncellas de Madrid* la fecha incluida en el manuscrito parece bastante próxima a la de su composición, puesto que en su *Para todos* (c. 1632) Montalbán apunta que Sigler de Huerta la está concluyendo. Por otra parte, en esta comedia se incluyen algunas referencias a los conflictos con los Países Bajos de 1629, lo que confirma que su escritura no debía distar mucho de tal fecha.

En cuanto a *No hay bien sin ajeno daño*, el hecho de que se recoja manuscrita en los mismos fondos que las dos anteriores –los de la colección Barberini Latini de la Biblioteca Vaticana– da pie a pensar que su copia se realizó junto con las de las otras dos obras, con lo que datería también de finales de la década de 1620 o principios de la siguiente. Téngase en cuenta, asimismo, que el origen de estos fondos es la colección privada del cardenal Francesco Barberini, que visitó España en 1626; es presumible que entonces se pusiera en contacto con Sigler de Huerta al que podría incluso haber conocido años antes durante la estancia del último en Roma en 1621[5].

En cuanto a las comedias escritas en colaboración, existen bastantes dificultades para datarlas aunque son menores para dilucidar qué jornada escribió el poeta.

En el manuscrito de *La luna africana*, de 1680, no solo se facilita el nombre de los nueve ingenios que la compusieron sino que además se indica el fragmento que escribió cada uno de ellos. Gracias a esta información, se puede afirmar que don Antonio Sigler de Huerta redactó el inicio de la tercera jornada. En cuanto a su datación, según los argumentos aportados por Carrasco Urgoiti (1964), sería antes del junio de 1643, cuando muere Alfonso Alfaro, y no mucho tiempo después de la caída del Conde-Duque de Olivares.

En el caso de *Amor vencido de amor*, una información sobre su representación en el teatro de la Montería de Sevilla en 1643 recogida por Sentaurens (1984: 1096) junto con el hecho de que uno de sus autores sea Zabaleta, cuya primera obra data de 1640, permite deducir que la fecha de redacción y la de su representación debían de ser bastante próximas. Por otra parte, la aparición de un verso común con *Las cinco blancas de Juan espera en Dios*, así como los usos métricos de la tercera jornada dan pie a plantear la hipótesis de que ese sea el fragmento escrito por Sigler de Huerta.

Más escasos son los datos que se conservan para poder datar a *Julián y Basilisa*, que nuestro autor escribió junto con Cáncer y Rosete. Con total seguridad la fecha de la edición príncipe, 1660, no se corresponde con la de redacción pues Jerónimo de Cáncer había fallecido en 1655. Cáncer, Rosete y Huerta participaron también en la redacción de *Chico Baturi*, cuya primera edición data de 1652 y de la que los autores prometieron una

5. Se desconocen las razones que llevaron a don Antonio Sigler de Huerta a Roma, sin embargo, se sabe de su presencia en esta ciudad cuando se produjo la muerte de Felipe III pues participó activamente en las exequias fúnebres por el fallecido rey. Precisamente, en la crónica de tales homenajes funerarios ordenada por el Conde de Alburquerque a don Jerónimo Fernández de Córdoba (1622: 57-61) se incluyen dos poesías de don Antonio Sigler de Huerta. Por otra parte, esta estancia en Roma parece ser una experiencia que Sigler de Huerta valoró mucho y que se complacía en mencionar siempre que podía, quizás en exceso, como se puede deducir de las palabras de Anastasio Pantaleón de Ribera en su *Vejamen de Sirene*: «¿Quién tendrá por bueno, que sea yo chiste de don Ant[oni]o de Huerta, hombre que si le piden que diga un qüento de Roma, dice un millón» (Brown, 1980: 312).

segunda parte que no se ha podido localizar. Sin lugar a dudas, Sigler de Huerta escribió la primera jornada de *Chico Baturi* ya que en ella se copian varios versos, el nombre de uno de los personajes femeninos y el planteamiento de una escena de *Competidores y amigos*, obra escrita íntegramente por él.

Por otra parte, estos tres autores participaron en la Academia Burlesca del Buen Retiro (1637); colaboraron juntos en la redacción de la tercera jornada de *La luna africana* (c. 1643); y volvieron a coincidir en la Academia Castellana (c. 1645), cuyo vejamen escribió el propio Cáncer. Muy probablemente *Julián y Basilisa* como *Chico Baturi* se compuso en estos años de estrecha relación entre los autores.

Si se consideran todos estos datos y los que se poseen sobre su obra poética, se puede afirmar que la composición más antigua datada de Sigler de Huerta es el poema publicado en los preliminares de la obra de Salas Barbadillo *El sagaz Estacio, marido examinado* de 1620. Todo parece indicar que al principio el autor solo escribía poesía, de ahí que Anastasio Pantaleón de Ribera en su *Vejamen de Sirene* no se refiera en ningún momento a su labor de comediógrafo.

Se puede deducir también que a finales de la década de 1620 empezó a escribir su producción teatral. De ella la noticia más antigua que se tiene es la ofrecida por Pérez de Montalbán en su *Para todos* (c. 1632) sobre *Las doncellas de Madrid*.

Alguna fama como autor teatral tenía ya en 1637, cuando Rojas Zorrilla se burla de la comedia de santos que no se ha podido encontrar *Nuestra Señora de Valbaneda*.

Según Soledad Carrasco, *La luna africana* se redactó antes del primer semestre de 1643 y ese mismo año se representó en Sevilla otra obra en colaboración del autor, *Amor vencido de amor*, con lo que en esta época ya le tenemos por completo entregado a su labor como comediógrafo.

En definitiva, el autor empezó escribiendo poesía pero pronto se sintió atraído por el teatro que empezó a cultivar tras su regreso de Italia a partir de 1622, aunque nunca dejaría de escribir poemas. A finales de esta década compondría sus dos brillantes comedias de capa y espada (*No hay bien sin ajeno daño* y *Las doncellas de Madrid*), coincidiendo también con el período en el que se escribirían muchas de las grandes obras de este subgénero. Sería su participación en las academias del momento y en misceláneas poéticas lo que le pondría en contacto con otros autores, con los que entablaría una relación de amistad que daría como fruto las diversas obras en colaboración, presumiblemente escritas desde 1630 hasta mediados de la década de 1640. Finalmente, una obra poética, los tercetos dedicados a la muerte de Isabel de Borbón en 1647, es la composición más moderna de Sigler de Huerta que se ha conseguido documentar.

Las obras escritas íntegramente por don Antonio Sigler de Huerta

Las cinco blancas de Juan Espera en Dios

Las numerosas representaciones de esta comedia a lo largo de todo el siglo XVIII documentadas por Andioc y Coulon (1996: 660) permiten deducir que *Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios* gozó del beneplácito del público de la época[6]. Sin embargo, de todas las piezas teatrales de don Antonio Sigler de Huerta es la que más dista de las pre-

6. Si se tiene en cuenta el creciente gusto del público por las puestas en escena espectaculares que tanto influiría en él éxito de la llamada «comedia de magia» durante ese siglo, se entiende la fortuna que tuvo esta

ferencias de un espectador actual y también la que, desde nuestro punto de vista, tiene menor interés dramático. En ella se pone de manifiesto un defecto que comparten algunas de las comedias de Sigler de Huerta, a saber, su incapacidad para crear estructuras capaces de mantener la tensión dramática.

Como su propio título indica, en esta obra se pretende llevar a escena la leyenda bastante popular en el Siglo de Oro del judío errante, llamado en algunas tradiciones Juan de Espera en Dios, nombre con el que precisamente se recoge en el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias.

Si se siguen los hallazgos de los diferentes estudios sobre el origen y evolución de dicha leyenda[7], en el siglo XVI habrían confluido distintas tradiciones difundidas por Europa; así se originó la imagen del judío errante extendida durante el siglo XVII y que sirve de cimiento sobre el que se construye la presente comedia. El personaje en el siglo XVI había perdido sus antiguas connotaciones positivas dejando de ser un soldado romano para convertirse en el judío que, consciente de la promesa de un Mesías, no sabe reconocerlo al verlo y, erróneamente, todavía le espera. El zapatero judío, maldito por insultar a Jesús y que está condenado a vagar eternamente sin rumbo con un bolsillo en el que siempre aparecen cinco blancas, ha adquirido ya todo un cúmulo de características negativas entre las que se destaca su falta de arrepentimiento, su obstinado error al no creer a Jesús el Mesías, su soberbia por considerarse poseedor de la única verdad o su crueldad en el modo de actuar. Este es el perfil del personaje que conoce don Antonio Sigler de Huerta y el que intenta reflejar con poca fortuna en su obra.

El autor pretende crear unos antecedentes al personaje de la leyenda, pero no logra hacerlo de una manera coherente, de modo que no se ve la vinculación que puede existir entre la tormentosa relación de Libia y Juan, que se desarrolla al principio de la pieza con los lances propios de cualquier comedia de capa y espada, y los sucesos de la tercera jornada, en la que verdaderamente se escenifica la leyenda.

Una somera lectura revela el desequilibrio existente entre las dos primeras jornadas carentes de una verdadera intriga, repetitivas e incluso aburridas, y la tercera en la que se desarrolla la materia de la leyenda. El verdadero conflicto solo se plantea y desarrolla a partir del final de la segunda jornada cuando se explota dramáticamente la oposición entre Juan de Espera en Dios y su padre Torcuato, una figura que no aparece en la leyenda y que es una creación original del autor. Torcuato, cristiano fiel, caracterizado por su bondad, pierde los estribos y lanza una maldición contra su hijo después de haber sido apaleado por él. El arrepentimiento de Torcuato por su violenta reacción sirve para demostrar la tesis sobre la que se articula la comedia: el perdón divino siempre es posible si hay un acto de contrición. Se va creando a partir de ese momento una tensión ascendente porque así como la actuación de Torcuato es más y más loable, su hijo va llevando a cabo actos cada vez de mayor crueldad que hacen presagiar un trágico final. En la tercera jornada, al contrario de lo que ocurre en las dos anteriores, se logra crear una tensión que culmina cuando Juan de Espera en Dios, sediento de sangre, denuncia que su padre profesa la religión cristiana al Emperador y Torcuato es condenado a muerte.

obra en la que la representación de la materia legendaria así como el martirio del personaje Torcuato exige la utilización de numerosos artefactos e ingenios o efectos de sonido y luz.

7. Auguet (1977); Bataillon (1941); Killen (1925); Knecht (1977: 1-66); Paris (1908: 187-221).

La escenificación del martirio, con la que prácticamente concluye la obra, es el momento más espectacular y sobrecogedor.

Las cinco blancas de Juan Espera en Dios es una obra difícil de clasificar dentro de algunos de los subgéneros teatrales que la crítica ha ido señalando. Sus dos primeras jornadas, por el tema amoroso y los lances que en ella se recrean, la asemejan a una convencional comedia de capa y espada; mientras que en la última jornada, que incluye el martirio de Torcuato, se aproxima por su puesta en escena y por el tema religioso que cobra una mayor importancia, a la comedia hagiográfica. Sin embargo, no se trata de una comedia de capa y espada pues las peripecias amorosas acaban diluyéndose en la narración de la leyenda, ni es una comedia hagiográfica ya que le falta su ingrediente esencial que es el tener como objeto la vida de un santo o personaje afín. Siguiendo como criterio el objetivo de la obra, quizás se podría concluir que se trata de una obra de carácter legendario-religioso en la que el uso de los diferentes ingenios para escenificar los aspectos maravillosos de la leyenda sería su mayor atractivo.

La comedia histórica Competidores y amigos

Los acontecimientos bélicos que tuvieron lugar en el norte de Italia entre octubre de 1524 y principios de 1525 son el telón de fondo en el que se sitúa la acción de *Competidores y amigos* que presta especial atención a la batalla de Pavía. En tal contienda se enfrentaron el ejército francés, encabezado por el propio rey Francisco I, y el ejército español, capitaneado por Fernando de Ávalos –Marqués de Pescara–, por el Condestable de Borbón, por Carlos Lanoy y por el experimentado militar navarro don Antonio de Leiva.

En su comedia Sigler demuestra conocer tanto el capítulo del *Illustrium virorum vitae* de Giovio dedicado al Marqués de Pescara[8], como las páginas de Pero Mexía refiriéndose a la batalla de Pavía incluidas en su *Historia del invictísimo Emperador don Carlos*[9], pero sigue de cerca las páginas de la obra del cronista real Fray Prudencio Sandoval *Historia del Emperador Carlos Quinto*[10] en las que se narra de manera pormenorizada la valerosa actuación de dos soldados y amigos españoles don Diego de Cisneros y don Francisco Romero, que llevaron el socorro a la sitiada ciudad de Pavía y a don Antonio de Leiva cuando estaban a punto de amotinarse sus soldados tudescos.

Lejos de insistir –como hacen las otras dos comedias del Siglo de Oro que escenifican estos mismos hechos históricos[11]– en la captura que se produjo del rey francés

8. La obra del italiano fue traducida en 1555 por Pedro Vallés con el título de *Historia del Marqués de Pescara* y se edita en Zaragoza y Valladolid; luego será reimpresa en Zaragoza en 1557 y 1562; en Amberes en 1558 y 1570; y en Sevilla, en 1562 (Monroy, 2002: XXII), con lo que no resulta impensable que Sigler de Huerta hubiera podido leerla.
9. De los 29 testimonios manuscritos de la obra que documenta Mata Carriazo, trece de ellos parecen datar de los siglos XVI y XVII (Mexía, 1945: LXXX-XCI).
10. Tampoco el acceso a tal obra sería muy complicado dadas las reediciones que se realizaron de ella en España durante la primera mitad del siglo XVII. En 1614 en Pamplona y a cargo de Bartolomé Parías vería la luz la primera, a la que seguirían otras tres: una en 1618, también en Pamplona e igualmente a cargo de B. París; una segunda en Barcelona en 1625 por Sebastián Cornellas; y, por último, de nuevo en Pamplona en 1634.
11. Se trata de la obra de Francisco de Tárrega *El cerco de Pavía y la prisión del rey de Francia* de finales del siglo XVI (Tárrega, 1985: 26) y de la de Monroy y Silva *La batalla de Pavía y prisión del rey Francisco* escrita, según Pintacuda (Monroy y Silva, 2002: XIII-XIV), entre 1630 y 1642.

Francisco I, que acabó retenido en la Torre de los Lujanes de Madrid, la obra de Sigler de Huerta da un protagonismo absoluto a la hazaña de los dos hombres a los que convierte en compendio de las virtudes del soldado ejemplar pero también de algunos de los rasgos tópicos que se atribuían al carácter español[12]. Y es que como señala Ruiz Ramón para las comedias históricas de Tirso de Molina (1967: 206) los acontecimientos del pasado sirven para proyectar figuras heroicas que por su ejemplar forma de actuar se utilizan para exaltar toda una serie de virtudes nacionales.

Pero los dos protagonistas no son solo soldados modelo, a través de ellos en la comedia se realiza una defensa de la amistad, de ahí que Don Diego de Cisneros y don Francisco Romero, no son solo valientes y bizarros soldados con un acuciado sentido del deber, sino que son también dos grandes amigos cuya mayor preocupación es la de actuar como se espera del amigo perfecto hasta el punto de que su única competencia consiste precisamente en no competir y demostrar que el otro es siempre el mejor.

Además, Sigler de Huerta adorna la amistad entre los soldados con tópicos presentes desde la Antigüedad Clásica. Así pues, mediante sus intervenciones los dos amigos defienden que pese a ser dos personas comparten una misma alma, de tal manera que la amistad significa convertir a los dos sujetos que de ella participan en un uno indisoluble, en una «unidad de pensamiento y espíritu», parafraseando al propio Sigler de Huerta. Por otra parte, su amistad se sustenta sobre dos principios esenciales: el principio de igualdad (los dos sujetos deben poseer igual estatus social y los mismos rasgos psicológicos) y el de la absoluta ausencia de envidia o rivalidad entre ellos. En la obra se insiste en las similitudes en cuanto a categoría social y en cuanto a personalidad que mantienen los personajes, de tal manera que es difícil poder distinguirlos: ambos son esforzados, gallardos, valientes, bizarros, galantes... por igual. Son un compendio de virtudes y es que era tópico en la época considerar que la perfecta amistad solo es posible entre aquellos seres que son virtuosos.

El sentimiento de la envidia se consideraba una de las principales causas por las cuales se podía romper una amistad, por ello en la comedia hay un especial interés por mostrar como la rivalidad que existe entre los dos personajes nace del intento de ser, por parte de cada uno de ellos, el mejor ejemplo de amigo. Toda la comedia consiste, como indica su mismo título, en el desarrollo de la siguiente paradoja: son amigos y competidores, pero verdaderamente la única competencia que se da entre ellos es precisamente la de no competir por ser más que el otro, sino por demostrar que el otro es siempre el mejor. Es decir, la actuación de estos dos compañeros no está impulsada por un deseo de superar al otro sino más bien por actuar como lo haría el amigo en esa misma situación, manteniendo una singular competencia que no tiene como objetivo ganar al otro sino igualarse a él manteniendo la paridad que les une.

Competidores y amigos, en definitiva, presenta de una manera curiosa el tema de la amistad creando dos personajes simétricos cuya única competencia es la de querer ser el mejor ejemplo de compañero. Por otra parte, los dos protagonistas reúnen todas las características del soldado modelo, siendo ejemplar su heroico modo de actuar en el

12. En la obra se atribuyen a los dos protatonistas muchos de los tópicos estudiados en la obra de Herrero García (1966), de ahí que los protagonistas sean corteses y valientes, pero también enamoradizos, coléricos, soberbios y bravucones.

campo de batalla, de manera que mediante ellos también se produce una alabanza de las virtudes de los soldados españoles.

Las doncellas de Madrid y No hay bien sin ajeno daño: las dos comedias de capa y espada

En los fondos de la colección Barberini Latini de la Biblioteca Vaticana se encuentran testimonios manuscritos de tres de las cuatro obras que en solitario escribió Sigler. Dos de ellas *Las doncellas de Madrid* y *No hay bien sin ajeno daño* son dos comedias de capa y espada que destacan dentro del resto de la producción teatral del autor, sobre todo la primera de ellas.

En las dos se pueden observar los rasgos genésicos que la crítica ha ido señalando para las comedias de capa y espada. Ambientadas en un espacio urbano, Madrid, y en un tiempo coetáneo al de redacción de la obra, tienen como protagonistas a dos parejas de galanes y damas entre los que se forma un complicado enredo a causa de los celos. Tanto los personajes como las situaciones que se crean demuestran simplemente que Sigler de Huerta ha entendido bien las convenciones del género y que tiene cierta habilidad para manejar los mecanismos que provocan el enredo. Si las obras de Sigler de Huerta se suelen caracterizar por la falta de habilidad del autor para ensamblar las diferentes tramas, lo cierto es que en estas dos obras consigue hilvanar con donaire y gracia las aventuras de la pareja principal con las de la secundaria.

Las doncellas de Madrid es una comedia interesante en muchos sentidos. En primer lugar, es interesante por el mismo volumen en el que se ha conservado el único testimonio de la obra que ha llegado hasta nuestros días. Ello es así porque parece que se trata de uno de los pocos casos en los que la comedia es recogida junto con los dos entremeses con los que probablemente se puso en escena. Dado que los documentos en los que se transcriben los textos tal y como eran representados en una fiesta teatral barroca son muy escasos, este ejemplar de la Biblioteca Vaticana se convierte en un valioso testimonio cuyo estudio contribuye a entender mejor las relaciones que se establecían entre las obras largas y las obras breves en el contexto de una representación teatral de la época.

En segundo lugar, *Las doncellas de Madrid* destaca por su calidad entre el resto de la producción del autor. Es sin duda su mejor obra. Para empezar sorprende en un autor que se inclina por las comedias de tipo serio la habilidad que muestra a la hora de escribir una obra cómica que si bien no está a la altura de *La dama duende* o del *Don Gil de las calzas verdes*, por mencionar dos bien conocidas por todos, tiene numerosos aciertos. El autor en ella no solo demuestra conocer bien los diferentes mecanismos que provocan el enredo como las escuchas al paño, los papeles amorosos, la aparición de tapadas, la creación de personajes tramoyeros capaces de mentir y enredar siempre que eso les suponga algún beneficio, la utilización de relaciones de parentesco que puedan unir a todos los personajes..., sino que además sabe dotarlos de una dimensión cómica, consigue que cada uno de estos mecanismos dé lugar a situaciones que no solo sorprendan al auditorio o mantengan su interés, sino que también le causen la carcajada o la sonrisa cómplice. Por otra parte, consigue crear un ritmo de acción vertiginoso favorecido por la extrema reducción del marco espacio temporal que lleva a cabo: los lances,

los malentendidos, los enredos, se suceden de manera incesante uno tras otro y hacen el argumento totalmente imprevisible.

Además, los personajes de la obra están trazados también con especial cuidado creándose entre ellos un eficaz sistema de oposiciones; así la audaz y arriesgada doña Inés es la contrafigura de su hermana doña Ana, siempre más comedida y responsable; del mismo modo que don Antonio, galán prototípico, se opone a la figura de su amigo don Alonso, interesantísimo galán suelto, bravucón, orgulloso y algo estrafalario, que debía despertar las risas de un público que a partir de finales de la década de los 20 empezaba a ver este tipo de personajes sobre el tablado.

Incluso, un análisis de la versificación de la comedia permite ver el esmero que en ella puso su autor, pues los dos esquemas métricos típicos que utiliza, el romance y la redondilla (formas que por basarse en el uso del octosílabo fueron especialmente queridas por la escuela calderoniana) comparten aquí protagonismo con silvas, décimas, octavas y sonetos.

Por último, *Las doncellas de Madrid* bien merece una mayor atención por parte de la crítica por las relaciones textuales que mantiene con *La vida es sueño* de Calderón. En la presente comedia se produce el plagio de las famosas décimas sobre el libre albedrío puestas en boca de Segismundo en su primera aparición en la obra. Si como parece la obra data en torno a 1632, este sería un argumento más para corroborar la tesis de Ruano de la Haza sobre la datación de *La vida es sueño*[13]. Parece bastante plausible que don Antonio Sigler de Huerta viera al menos representada la comedia de Calderón antes de escribir su obra, lo que implica que las ediciones de 1635 de *La vida es sueño* son al menos cuatro años posteriores a una puesta en escena que no se ha podido documentar[14].

Además el hallazgo de estas décimas posibilita entender mejor el intercambio de sonetos entre Calderón y Sigler de Huerta que analizó en su día Wilson (1966). A la luz de esta obra, no parece descabellado suponer que la acusación de plagio que lanza Calderón contra Sigler no está motivada, como cree Wilson, porque J*ulián y Basilisa* (obra escrita en colaboración) sea un pastiche de *El mágico prodigioso* y *El José de las mujeres*, sino por la sospechosa similitud de esas décimas de *Las doncellas de Madrid* que el autor escribió en solitario.

Como se ha intentado demostrar en las páginas anteriores, quizás las comedias de don Antonio Sigler de Huerta no suponen ningún hito dentro del teatro de la época pero en ellas se encuentran numerosos aciertos y su estudio, como el de las obras de otros autores menores, permite crear una visión más exacta del panorama teatral de la primera mitad del siglo XVII.

13. Ruano de la Haza revisa las diferentes teorías que intentan explicar que las primeras dos ediciones de la obra calderoniana, ambas de 1636, sean tan diferentes para después realizar un minucioso estudio de variantes que le lleva a concluir que «la explicación más lógica de la existencia de estas dos ediciones es que Calderón escribió una primera versión, la zaragozana, bastante antes de 1635 quizá tan temprano como 1630, lo cual convertiría los famosos versos de *El castigo sin venganza* en una alusión a *La vida es sueño*» (Ruano de la Haza, 1992: 44).

14. También Madroñal (1994: 393) destaca la importancia de este plagio para la datación de *La vida es sueño*.

Bibliografía

Andioc, R. y Coulon, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña en el siglo XVIII*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
Auguet, R. (1977): *Le juif errant. Genèse d'une légende*, Paris, Payot.
Barrera y Leirado, C. de la (1969): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del s. XVIII*, Madrid, Gredos (ed. facsímil).
Bataillon, M. (1941): «Pirigrinations Espagnoles du juif errant», *Bulletin Hispanique*, 43, pp. 81-122.
Brown, K. (1980): *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la república literaria española*, Madrid, Porrúa.
Carrasco Urgoiti, M. S. (1964): «En torno a la *La Luna Africana* comedia de nueve ingenios», *Papeles de Son Armadans*, XXXII, pp. 225-298.
Fernández de Córdoba, J. (1622): *Relación de las funerales exequias que la nación española hizo en Roma a la majestad del Rey N. S. D. Philipo III*, Roma, Giacomo Mascardo.
Herrero, M. (1966): *Ideas de los españoles en el siglo XVII*, Madrid, Gredos.
Huerta Calvo, J. (coord.) (1986): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, vol. 1.
Killen, A. (1925): «L'évolution de la légende du Juif Errant», *Révue de Littérature Comparée*, 5, pp. 5-36.
Knecht, E. (1977): *Le mythe du juif errant. Essai de mythologie litteraire et de sociologie religiouse*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
Lope de Vega (2002): *El laurel de Apolo*, Firenze, Aliena editrice.
Madroñal, A. (1994): «Una edición de Antonio Sigler de Huerta, dramaturgo del Siglo de Oro», *Angélica. Revista de Literatura*, 6, pp. 391-395.
Medel del Castillo, Fco. (1735): *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso Mora.
Mexía, P. (1945): *Historia del Emperador Carlos V*, Madrid, Espasa-Calpe.
Monroy y Silva, C. (2002): L*a batalla de Pavía y prisión del rey Francisco*, Pavia, Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia-Edizioni ETS.
Paris, G. (1908): *Légendes du Moyen Age*, Paris, Hachette.
Ruano de la Haza, J. M. (1992): *La primera versión de «La vida es sueño» de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press.
Ruiz Ramón, Fco. (1966): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial.
Shergold, N. D. y Varey, J. E. (1961): *Los autosacramentales en Madrid en la época de Claderón, 1637-1681. Estudios y documentos*, Madrid, Editorial de Historia, Geografía y Arte.
Tárrega, Fco. A. de (1985): *El prado de Vanlencia*, London, Tamesis Books.
Urzáiz Tortajada, H. (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, vol. II.
Wilson, E. M. (1966): «Calderon's Enemy: don Antonio Sigler de Huerta», *Modern Language Notes*, 81, pp. 225-231.

Teología contra dramática: a vueltas con el demonio y la censura en *El José de las mujeres* calderoniano

Javier Rubiera
Université de Montréal

Esta comunicación continúa la que presenté en el anterior Congreso de AISO en Cambridge, donde ya me dediqué a analizar algunos aspectos ecdóticos espinosos que se contienen en este drama calderoniano en relación con la intervención demoniaca. Si entonces analizaba el modo en el que al final de la pieza el demonio abandonaba el cuerpo de Aurelio, ahora me detendré a considerar el momento en el que, en la primera jornada, el demonio posee el cadáver de Aurelio, lo que provocó la intervención del censor Rueda y Cuevas en 1679, borrando ciertos versos y proponiendo otros más en consonancia con la ortodoxia católica. Reviso en este trabajo los comentarios de E. M. Wilson sobre este episodio de «Inquisición y censura» y corrijo algunos errores que deslizó el ilustre crítico británico, con el fin de dejar claro en qué consistió la intervención de Rueda. Me referiré igualmente a los problemas tanto ecdóticos como de puesta en escena que plantea este complejo pasaje de Calderón.

El José de las mujeres contiene, efectivamente, un elemento pocas veces utilizado en el drama barroco, por su carácter herético: la posesión diabólica de un cadáver. Hay dos momentos clave en la obra, que son aquellos a los que se refería el título de la ponencia de Cambridge. En primer lugar encontramos el pasaje en el que el demonio posee el cadáver de Aurelio al fin de la jornada primera. En ese punto Calderón decide no lo que era común en muchas comedias, que el demonio adopte la forma que tenía en vida un hombre ya muerto (Aurelio), sino que la figura diabólica reanime su cadáver introduciéndose en él. Por otro lado, poco antes de terminar la comedia, en medio de la apoteosis final con el triunfo y glorificación de Eugenia después de muerta, el demonio abandona el cadáver de Aurelio en una escena de difícil escenificación que analicé hace tres años.

Esta pieza caldeoniana es muy relevante para estudiar la complejidad de las apariciones diabólicas en el teatro porque se conserva en Madrid, en la Biblioteca Nacional, un manuscrito de 1669[1] firmado por Sebastián de Alarcón que contiene lo que dice ser un texto que «se sacó del original de don Pedro Calderón para Manuel Vallejo». Lo más interesante es que este texto contiene una censura del maestro don Juan de Rueda y Cuevas, firmada en 1679, en la que se tachan varios versos, que se prohiben entonces, proponiéndose otros nuevos que modifiquen esta intervención demoniaca en forma de posesión. Por eso constituye un documento muy importante para investigar las relaciones entre la Inquisición y la censura literaria, como bien observaron Edward M. Wilson (1973) y, más recientemente, Javier Aparicio Maydeu (1994).

Sin embargo, la transcripción y el estudio de esta censura dejan mucho que desear[2], a pesar de que fueron llevados a cabo por un insigne calderonista, para algunos el más importante hispanista británico del siglo XX: Edward M. Wilson[3]. En varias ocasiones se ocupó Wilson del manuscrito de *El José de las mujeres*, aunque, no sé por qué endemoniadas razones, parece que no con su cuidado y su rigor habituales. De 1961 es la primera noticia de Wilson sobre la intervención de la censura en este drama calderoniano. En un estudio provisional sobre Calderón y los censores escénicos, el crítico británico recoge 19 ejemplos de intervención censora en manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Con el número 16 identifica el que nos interesa ahora:

> 1679. El José de las mujeres. B.N.M.: MS. 16548.
>
> 16. [Que ?] se obserbe lo borrado y que el demonio no entre en el cadaber por ser Eretico y Contra el viejo y nuevo testamentos y contra la dotrina de los Stos Padres y Concilios en especial Contra quatro Concilios generales Como Consta de la corecion echa en la Comedia que se trujo Md y Nobiembre 18 de 1670. El Mro D Juº de Rueda y Cuebas. (Wilson, 1961: 174-175)

En un breve comentario indicaba además entre otras cosas: «The case requires a fuller investigation than can be given in this article ; I shall return to it on another occasion» (Wilson, 1961: 175). En nota añadía Wilson que «unfortunately I missed this manuscript when I was in Madrid. I must thank Mr. R. MacCurdy for his good offices in obtaining a photograph of the last page in it» (Wilson, 1961: 183). Lo que nos importa subrayar

1. Biblioteca Nacional, manuscrito 16548. Antepuesto, lleva título general con letra moderna («El Joseph de las mugeres= Sta. Eugenia= / Comedia en tres jornadas, de D. Pedro Calderon de la Barca»). La primera página del manuscrito del XVII (2r) comienza directamente así: «Primera jornada del Joseph de las mugeres / santa eugenia de don pedro calderon / año de 1669». Al final (51r) está firmado por Sebastián de Alarcón, quien afirma que el texto « se saco del orijinal de don Pº calderon pª Manuel Vallejo y ba çierto y berdadero este traslado». Sobre S. de Alarcón y su modo de proceder como copista, véase el artículo de Ruano de la Haza (1978).
2. Para este caso concreto, disentimos, entonces, de la opinión de Agustín de la Granja (2006: 443), cuando afirma que «[por el Santo Oficio] también fue requerido Calderón, de quien existe un valioso ramillete de censuras impecablemente estudiadas». En nota se refiere a Wilson (1961).
3. Véase, por ejemplo, el retrato que de él hace Anthony Close. Entre otros méritos, señala Close que Wilson se ganó la devoción de distinguidos hispanistas a los que dirigió sus tesis, «quienes apreciaban unánimemente su meticulosidad y su cuidada atención» (2004: 48), por las que efectivamente es reconocido. Por esa razón sorprenden más los descuidos en la transcripción y en el comentario de este importante manuscrito calderoniano. *Aliquando bonus dormitat Homerus*.

ahora es que se desliza en la transcripción un error que se ha venido repitiendo desde entonces, error al que ya me referí en mi anterior artículo sobre *El José de las mujeres* (Rubiera, 2006: 534). Al principio se indica bien el año de la datación (1679), pero más adelante se anota 1670, fecha que reaparecerá en algunos trabajos posteriores de Wilson (1973 y 1977) y de otros estudiosos que le siguen (Aparicio Maydeu, 1994: 588 y 1999: 172). En 1965, en el segundo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, alude ocasionalmente a este testimonio, reproduce de nuevo la observación final de Rueda y Cuevas, y añade: «Ignoramos la fecha de esta comedia, pero fue impresa en 1660, y la vio el maestro Rueda en 1671» (Wilson, 1967: 164), equivocándose de nuevo en la fecha, que en el original no presenta ninguna duda.

Donde verdaderamente Wilson trata en profundidad el texto que nos ocupa es en una ponencia plenaria en el XII Congreso de la *International Federation for Modern Languages and Literatures*, celebrado en la Universidad de Cambridge en agosto de 1972. En las Actas correspondientes se publica el trabajo de Wilson (1973: 38-56), que posteriormente sería traducido al español como un capítulo de su bien conocido libro *Entre las jarchas y Cernuda* (Wilson, 1977: 245-271)[4]. Entre otros casos de «Inquisición y censura», aborda allí el de *El José de las mujere*s, cometiendo errores de transcripción y de interpretación que creo que nunca han sido debidamente corregidos.

Tanto en el texto original en inglés como en su traducción española se reproduce del mismo modo la intervención del censor. Dice Wilson:

> We must now see how Rueda y Cuebas treated Calderon's text. He left untouched the stage direction, which lets the devil descend through the trap-door to Aurelio's body. The devil-Aurelio emerges; I print side by side the original and the censor's version of his speech:
>
> | *Printed texts* | *Censor's alterations* |
> |---|---|
> | De aquestas perturbaciones | De aquestas perturbaciones |
> | causa soy; y pues que tengo | causa soy y pues que tengo |
> | licencia de Dios, así | por ordenacion diuina |
> | desde hoy perseguirte pienso; | la forma tomo de aurelio |
> | que en este helado cadáver | [cancelled] |
> | introducido mi fuego, | [cancelled] |
> | en traje has de ver de amigo | en traje as de ber de amigo |
> | a tu enemigo encubierto. | a tu enemigo encubierto |
> | Bien sé que es cárcel estrecho | [cancelled] |
> | a mi espíritu soberbio | [cancelled] |
> | la circunferencia breve | [cancelled] |
> | de aqueste mundo pequeño, | [cancelled] |
> | de quien, ya señor del alma, | [cancelled] |
> | vengo a poseer el cuerpo; | [cancelled] |
> | pero aunque lo sea, he de estar | [lines not in the MS] |

4. La primera edición es de mayo de 1977. E. M. Wilson falleció pocos meses después, en noviembre de ese año. En el prólogo puede leerse: «En casi todos los trabajos traducidos he hecho ligeras modificaciones para adaptarlos al lector español. La versión española fue llevada a cabo por Sara Struuck y revisada por don Alberto Blecua» (Wilson, 1977: 12).

hoy bien hallado aquí dentro,	[lines not in the MS]
sólo porque en orden es	[lines not in the MS]
a pervertir tus intentos.	[lines not in the MS]
No has de saber dese Dios	no as de saber de ese dios
que anda rastreando tu intento,	que anda rastreando tu yntento
o ya que lo sepas, no	o ya que lo sepas, no
has de tener, por lo menos,	has de tener por lo menos
sin zozobras y pesares,	sin çoçobras y pesares
persecuciones y riesgos,	persecuçiones y rriesgos
fatigas ansias y penas,	fatigas ansias y penas
parte en sus merecimientos.	parte en tus mereçimientos

Of fourteen lines, eight were cancelled or replaced by two others. The effect of the two lines is to show that the devil has conjured up a wraith of Aurelio and left the corpse behind under the stage.
(Wilson, 1973: 51-52)

En el manuscrito, sin embargo, hay dos versos más –que han desaparecido erróneamente– y que, como puede verse, estaban presentes con una ligera variante respecto al texto impreso que utiliza Wilson[5]: «licencia de dios assi / desde oy perseguirte tengo». Junto a los dos primeros versos tachados (y comenzando a la altura del verso anterior) aparecen en el margen derecho dos versos nuevos, que son los que introduce Wilson correctamente («por ordenacion diuina / la forma tomo de Aurelio»), aunque deja de poner en el margen izquierdo otra intervención que señala que a partir de ahí esos versos serían dichos por Aur- (Aurelio), porque efectivamente la intervención del censor obliga a variar la puesta en escena original.

Una transcripción fiel a lo que se recoge en el manuscrito sería la siguiente[6]:

dem°	de aquestas perturbaciones	
	causa soy y pues que tengo	
	licencia de Dios assi	
	desde oy perseguirte tengo	**por ordenacion diui**
Aur—	~~que en este helado cadaber~~	**na la forma tomo**
	~~yntroducido mi fuego~~	**de Aurelio**
	en traje as de ber de amigo	
	a tu enemigo encubierto	
	~~bien se que es carcel estrecha~~	
	~~a mi espiritu soberbio~~	
	~~la çircunferençia brebe~~	
	~~de aqueste mundo pequeño~~	
	~~de quien ya señor del alma~~	
	~~bengo a poseer el cuerpo~~	
	no as de saber de ese dios	
	que anda rastreando tu yntento	

5. Wilson utiliza el texto editado por Ángel Valbuena Briones (Don Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, tomo I, dramas*, Madrid, 1959) tal como indica en la nota 28 (Wilson, 1973: 55).
6. Resalto en negrita las intervenciones de otra(s) mano(s) sobre el texto de Sebastián de Alarcón.

o ya que lo sepas, no
as de tener por lo menos
sin çoçobras y pesares
persecuçiones y rriesgos
fatigas ansias y penas base y buelbe
parte en tus mereçimientos y salen todos

Un estudio más detenido, llevado a cabo por un especialista, deberá dilucidar si la anotación en el margen izquierdo («Aur-») pertenece o no a la mano de Rueda y Cuevas, pues es posible que sobre la copia de Sebastián de Alarcón censurada por Rueda haya intervenido una tercera mano posteriormente[7].

Aparte de los descuidos de Wilson en relación con la fecha de la censura y con los detalles de la intervención misma, el hispanista británico interpreta incorrectamente la escenificación del lance de la posesión demoniaca. En varias ocasiones da a entender que el cuerpo de Aurelio cae por el escotillón y que después el demonio se lanza bajo el tablado para realizar allí la posesión del cadáver. Al resumir la acción de la primera jornada de *El José de las mujeres* dice al llegar al punto en el que Eugenia queda sola en su aposento:

> Two very different shadows appear –Aurelio and Cesarino– each unknown to the other. She tells them to go away ; neither will go, unless the other goes first. Swords are again drawn; Cesarino murders Aurelio, whose body falls down through a trap-door in the stage. She swoons. As Cesarino runs away, the devil appears in the air and announces that –with divine permission– he will enter Aurelio's corpse and act his part ; his purpose is either to keep Eugenia a pagan or, if that prove impossible, to persecute her in his new disguise. He then descends through the air and through the trap-door to fulfil his purpose. Eugenia comes to herself and (not unnnaturally) calls out for help. (Wilson, 1973: 49)[8].

Más adelante, antes de transcribir la intervención del censor, como ya hemos visto, repetía Wilson: «He left untouched the stage direction, which lets the devil descend through the trap-door to Aurelio's body. The devil-Aurelio emerges;» (Wilson, 1973: 51). Tras la transcripción añade: «The effect of the two lines is to show that the devil has conjured up a wraith of Aurelio and left the corpse behind under the stage.» (Wilson, 1973: 52).

Sin embargo, una lectura más atenta de las acotaciones y de la escena completa nos conduce hacia otra interpretación. Leamos la acotación[9] principal tal como se reproduce

7. Sugiero a futuros investigadores que examinen las intervenciones en las páginas 17v y 43r así como el tipo de letra y tinta de las modificaciones propuestas en las páginas 18r y 50v, para compararlos con la letra de Rueda y Cuevas en la censura final (51r) y en otras de sus intervenciones en comedias de la época.
8. La traducción española es incomprensible en el punto decisivo: «Cesarino mata a Aurelio, cuyo cuerpo cae, a través de una escotilla, en el escenario» (Wilson, 1977: 263). Con tan extraña indicación creo que es imposible visualizar la escena.
9. Es una de esas largas acotaciones que introduce a veces Calderón para que el lector –no olvidemos que el «autor» de comedias es el primer lector– vaya introduciendo las indicaciones escénicas en el lugar correspondiente a medida que vayan transcurriendo el diálogo y la acción. A veces no es fácil reconstruir mentalmente la representación y algunos editores modernos, para guiar mejor a sus lectores contemporáneos, cortan la larga acotación y van colocando la indicación escénica correspondiente en su debido momento. Junto a otras

de modo muy parecido en la edición *princeps*, en el manuscrito de Sebastian de Alarcón y en la edición de Vera Tassis:

> -Parte Treze (Calderón, 1660: 289): Sacan las espadas, y cae Aurelio muerto a la parte del tablado, que pueda abrirse un escutillon a sus espaldas, y Eugenia cae desmayada al otro lado. descubrese el demonio en lo alto, desde donde ha de caer lo mas veloz que pueda à esconderse por el escutillon y levantase Aurelio assombrado al mismo tiempo.
>
> -Manuscrito 16548 (Calderón 1669: 18r): Sacan las espadas y cae aurelio muerto a la parte del tablado que pueda abrirse un escutillon a sus espaldas y eugenia cae desmayada al otro lado, descubrese el dem° en lo alto de donde caera derrapido a esconderse por el escotillon Lebantese aurelio asombrado al mismo tpo que cae el dem°
>
> -Sexta parte [Calderón, 1683: 66]: Sacan las espadas, y cae Aurelio muerto à la parte del tablado, que pueda abrirse un escotillon à sus espaldas, y Eugenia cae desmayada al otro lado, descubrese el Demonio en lo alto, desde donde ha de caer lo mas veloz que pueda a esconderse por el escotillon, y levantase Aurelio assombrado al mismo tiempo, y vase.

Tras esta acotación hay diez versos que dicen Eugenia, Aurelio y Cesarino, durante los que se produce la estocada mortal, la salida de escena de Cesarino[10] y el desmayo de Eugenia. Como se desprende de la acotación, tras el duelo entre los dos hombres, el actor que representa a Aurelio debe caer «muerto» en el tablado de tal modo que detrás de él pueda abrirse un escotillón, por el que irá a caer el demonio tras decir el parlamento de veintidós versos[11] en el que anuncia sus intenciones. En el momento en el que el demonio atraviese por el escotillón y caiga bajo el tablado, fuera de la vista del público, el actor que representaba a Aurelio se levanta y se va[12]. Sólo queda en escena Eugenia desmayada que, entonces, vuelve en sí[13].

Por su parte, la intervención de la censura por motivos teológicos va a provocar una variante en la atribución de parlamentos a los personajes y en la escenificación de este pasaje. Una vez que el censor impide que el Demonio reanime el cadáver de Aurelio, imponiendo que simplemente adopte su forma, se indica en el manuscrito que el parlamento de veintidós versos que antes decía completo el Demonio se parta ahora en dos: el Demonio dirá los cuatro primeros versos y después se lanzará lo más rápido que pueda a través del escotillón; en ese momento –«al mismo tiempo que cae el demonio»–

---

manipulaciones menos ortodoxas es lo que hacen Hartzenbusch (Calderón, 1945: 364), en su edición decimonónica, Astrana Marín (Calderón, 1951: 1192) y Valbuena Briones (Calderón, 1969: 918). Sin embargo, Wilson no se deja orientar por estos editores que sí habían entendido correctamente lo que ocurre en escena. La solución de Aparicio Maydeu (1999: 169-173) tampoco es satisfactoria, a pesar de la atención minuciosa a otros aspectos de la representación profusamente considerados en notas al pie.

10. Los tres testimonios señalan «*Vase*».
11. En la *Parte Treze* y en la *Sexta Parte* preparada por Vera Tassis la tirada del Demonio es de veintiséis versos.
12. A partir de ese momento el actor que hacía la parte de Aurelio representará al Demonio dentro del cuerpo de Aurelio reanimado.
13. El manuscrito dice: «*Base y buelbe y salen todos*». El que se va es «*Aurelio*» y «*buelbe*» se refiere a que Eugenia vuelve en sí. La Parte Treze también dice: «*Vase, y buelue, y salen todos*». Vera Tassis indica «*Vase*» tras el parlamento del demonio y después «*Buelue Eugenia, y salen todos*».

se levantará el actor que representaba a Aurelio y dirá el resto: «Por ordenación divina / la forma tomo de Aurelio. En traje has de ver de amigo / a tu enemigo encubierto…». Cuando acaba su discurso, se va de escena y entonces Eugenia vuelve en sí.

Con estas notas esperamos haber contribuido a aclarar ciertos aspectos relativos a la intervención de la censura inquisitorial en manuscritos del siglo XVII, deshaciendo algunos malentendidos y precisando varios datos inexactos respecto a la intervención de Juan de Rueda y Cuevas en el manuscrito de Sebastián de Alarcón de *El José de las mujeres* calderoniano. Quedan, sin embargo, algunas dudas en el aire, hasta que se haga un estudio riguroso del manuscrito completo, se precise qué manos intervienen en él y se compare con otros textos de la mano de Rueda y Cuevas[14].

Bibliografía

Aparicio Maydeu, J. (1994): «Notas sobre magia y herejía en *El José de las mujeres*. Calderón tienta al demonio», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII, núm. 2, pp. 587-596.

Aparicio Maydeu, J. (1999): *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

Calderón de la Barca, P. (1660): *El Ioseph de las mugeres*, en *De los mejores el mejor, libro nuevo de comedias varias, nunca impressas, compuestas por los mejores Ingenios de España. Parte Treze*, Madrid, Mateo Fernández, pp. 275-311.

Calderón, P. (1669): *El Joseph de las mugeres*, Manuscrito 16548 de la Biblioteca Nacional, Madrid.

Calderón de la Barca, P. (1683): *El Ioseph de las mugeres, Sexta Parte de comedias del celebre poeta don Pedro Calderon de la Barca que corregidas por sus originales publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, pp. 52-90. [*Comedias, Vol. XV*., a facsimile edition prepared by D.W. Cruickshank and J. E. Varey, Farnborough-London, Gregg International Publishers and Tamesis Books, 1973, pp. 52-90.].

Calderón de la Barca, P. (1945): *El José de las mujeres, Comedias. Tomo Tercero*, ed. J. E. Hartzenbusch, pp. 357-376, Madrid, Atlas. [1849].

Calderón de la Barca, P. (1951): *El José de las mujeres*, en *Obras completas*, *Tomo I*, *Dramas*, ed. Luis Astrana Marín, pp. 1181-1211, Madrid, Aguilar.

Calderón de la Barca, P. (1969): *El José de las mujeres*, en *Obras completas*, *Tomo II*, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, pp. 905-938.

Close, A. (2004): «Edward Meryon Wilson», en *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 10/03, Soria, Asociación Internacional de Hispanistas-Fundación Duques de Soria, pp. 47-49.

Granja, A. de la (2006): «Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición. (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)», en *El Siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse,

14. Desconozco otro manuscrito, también del XVII, de *El José de las mujeres*. Se custodia en The Hispanic Society of America y parece copiado por dos manos distintas, una para la primera jornada y otra para las jornadas II y III (Rodríguez-Gallego, 2008: 288). La consulta de este testimonio es imprescindible para futuros trabajos comparativos, por si ofrece variantes de interés.

Presses Universitaires de Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 435-448.

Rodríguez-Gallego, F. (2008): «Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*: a propósito de un manuscrito de 1668», *Anuario calderoniano*, 1, pp. 285-315.

Ruano de la Haza, J. M. (1978): «Two Sevetteenth-Century Scribes of Calderón», *Modern Language Review*, 73, pp. 71-81.

Rubiera, J. (2006): «Un demonio de ida y vuelta. Sobre la edición de las acotaciones en *El José de las mujeres* calderoniano», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. Anthony Close, Madrid, AISO, pp. 545-551.

Wilson, E. M. (1961): «Calderón and the Stage-censor in the Seventeenth Century. A provisional Study», *Symposium*, vol. XV, Nº 3, pp. 165-184.

Wilson, E. M. (1967): «Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681», en *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Nijemgen del 20 al 25 de agosto de 1965*, eds. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Polussen, AIH-Instituto de la Universidad de Nimega, pp. 155-170.

Wilson, E. M. (1973): «Inquisitors as Censors in Seventeenth-Century Spain», en *Expression, Communication and Experience in Literature and Language. Proceedings of the XII Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures held at Cambridge University, 20 to 26 August 1972*, ed. Ronald G. Popperwell. The Modern Humanities Research Association, pp. 38-56.

Wilson, E. M. (1977): «Inquisición y censura en la España del siglo XVII», *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*. Barcelona-Caracas-México, Ariel, pp. 245-271.

El jardín en el teatro mitológico de Calderón

Enrique Rull Fernández
UNED

Uno de los primeros en interesarse por este tema de manera específica, no en un contexto general, ha sido José Lara, en varias ocasiones. Quizá en este sentido su trabajo más significativo sigue siendo el primero, titulado «Teatro y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», publicado con ocasión del tercer centenario de la muerte del dramaturgo en el año 1981[1]. En este trabajo se sintetizaban las líneas generales de orientación del jardín como espacio y motivo considerando un abundante *corpus* de obras dramáticas del autor madrileño referidas a subgéneros muy varios entre los cuales el teatro mitológico, como es obvio, no estaba ausente. De esta manera, se tenían en cuenta fundamentalmente obras como *El mayor encanto amor*, *El monstruo de los jardines* y *La fiera, el rayo y la piedra*, comedias apuntadas desde la perspectiva de las tramoyas y las mutaciones escénicas en ocasiones como «espacio identificativo de la pasión»[2].

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

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

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

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

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

Así, en la comedia propiamente dicha, predominará el jardín más convencional y ahuertado, que en la realidad algunos llaman «jardín renacentista», mientras que en la comedia mitológica predominará el jardín selvático, lo que, como recuerda Aurora Egido[5], Jaúregui llamaba *boscarecha*, aunque hay que recordar que éste cuando hablaba de *boscarecha* se refería a un tipo de composición poética similar a la silva. El término procede del italiano «boschereccia» que significa «lugar silvestre», pero no un jardín convencional o ahuertado sino salvaje y abierto, es decir un lugar a medias entre la selva o bosque y el ámbito cerrado de los parques. Era perfecto para exponer los temas esenciales de las historias cortesanas, novelescas y mitológicas. Ya Jacopo Sannazaro en el proemio de su *Arcadia* (1504) había defendido como más deleitosos «los altos y espaciosos árboles, creados por la natura en los hórridos montes, suelen, a menudo, agradar más a quien los mira que las cultivadas plantas, expurgadas por doctas manos en los adornados jardines»[6], texto que ya ha puesto de relieve la crítica sobre jardinería, pues como señala Ehrenfried Kluckert en su estudio sobre el jardín barroco y hablando de la *Arcadia*: «fue muy leída y puede citarse como testimonio de la preferencia por el jardín

5. Véase su edición de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón (1989: 21).
6. Sannazaro (1993: 57).

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

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

Vista la escasa exactitud de términos como «jardín francés», «jardín italiano» o incluso «jardín barroco» frente a «jardín renacentista», pues todos ellos tiene características comunes en la realidad, como ha visto muy bien Michel Baridon[8], nosotros nos decantamos por el término boscarecha para el jardín barroco representado sobre todo en el teatro mitológico y también a veces en la pintura, es decir, en el arte, pues los términos anteriores no nos sirven, a pesar de estar tomados de la realidad o quizá precisamente por eso mismo. En el jardín barroco, como dice el citado Baridon, «la perspectiva se estira hasta perderse de vista, dando la impresión de que el jardín conquista todo el espacio hasta el punto de fuga colocado sobre el horizonte; y vemos en fin cómo las aguas amplían la gama de sus efectos, añadiendo a las fuentes, cascadas, grutas y canales vastos estanques conocidos como "espejos" o "parterres de agua"»[9]. Esto, tan certeramente descrito para la realidad, es también extrapolable al teatro mitológico. Los grabados que conservamos de algunas obras del género, de los que hablaremos enseguida, son buena prueba de ello.

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

7. Kluckert (2007: 152).
8. Baridon (2005: 485 y ss).
9. Baridon (2005: 488).

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

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

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

10. Suárez (2006: 3).

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

Quiere todo esto decir que no hay que olvidar el sentido del arte que acompañó siempre a la concepción de la escenografía calderoniana en su teatro mitológico. Si pasamos del teórico al práctico concepto, podemos considerar primeramente la comedia *La fiera, el rayo y la piedra*: Es un ejemplo muy característico, junto con *Andrómeda y Perseo y Celos aun del aire matan* del jardín dentro del concepto de la *boscarecha*, pues en la obra se ofrece un escenario múltiple en perspectiva en el que aparece junto al bosque, el monte y el mar[11]. Igualmente se escenifica una gruta con las tres Parcas como hilanderas, una fragua con cíclopes, cantando a la vez que golpean sobre los yunques los martillos. Dentro del palacio, ya en la segunda jornada, aparece el teatro de un bosque (la boscarecha) que se mudará en un jardín, con una fuente en medio y una estatua (vv. 2013 y ss.). También un estanque con focas (animal todavía considerado cercano a lo fabuloso).

La historia es complicadísima, pero articulada por el autor con una sabiduría constructiva que causa perplejidad. Son tres episodios entrecruzados los que se manejan: la historia de tres héroes masculinos (Céfiro, Pigmaleón e Ifis) y tres heroínas (Anajarte, Irífile y la Estatua), más la intervención importantísima de Cupido (Eros), como amor absoluto, y Anteros, como amor correspondido (los dos en constante pugna). También aparecen Venus, Anteo, cuatro damas, etc. Por su parte, *Celos aun del aire matan* de 1660[12], primera ópera digna de tal nombre de la escena española totalmente cantada, representa otro ejemplo característico en el tratamiento del jardín boscoso. Podría pensarse, en un principio, que el ámbito es simplemente el de las selvas que habitan las ninfas que están al cuidado del templo de Diana pero enseguida nos percatamos de que estamos en un terreno acotado (se insiste en ello en varias ocasiones) que está al cuidado de un jardinero, pero un jardín fundamentalmente boscoso, pues su linde se pierde en

11. Como se indica en la acotación inicial: «*Obscurécese el tablado y, mientras se dicen los primeros versos, se descubre la perspectiva del mar con truenos y relámpagos*» (ed. Aurora Egido, 133). Conviene tener muy en cuenta los grabados para la representación, posterior a Calderón, de 1690 debidos a Jusepe Gomar y Bautista Mayuca, discípulos de José Caudí, quien había trabajado en el Coliseo del Buen Retiro con anterioridad.
12. Rull (2004).

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

> Ya que dejo esparcida
> por toda la campaña la batida
> .....
> en el inculto soto,
> que de esta línea a su vedado coto
> divide el linde, quiero
> recatado esperar al jardinero,
> de quien mi amor fiado,
> sus términos rompió
> (vv. 356 y ss.)

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

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

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

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

13. Maestre (1994: 28).
14. Maestre (1994: 132).

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

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

Bibliografía

Baridon, M. (2005): *Los jardines*, Madrid, Abada.

Calderón de la Barca, P. (1989): La fiera, el rayo y la piedra, ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra.

Calderón de la Barca, P. (1994): *Andrómeda y Perseo*, ed. de Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro.

Calderón de la Barca, P. (2004): *Celos aun del aire matan* (Véase Rull, Enrique).

Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (2002): Edition Reichenberger, Kassel, vol. II, pp. 1059-1072.

Kluckert, E. (2007): «El jardín barroco» en *El Barroco*, Barcelona, Loc Team.

Lara Garrido, J. (1981): «*Teatro y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)*», tomo II, pp. 939-954.

Maestre, R. (ed.) (1994): Ver Calderón de la Barca (1994).

Rull, E. (2004): *Estudio y edición crítica de Celos aun del aire matan de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, UNED.

Sannazaro, J. (1993): *Arcadia*, ed. de Francesco Tateo, Madrid, Cátedra.

Suárez, A. (2006): «El jardín en los autos sacramentales de Calderón», *Actas del VII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento, pp. 1-19.

Zugasti, M. (2002): «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Pamplona-Kassel, pp.1059-1072.

15. Maestre (1994: 169 y 172).

El lindo don Diego, de Agustín Moreto, en la escena decimonónica

Francisco Sáez Raposo
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

La comedia de Agustín Moreto que ha llegado con una mayor vitalidad hasta nuestros días es *El lindo don Diego*. Buena prueba de ello son los numerosos montajes, tanto profesionales como aficionados, que se le han dedicado en las últimas décadas. Su vigencia queda avalada por el hecho de que grupos privados sin ningún tipo de patrocinio apuesten por ella para comenzar su andadura en producciones ambiciosas de alto coste destinadas al circuito comercial, territorio casi ignoto en la actualidad para nuestro teatro áureo. Este es el caso, por ejemplo, de la compañía Darek Teatro, dirigida por el actor Fernando Conde, que la escogió, adaptada por Rafael Pérez Sierra, para poner en marcha su proyecto recorriendo los escenarios españoles a lo largo de dos años desde su estreno en el Teatro Calderón de Valladolid el 5 de abril de 2005. Nadie mejor que los propios profesionales teatrales para intentar dar con las claves de su vigor: Conde, que encarnaba a don Diego, señalaba en una entrevista concedida en febrero de 2006 que «esta obra es igual de divertida que en el s. XVII cuando la escribió Moreto»[1], mientras que Denis Rafter, director del montaje, hacía hincapié en la intemporalidad del protagonista al calificarlo como un personaje que «se puede ver hoy en día en la calle»[2].

Por lo que respecta al siglo XIX, la pieza se representó en el madrileño Teatro de la Cruz, casi cada temporada, un total de dieciocho ocasiones en el periodo comprendido entre 1800 y 1807, según las noticias aportadas por Andioc y Coulon (1996). Incluso constan reposiciones durante los años correspondientes a la Guerra de la Independen-

1. Puede consultarse la entrevista íntegra en la siguiente dirección de internet: http://www.murcia-region.com
2. Obtenemos la cita de http://www.lukor.com

cia, en concreto, en mayo de 1808 en la Cruz y en diciembre de 1811 en el Príncipe, sumando un total de seis representaciones (Romero Peña, 2007: 401, 464).

Una noticia más nos deja la cartelera de la época, ya que el jueves 26 de marzo de 1857 se montó en el Teatro del Circo de Madrid precedida de una «sinfonía», o pieza musical con la que se daba inicio a la función en los denominados teatros «de verso», y seguida de la zarzuela *El amor y el almuerzo* y un baile final (Vallejo y Ojeda, 2001: 80).

A estos datos hemos de añadir ahora los seis testimonios conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, cuatro impresos y dos manuscritos, correspondientes a representaciones coetáneas[3] que centrarán nuestro trabajo sin que nos propongamos, por las propias limitaciones del mismo, ser exhaustivos ni en su análisis individual ni en el cotejo entre sí.

En lo referente a los primeros[4], nos hallamos ante copias de apuntador que constituyen valiosos documentos concernientes al modo en el que el texto dramático de la obra debía transformarse en espectacular. Se trata de apuntes asentados sobre ediciones sueltas de la comedia que fueron elaborados con toda probabilidad, a través de profusas anotaciones, en el transcurso de los ensayos y que se usarían a modo de guión durante la representación. Tal y como señala Paun de García (2004: 46-47), al enfrentarnos a estas copias nos situamos en un terreno intermedio entre la página y el escenario, es decir, asistimos al momento preciso en el que el texto de la comedia se está modificando y adaptando desde el tablado pensando únicamente en su recepción, por lo que accedemos a cierta información imposible de obtener por otras vías.

Lo habitual era que las compañías usaran tres copias de apuntador, preparadas sobre ediciones impresas pero también en manuscritos, aunque en actos especialmente complejos, escenográficamente hablando, se podían llegar a usar hasta cuatro o cinco (53). La información que incluyen se centra en aspectos relacionados directamente con la puesta en escena de la comedia. Sabemos que tres de ellos (el señalado con la letra «a» en la signatura y dos que aparecen vinculados entre sí, referidos como «c1» y «c2») corresponden a representaciones llevadas a cabo en el Teatro de la Cruz, pues así lo indican sus códigos de catalogación (53) e incluso el sello consignado al comienzo. No consideramos que ninguno de los cuatro pertenezca a la misma puesta en escena, bien por la disparidad entre las fechas manuscritas que incluyen, bien porque, en el único caso no datado («b»), la suelta empleada como texto de trabajo es una edición diferente a las demás.

Intentar adentrarnos en el proceso de puesta en escena de la comedia no resulta una tarea sencilla, ya que un simple vistazo a los textos nos muestra que estamos ante información cifrada basada en claves de signos y abreviaturas. Indispensables para poder abrirnos paso por estos vericuetos nos han sido sendos trabajos de Paun de García (2004) y Ribao Pereira (1997) en los que reflejan sus experiencias a la hora de manejar documentación similar de idéntica procedencia.

3. El hallazgo de estos testimonios, realizado por la Dra. Elena di Pinto, se enmarca dentro de las labores realizadas en los proyectos de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (I* y *II)* que dirige la Dra. María Luisa Lobato y de los que yo formo parte.
4. BHMM, Tea 1-122-10a, b, c1 y c2.

Los datos que podemos extraer de estos apuntes son muy variados. Así, hallamos, por ejemplo, la mención en el listado inicial de *dramatis personæ* a los actores y actrices que daban vida a cada uno de los personajes, indicaciones específicas y sistemáticas sobre movimientos escénicos, sobre la utilería requerida (sillas, mesas, escribanías, espejos y otros elementos necesarios), e incluso la advertencia del momento exacto en el que los intérpretes debían estar preparados para salir a las tablas con una o dos escenas de antelación.

Ofrecen asimismo noticias relativas a retoques o ajustes que se acometieron de cara a su realización. En todos ellos aparecen, por ejemplo, marcas que señalan partes de texto que debían suprimirse durante la misma. En ocasiones, tras una ulterior consideración se adjuntan unos exclamativos «no» o «sí» que deben obedecer a consideraciones más de índole censoria que de adaptación a las circunstancias del montaje. Prueba de esto son las dos aprobaciones inquisitoriales incluidas al final de uno de ellos («c2»), firmadas en Madrid el 14 de noviembre de 1811 y el 16 de julio de 1816. Esta última, en la que el otorgante declaraba no hallar «[...] reparo en que se permita su representación con tal que se ejecute según está corregida», fue refrendada dos días después por dos examinadores diferentes que le otorgaron el plácet definitivo para su ejecución en los teatros públicos madrileños. La severa labor de una mano censoria explicaría también los remiendos existentes en uno de los testimonios («a»), en el que aparecen tachados y modificados diversos términos que sugerían conceptos que podían entrar en contradicción con el buen gusto y urbanidad del momento, aunque ni uno ni otra pudieran extrapolarse al contexto ideológico o socio-cultural de la obra. Así, por ejemplo, encontramos el caso curioso del verso 2355 que presenta en la suelta empleada la expresión «¡Mas mátala!», corrupción de la original «¡Mas matalla!» que se incluye en las ediciones contemporáneas de la pieza y que, tal y como señala Gonzalo Correas, se usaba como una especie de reproche cuando uno ha tenido ya suficiente o está harto de una situación. Ésta es sustituida por la mucho más aséptica «¡Mas me atolla!», a pesar de que el adaptador debía conocer el modelo, como deja patente a la hora de incorporar al margen el verso 1575, suprimido en casi todas las ediciones posteriores al siglo XVII, incluida la que él está utilizando. La simple mención a una actitud reprobable moralmente es sancionada, aunque ésta no se materialice escénicamente, como sucede en el verso 1484 cuando el enunciado «pero no vuestra indecencia» es reemplazado por «pero no vuestra demencia».

Mucho más interesante resulta, desde la perspectiva de la recepción de la obra, el final distinto que presentan tres de los cuatro apuntes en los que, aunque se nota un planteamiento común, se producen algunas discrepancias. En ellos se destaca, en primer lugar, el engaño urdido por el *gracioso* Mosquito, en connivencia con la criada Beatriz, que se ha hecho pasar por una condesa a la que don Diego cree haber enamorado y con la que está convencido de poder conseguir un jugoso matrimonio, para evitar el casamiento que don Tello había dispuesto entre aquél y su hija, doña Inés, en contra de la voluntad de ésta. En segundo, el intento del propio lindo de salir de la manera más airosa posible de la chanza sufrida, con lo que deja aún más patente, justo en la escena final de la comedia, los rasgos más definitorios de su carácter: su arrogancia, su vanidad y su megalomanía. En uno de ellos («a»), Mosquito declara a don Diego su responsabilidad en el enredo que ha dado al traste con su matrimonio con doña Inés y éste se culpa

abiertamente declarando que todo ello se ha ocasionado «por ser un gran majadero». No será, sin embargo, su última palabra, como cabía suponer, pues evidenciará su desdén al respecto y su intención de regresar a Burgos donde, gracias a los encantos que cree atesorar, causará literalmente estragos entre las mujeres[5]. Pero la parte más interesante, estructuralmente hablando, corresponde a los últimos nueve versos de este final postizo. En ellos, don Diego rasga, de un modo muy barroco, la cuarta pared y anima a todas aquellas mujeres que se hayan podido enamorar de él durante la representación a hacerle llegar sus pretensiones:

> Y algunas habrá aquí dentro
> que estarán muertas de amor
> y ya perdidas de celos
> sólo de verme las piernas.
> Pero me marcho al momento
> y, si quieren pretenderme,
> por memoriales espero
> que me dirijan a Burgos
> con sobre al lindo don Diego.

Menos autocrítico y algo más jactancioso se despide el don Diego de otro de los testimonios[6]. Una vez más, tras el reconocimiento por parte de Mosquito de su implicación en el enredo que ha permitido el casamiento entre doña Inés y don Juan, don Diego muestra su alivio por el esclarecimiento de la trama perpetrada por el *gracioso* y Beatriz, ya que no le hubiera reportado ningún beneficio, y concluye señalando el mayor perjuicio que para su tío y sus primas supondrá la conclusión de su compromiso con doña Inés:

> Pues sólo con presentarme
> cual yo soy en los paseos,
> tendré novias a millares
> y lograré ser el dueño
> de la mujer más hermosa
> y rica de todo el pueblo.
> Entonces verán mis primas,
> y verá mi casi suegro,
> lo que en perderme han perdido
> y lo que gané en perderlos,
> que de algo me ha de servir
> el ser el lindo don Diego.

En cualquier caso, estos desenlaces no hacen sino evidenciar la poca estima que la audiencia decimonónica sentía hacia los finales abruptos y convencionales de la comedia áurea. De ahí que se recalquen hasta el último verso las características del personaje

5. «[...] pues lo lindo que Dios me ha dado / es cosa para admirar, / y nada tendrá de nuevo / que si me ven veinte mozas / mañana haya veinte entierros / porque no las haga caso».
6. En concreto, el de «c2», cuyos versos finales repite, con alguna diferencia, «c1», cuadernillo agrupado al anterior y fechado el 18 de junio de 1848.

que han servido de sustento a la obra con el fin de asegurar que en la mente del público tuviera mucho más impacto la fuerte carga cómica emanada por él a lo largo de toda la representación que el escarmiento al que se le somete en el final original.

Por su parte, los dos manuscritos conservados corresponden a refundiciones o arreglos elaborados con vistas también a su realización escénica. En un siglo dominado por lo que Manuel Bretón de los Herreros calificó como «furor de refundir» (Gies, 1990: 118), los dramaturgos clásicos sobreviven en los escenarios del siglo XIX a partir de estas adaptaciones que eliminaban contenidos que pudieran quebrantar los principios morales imperantes pero también ajustaban la idiosincrasia del texto barroco al nuevo gusto del público.

Nos hallamos ante el primer apunte realizado por Antonio Prieto destinado a una representación en el Teatro del Príncipe en 1843[7], que incluye correcciones y modificaciones debidas a una segunda mano, y el segundo apunte de la refundición que Federico Sánchez preparó para el Teatro Español[8]. De la misma manera que sucedía con los testimonios impresos, encontramos en ellos enmiendas y añadidos, fragmentos susceptibles de ser eliminados, marcas de movimientos escénicos (en uno de ellos, con mención al nombre de los actores del reparto), acotaciones que hacen mucho hincapié en la ubicación de la acción («la escena en Madrid», «sala en la posada de don Diego y don Mendo», «zaguán de la casa de don Tello», «calle», etc.) e incluso, en ambos, la indicación de la bajada del telón.

Sin duda, el cambio más destacable que hallamos consiste en la alteración que en el último se produce en el orden de las escenas del acto primero. Con ello, se buscaba que fuera la estampa de don Diego en pleno proceso de engalanamiento lo primero que viera el espectador una vez alzada la cortina. El componente dramático con el que arrancaba la obra barroca, objetivado en la aparente imposibilidad de don Juan y doña Inés por concretar su relación sentimental, quedaba desplazado en favor del cómico, que será la piedra angular por la que apueste el texto adaptado. Como ya señaló Caldera (1983: 61), los refundidores se veían obligados a invertir escenas, juntando aquéllas que se desarrollaban en un mismo espacio, haciendo malabarismos para intentar salvaguardar de la mejor manera posible la unidad de lugar. De este modo, frente a los dos cambios que se producen en el modelo, tenemos solamente uno en la refundición. Creemos que, en esta ocasión, a esta consideración habría que añadir otro tipo de motivación relativa al deseo de prendar al público desde el inicio a través del elemento que podía avalar realmente un éxito de taquilla: el personaje de don Diego.

La labor de refundición consiste, en ambos casos, en un trabajo de poda que elimina del modelo cualquier fragmento que pueda comprometer la pertinencia y viabilidad de la representación. Las partes más afectadas son las relativas a los largos parlamentos que en ocasiones mantienen los personajes, pues en ellos, que generalmente corresponden a momentos de una importante carga dramática, se expresan sus más hondos sentimientos por medio de un lenguaje lo suficientemente intrincado como para dificultar su

7. BHMM, Tea 1-122-10 A.
8. BHMM, Tea 232-9.

comprensión. Todo pasaje con cierto tufillo barroco era víctima propiciatoria del bisturí refundidor. Así, fragmentos con toques conceptistas o incluso culteranistas desaparecen.

Otros, en cambio, como cuando doña Leonor informa a don Juan de que su hermana, airada por un supuesto engaño de éste, se niega a hablarle, se simplifican hasta su mínima expresión. Un escueto y funcional «no es ocultarlo fácil» sustituye a:

> [...] que no puedo yo quitarle
> a esta noticia forzosa
> lo que tiene de desaire.
> De dárosla me excusara,
> mas me ha obligado a que os hable
> por ella, y entre ella y vos
> es fuerza que a vos os falte.
> Mi hermana, señor don Juan,
> no sé si quejas lo causen,
> o la precisa obediencia
> del precepto de mi padre,
> uno u otro, o esto solo,
> que aunque nazca de ambas partes
> es sin duda que esta ley
> será lo que más la arrastre [...]
> (vv. 2576-2590)

Lo mismo ocurre con voces como «hipogrifo» (v. 290) o la referencia al popular «huevo de Juanelo» (vv. 1089-1090), que condenan a la desaparición o reforma al verso en cuestión. La simple mención a Góngora se tiene por improcedente. A la galantería que dedica Mendo a Leonor en la que afirma rendir culto a sus ojos, le sigue la de un confundido don Diego que reconocerá a doña Inés que nada sabe de cultos «porque a Góngora no entiendo / ni le he entendido en mi vida» (vv. 936-937), versos que se suprimen en la versión del Teatro Español.

Como indica Caldera (1983: 64), después de *El sí de las niñas* el público empieza a tener problemas para aceptar por incomprensibles los matrimonios concertados o impuestos a la protagonista femenina por la figura de un padre autoritario. Ello explicaría la eliminación de algunos pasajes en los que las damas hablan de su condición de hijas obedientes a los designios del padre en esta materia. Cuando don Juan conoce que la unión está ya concertada en contra de sus intereses, doña Leonor intenta calmar su desesperación haciéndole ver que, a pesar de estar sujetas a su última palabra, no cree que aquél sea ajeno a la opinión que puedan mostrar sus hijas. Aunque ambos testimonios difieren sensiblemente en el número de versos suprimidos, observamos una propensión a conservar aquellos que subrayan el libre albedrío de ellas y a eliminar los que marcan su obediencia sumisa. Así, desaparecen de ambas versiones, entre otros, los siguientes:

> Y esto no es darte a entender
> que podrá nuestro albedrío
> oponerse a su precepto,
> porque si él lo ha concluido
> no hay resistencia en nosotras.
> (vv. 245-249)

En ocasiones, en lugar de omitirlos, la situación se arregla desterrando la carga impositiva paterna y subrayando el componente decisorio de las protagonistas. La doña Inés moretiana afirmará sin ambages su sumisión al designio paterno en lo tocante al concierto de su matrimonio con el lindo indicando:

> Mi padre, señor don Diego,
> a cuya voz tan sujeta
> vivo, que por voluntad
> tiene el alma mi obediencia,
> trató la unión de los dos.
> (vv. 1351-1354)

El personaje refundido simplifica la situación deslizando en ella el componente de conformidad de la dama:

> Mi padre, señor don Diego,
> confiado en mi obediencia,
> trató la unión de los dos.

Por otra parte, los refundidores se muestran preocupados por eludir cualquier tipo de referencia cultural ajena el espectador. Por eso, el consejo que Leonor da a su hermana de arreglarse excesivamente con «mucho moño y arracadas, / valona de cañutillos, / mucho color, mucho afeite, / mucho lazo, mucho rizo, [...]» (vv. 273-276) para intentar provocar el rechazo de sus indeseados pretendientes no pasa la criba. Las «mangas de garapiña» (vv. 895-896), cuya moda desafía al exquisito gusto de don Diego, son transformadas en «vestidos afrancesados» y la «daga y espada y tiros, / capa, vueltas y valona» (vv. 368-369) con las que se adereza son directamente omitidos.

Sin embargo, eran los contenidos que, más o menos sutilmente, pudieran contravenir el férreo control moral existente lo que más preocupaba. Por supuesto, cualquier tipo de comentario de contenido religioso, por muy tibio que fuera, se modifica de inmediato. Una imprecación popular como «¡por las llaves de San Pedro!, / que lo habéis de pasar mal» (vv. 2250-2251) es sustituida por un escueto «decid que es lo que ocurre». Otra como «Miren, el diablo la gana» (v. 1295), referida a los celos que don Diego piensa que le produce a doña Leonor la boda con su hermana, cambia en «Miren, el diablo la hermana» para eximirla de cualquier posible connotación brujesca. Ante la posibilidad de que el público no supiera discernir entre el vulgarismo «mi sa» («mi señora») y el sentido metonímico de la celebración eucarística originado por una anfibología fonética, se opta en ambas versiones por sustituir «ver a mi sa la condesa» (v. 1644) por «saludar a la condesa», máxime cuando lo que está acordando el *gracioso*, metido a tercero, es un encuentro entre el lindo y la criada, Beatriz, a la que tiene por noble.

Las referencias eróticas obviamente también fueron vetadas. La excesiva familiaridad con la que parece dirigirse don Diego a don Juan en los versos 1878-1881 es eliminada:

> DON DIEGO Y entended que en mi caricia
> tenéis el lugar de un primo.

DON JUAN Deuda es de mí agradecida.
DON DIEGO *[Ap]* No es nada el equivoquillo.

Versos más tarde, don Juan reta al lindo a un duelo e insiste en no apartarse de su lado hasta no recibir satisfacción. La respuesta de don Diego vuelve a buscar el gracejo basándose en las mismas premisas:

Pues, veníos a mi lado,
que yo os doy licencia de eso
como durmamos aparte.
(vv. 2351-2353).

Por ello, en el testimonio más antiguo comprobamos que el término «durmamos» fue sustituido por «vivamos» en un primer momento.

La alusión directa a Celestina (v. 1892)[9] así como la comparación que se establece entre la curiosidad del *gracioso* y un «deseo» poco menos que incontrolado (v. 291) son suprimidas. La mera mención al término «indecencia» debía considerarse especialmente peligrosa. Mientras la doña Inés moretiana pensaba que esto era lo que estaba cometiendo don Diego al insistir, pese a su negativa, en casarse con ella (v. 1484), la refundida lo considera «demencia». Por su parte, la «liviandad» (v. 2166) que intenta evitar cometer éste con la que piensa ser condesa pasa a ser «poca urbanidad» o «incivilidad» en ambos textos.

No serán, ni mucho menos, los únicos contenidos revisados, ya que se examinaron también expresiones que atentaran contra el buen gusto. Para convencer a don Diego de que Beatriz es, en realidad, una condesa, Mosquito le recomienda hablar de modo altisonante y rimbombante, por lo que ella plantea la posibilidad de que pueda no entenderla. El *gracioso* despeja su temor afirmando «acaso entenderá que estás preñada» (v. 1628). En uno de los testimonios el adjetivo fue sustituido en primera instancia por la voz «turbada», y en el otro está tachado y modificado por «enamorada». Por su parte, el encomio que Mosquito dedica a Beatriz con la expresión «fregona en paños mayores» (v. 1895) es directamente descartado.

Una vez más, el estereotipado e ilógico final de la comedia barroca no tiene cabida en el contexto decimonónico que necesita, como ya hemos visto, una conclusión menos abrupta y más definida. Lo interesante, en este caso, es que la versión del Príncipe recoge tres finales con variantes entre sí, incluidos los dos pertenecientes a los apuntes sobre textos impresos. Es precisamente con estos últimos con los que se elabora un final mixto para esta representación añadido en una tira de papel pegada sobre uno de los últimos folios.

Como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de este trabajo, la existencia de estos apuntes nos permite asistir al salto que la obra dramática áurea da desde el texto escrito a la realidad escénica, nos pone en la situación privilegiada de presenciar el hecho teatral en toda su complejidad a través de los ojos del dramaturgo que lo concibió,

9. Los versos «que has hecho el papel mejor / que pudiera Celestina» con los que Mosquito pondera la pericia con la que Beatriz se ha hecho pasar por una condesa para engañar a don Diego son sustituidos en la versión para el Teatro Español por «que has hecho el papel mejor / que he visto en toda mi vida».

el editor o copista que lo fijó, los profesionales que le dan vida y los espectadores que lo reciben. Se trata de un recorrido necesario para completar lo más fielmente posible la historia de nuestro teatro clásico, un camino que nos conduce por los terrenos de la evolución del texto dramático, de su recepción, del cambio de sensibilidad a lo largo del tiempo y de los esfuerzos por ponerlo en pie. La única vía que existe de constatar su vitalidad, flexibilidad y vigencia. Una senda indispensable pero a la vez casi intransitable por la propia escasez de testimonios conservados. Un camino que en casos como el de Moreto, refundidor a su vez de otros textos, muestra la idiosincrasia del teatro español del Siglo de Oro desde una perspectiva circular de tintes casi *borgeanos*.

Bibliografía

Andioc, R. y Coulon, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (1708-1808), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Caldera, E. (1983): «Calderón desfigurado: (sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 57-82.

Gies, D. T. (1990): «Notas sobre Grimaldi y el «furor de refundir» en Madrid (1820-1833)», en *Clásicos después de los clásicos*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico [número monográfico de la revista *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5].

Paun de García, S. (2004): «Between the Page and the Stage: Prompter's Copies as Performance History», *Comedia Performance*, I, pp.46-76.

Ribao Pereira, M. (1997): *Textos y representación: El drama histórico en el romanticismo español (1834-1840)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

Romero Peña, M. M. (2007): *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.

Vallejo, I. y Ojeda, P. (2001): *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

 ISBN 978-84-9887-554-6 (T.III); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

La Lindona de Galicia de Juan Pérez de Montalbán: una trayectoria dramática entre transgresión moral y tiranía

Delphine Sangu
Université de Paris 8

a Michèle Ramond

Introducción

En el marco de esta comunicación, analizaremos cómo se articulan transgresión moral y tiranía en la trayectoria dramática de un personaje femenino: doña Lindona, protagonista de la comedia *La Lindona de Galicia*. Para empezar, presentaremos brevemente la comedia de Montalbán, luego definiremos las nociones de transgresión y tiranía en la comedia, para analizarlas en relación con la onomástica y el idiolecto de doña Lindona.

La materia histórica de la comedia

Doña Lindona es la protagonista epónima de una comedia de historia, *La Lindona de Galicia*, escrita por Juan Pérez de Montalbán en 1625. En esta obra, Juan Pérez de Montalbán dramatiza un episodio de la historia de Galicia. Pone de escena la lucha por el poder entre dos hermanos, Sancho y García, tras la muerte de su padre, el rey Fernando I de León y Castilla en 1065. De acuerdo con el testamento de su padre, García recibe Galicia donde reina de 1065 a 1071, año en que sus hermanos Sancho y Alfonso se apoderan del reino y lo reparten entre ellos. A la muerte de Sancho en 1072 García recupera el reino, pero en 1073 su hermano Alfonso, entonces rey de León y Castilla lo encarcela en un castillo donde queda preso hasta su muerte en 1090.

Al reelaborar la materia histórica, Montalbán respeta las coordenadas espaciales y temporales ya que sitúa la acción dramática de la comedia en la Galicia medieval. Además, el dramaturgo respeta el núcleo temático o sea las relaciones conflictivas entre

los dos hermanos. Sin embargo, Montalbán introduce una novedad que corresponde a la invención del personaje de doña Lindona. Ahora bien, en la comedia, la presencia de Lindona no es anecdótica sino que, al revés, cobra mucha importancia en la medida en que Lindona aparece como un vector de transgresión moral y de tiranía, a lo largo de la intriga dramática que resumimos brevemente.

Resumen de la comedia

El punto de partida de la comedia *La Lindona de Galicia* gira en torno al enfrentamiento entre Sancho, el rey de Castilla, y su hermano García, después de la muerte de su padre. García que acaba de conquistar Galicia se niega a considerarse como el vasallo de su hermano y reivindica el trono de Galicia. Para llevar a cabo su empresa, García necesita el apoyo de los nobles gallegos. Lo consigue con tal que se case con una infanta portuguesa, doña Leonor, en vez de casarse con su manceba, doña Lindona. Después de algunas vacilaciones, García se deja convencer, y renuncia a Lindona. Para vengarse, Lindona mata a su hija, echándola al mar. Cuando García manda a los soldados que encarcelen a Lindona, sale a escena el rey Sancho que viene a castigar la rebelión de su hermano. Lindona le pide entonces que le haga justicia, entregándole a García. Sancho acepta. La segunda jornada empieza con una escena muy diferente, en lo más hondo de la selva gallega, donde don Ramiro, un príncipe, se enamora de una hermosa joven vestida de pieles de oso. Se trata de la hija de Lindona y García, Linda, que ha sobrevivido y ha crecido en la selva gallega. Paralelamente a la intriga amorosa entre Linda y Ramiro, se plantea una intriga política. En efecto, Ramiro descubre el castillo en el que Lindona mantiene preso a García, da cuenta de esta situación a su hermano, el rey Fernando de León, sucesor del rey Sancho que ha muerto. En la tercera jornada, el rey Fernando quiere poner fin a la tiranía que ejerce Lindona, respecto a García y al conjunto del territorio gallego bajo su autoridad. Así, Fernando pone sitio al castillo de Lindona, libera a García y se dispone a castigar a Lindona cuando García reconoce a Linda gracias a una cruz que lleva alrededor del cuello. Para celebrar su encuentro, García le pide al rey que le perdone a Lindona, lo que acepta Fernando. La comedia termina con un doble casamiento: el de García con Lindona y el de Ramiro con Linda. En cuanto a Lindona, aparece a lo largo de la comedia como un vector de transgresión moral y de tiranía, 2 nociones que definiremos en relación con el estatuto sociodramático de Lindona en la comedia de Montalbán.

Transgresión moral y tiranía

En la lista de personajes de la comedia, se atribuye a doña Lindona el estatuto de dama. Ahora bien, en la *Comedia nueva*, la construcción dramática de este personaje femenino obedece a una fuerte codificación. La dama se construye respecto a las convenciones estéticas y éticas del decoro. En cuanto a las normas estéticas, la dama se caracteriza por su belleza y su juventud[1]. En lo que se refiere a las normas éticas, se insiste en la virtud

1. Christophe Couderc (2002: 104) señala al respecto de la dama: «Bella, joven, ingeniosa y enamorada, linajuda y con la conciencia de tener que actuar respetando las obligaciones que debe a su condición noble: así definida, la dama, como las demás *dramatis personae* del teatro áureo, es un personaje artificial y con-

moral de la dama. Esta insistencia en la virtud moral es un rasgo específico de la dama respecto a los demás personajes. Por otra parte, cabe precisar el estatuto sociodramático de la dama en las comedias de historia. Puede pertenecer a la nobleza, e incluso puede tener el rango de princesa o reina.

En las comedias de historia, el acatamiento de la dama a las normas del decoro se plantea a través de 2 situaciones: el amor y el poder. Resumamos brevemente las normas que rigen la trayectoria dramática de la dama virtuosa en las comedias de historia. Primero, en cuanto al amor, el amor que experimenta la dama virtuosa siempre se enmarca en los límites morales impuestos por el matrimonio. Antes del matrimonio es casta. Durante el matrimonio se queda fiel a su marido y si enviuda, no se vuelve a casar. En esta perspectiva, el verdadero protagonista de la *Comedia nueva* no es el amor, sino el matrimonio. Segundo, respecto a la cuestión del poder, en las comedias de historia, la dama se ve implicada en la intriga política de un modo peculiar. Por un lado, la dama virtuosa actúa como aliada del rey legítimo. Por otro lado, la dama se queda al margen del poder, nunca accede al poder y nunca lo ejerce, se excluye voluntariamente del poder y al título de reina prefiere el de esposa. Al fin y al cabo, podemos resumir las normas éticas que guían la trayectoria dramática de la dama virtuosa en las comedias de historia en dos palabras: castidad y lealtad.

Volvamos a la comedia *La Lindona de Galicia* a fin de preguntarnos, precisamente, cómo actúa doña Lindona respecto a estas normas. Ella no respeta los principios del decoro sino que los transgrede, tanto al nivel amoroso como al nivel político; su trayectoria dramática se construye por oposición a las normas que rigen la conducta de la dama virtuosa. Aunque las intrigas dramáticas planteadas son idénticas –conflictos de amor y de poder–, Lindona invierte totalmente las situaciones y su significado. Empecemos con la temática del amor.

En relación con el amor, Lindona se ve involucrada en una relación amorosa con don García. Sin embargo, no se trata del casto amor de doña Blanca o de doña Violante, sino de un amor transgresivo. En efecto, al principio de la comedia, Lindona es la «manceba» de García. En realidad, eso significa que la primera norma que Lindona rompe es la de la castidad. Además de ser la manceba de García, ella ya tiene una hija nacida fuera de los lienzos del matrimonio, lo que provoca el desprecio de los nobles gallegos:

> No ha de ser Reina la que fue manceba
> del Rey, aunque Lindona es en Galicia
> la más rica y más noble.
> (Jornada primera, p. 6)

Por lo tanto, los nobles gallegos se oponen a las bodas de Lindona con García y le enseñan a García un retrato de la infanta portuguesa, doña Leonor. Seducido por la belleza de Leonor, García acepta casarse con ella y, en señal de promesa, coloca el retrato de la infanta portuguesa en la silla real. La ruptura amorosa iniciada por don García da paso a la segun-

vencional; fruto de una elaboración, no refleja la realidad histórica sino a través de una serie de filtros que la distorsionan y la estilizan».

da transgresión de Lindona respecto a la norma: el amor que Lindona siente por García no es un casto amor, sino una pasión amorosa. En efecto, cuando Lindona se entera de que García se niega a cumplir su promesa, ella enloquece e invectiva el retrato de Leonor:

> Eu la vosa mujer,
> dexay esas zumberías,
> advertid, que en demasías,
> mal sufrida vendré a ser.
> (Jornada primera, p. 6)

En la réplica de Lindona, el apóstrofe, la acumulación de imperativos, así como la amenaza que profesa contra Leonor, son señales de su ira. El furor que Lindona experimenta es tan grande que la lleva a la locura, es la tercera transgresión que comete Lindota respecto a la temática del amor virtuoso. En efecto, la locura de Lindona se materializa bajo la forma de un crimen particularmente horrendo, puesto que se trata de un matricida. Ella mata a su propia hija para vengarse del desprecio de García. Al ver que García se niega a cumplir su palabra Lindona echa a su hija al mar donde se hunde la niña. A la serie de actos moralmente transgresivos, hay que añadir otra serie de actos transgresivos, en la esfera del poder político. Lindona actúa de manera tiránica.

En la *Comedia nueva*, la tiranía se pone de escena mediante el ejercicio injusto de la ley. Se relaciona con la figura de un rey tirano[2] que abusa de su poder. Es precisamente lo que va a hacer Lindona. Ya dijimos que en la Comedia la dama participa en el conflicto político como aliada del rey legítimo y manteniéndose siempre al margen del poder. Ahora bien, ¿cómo actúa Lindona en relación con el poder?

En la esfera política, Lindona aparece en un primer tiempo como la aliada de García. Así, Lindona le ayuda a conquistar Galicia, poniendo a su disposición sus riquezas y castillos. De esta manera, Lindona hace prueba de su lealtad. No obstante, en un segundo tiempo, Lindona utiliza su poder contra Garcia. Para ver cómo Lindona utiliza su poder contra García, volvamos a la intriga de la comedia.

Seguimos en la primera jornada. Lindona acaba de matar a su hija. García manda que la encarcelen, los soldados están a punto de obedecerle cuando sale a escena el rey Sancho. Viene a castigar a su hermano por rebelarse contra su autoridad. Lindona se aprovecha de la llegada de Sancho para quedar libre y pedirle justicia

> Si de mias querellas
> queréis hacerme vengada
> dexay que preso le teña
> en o meu castelo, a donde
> morte sin morrer padezca
> eterna.
> (Jornada primera, p. 10)

2. A. Robert Lauer (2002: 260) define la figura del tirano de la manera siguiente : la « opresión, abuso o usurpación de poderes [del tirano]causa una reacción de resistencia en el reino o en individuos. Estos dramas suelen terminar en alzamiento, desposesión y parricidio, según vemos en obras como *El príncipe despeñado* de Lope, *La república al revés* de Tirso de Molina, o *El tirano castigado* de Diamante. En estas obras, el rey es el protagonista del drama».

Sancho acepta la petición de Lindona y le entrega García. En realidad, al entregarle García a Lindona, el rey Sancho le delega su poder de hacer justicia. Pero de hecho, Lindona no rinde justicia. Ejerce la ley de manera injusta negándose a reconocer su crimen, y acusando a García de la muerte con su hija. Lindona no se culpa de la muerte de su hija. Se venga de la afrenta de su marido.

Para resumir, la trayectoria dramática de Lindota se caracteriza por la pasión amorosa y el ejercicio injusto de la ley, o sea, la tiranía tal como se dramatiza en el teatro. Analizaremos esta problemática a través de 2 recursos dramatúrgicos: la onomástica y el idiolecto. En el marco de la comunicación, sólo daré pistas de reflexión. Empecemos con la onomástica.

La onomástica

Primero cabe decir que en la Comedia nueva, se codifica el sistema onomástico. El código onomástico que se aplica a las damas virtuosas en las comedias de historia es muy estricto. En las comedias de historia nacional, los dramaturgos atribuyen a las damas virtuosas nombres con un fuerte cargo simbólico relacionado con la castidad y/o el valor, por ejemplo Blanca, Leonor, Violante.

Sin embargo, el nombre Lindona no aparece en la «cadena onomástica»[3] que se aplica a las damas virtuosas en las comedias de historia. El estudio etimológico permite apreciar la riqueza semántica de este nombre. En el *Diccionario etimológico* de Corominas, se nos indica que Lindona viene del latín «lindo». Este adjetivo tiene un doble sentido ya que significa en su primera aceptación «hermoso» y en su segunda aceptación «legítimo».

Examinemos la primera significación de linda o sea «hermosa», «bella». Esta designación no es neutra puesto que hace hincapié en la belleza de Lindona. La noción de belleza femenina conlleva cierta ambiguedad en el teatro del Siglo de Oro. Por un lado, la belleza femenina es sinónima de virtud, pero por otro de tentación amorosa. En cuanto a Lindona, la «cadena onomástica» intratextual que se le aplica, indica que se asocia a Lindona con una figura femenina ambigua, bella pero peligrosa: la de la encantadora. En la comedia, existe una filiación entre Lindona y dos encantadoras en particular: Medea y Circe. El matricida que comete Lindona en la primera jornada permite relacionarla con Medea. Además, la referencia a la maga Circe viene explicitada por el gracioso Mormojón que compara el castillo de Lindona con «los palacios de Medusa y Circe»:

> Yo imagino que éstos son
> los palacios de Medusa
> y de Circe.
> (Jornada segunda, p.17)

3. La expresión «cadena onomástica» es una transposición del concepto de «chaînon d'ordre onomastique» planteado por Philippe Meunier (2005: 11) en su ensayo sobre la poética onomástica en la literatura del Siglo de Oro.

Para volver al sentido etimológico del adjetivo «lindo», en su segunda aceptación, significa «legítimo» según indica Corominas[4]. De hecho, en la trayectoria dramática de Lindona, la importancia de la ley aparece a dos niveles; por una parte, en relación con su falta de legitimidad como esposa de García y, por otra, respecto al ejercicio de la ley por Lindona. En ambos casos, Lindona se sitúa fuera de la ley en la medida en que no accede al rango de esposa legítima de García y además, ejerce la ley de manera injusta. En este sentido, Lindona se asemeja a la figura del rey tirano en la Comedia nueva. Al fin y al cabo, la onomástica inscribe la trayectoria dramática de Lindona entre pasión amorosa y tiranía.

El idiolecto

En lo que se refiere al estudio del idiolecto de Lindona, se nota cómo las palabras de la pasión se convierten en palabras de la tiranía política. Ella subvierte totalmente el lenguaje poético. En el idiolecto de Lindona, las palabras de la pasión amorosa se convierten en palabras de la tiranía política, lo que constituye una real subversión poética y en definitiva, el verdadero crimen de Lindona. Ella se apodera del lenguaje metafórico y le da otro sentido, subvierte su sentido inicial. ¿De qué palabras se apodera, qué sentido le da a esas palabras?

Lindona se apodera de una categoría precisa de palabras: las palabras de amor. En la primera jormada, antes de ver el retrato de la infanta portuguesa, García se dirige a Lindona en un diálogo que recoge los tópicos del discurso amoroso convencional. Cabe elucidar el contexto de enunciación. García no ha visto todavía el retrato de Leonor, la infanta portuguesa. Sigue pensando que va a casarse con Lindona y compartir con ella el trono de Galicia, le dirige la réplica siguiente.

> Hoy hará tu frente Sol
> con puntas, que rayos fijan
> la deidad de los metales,
> y el monstruo de las codicias.
> (Jornada primera, p. 5)

En la réplica, García se refiere metafóricamente a la corona, designada como «deidad de los metales» y «monstruo de las codicias». Esta corona convierte en sol la frente de Lindona, o sea, mediante esta imagen, García asimila a Lindona a un astro, lo que corresponde a un retrato convencional de la mujer amada. Paralelamente, en el idiolecto de García, se nota una isotopía de la guerra mediante el empleo de una terminologia basada en los sustantivos siguientes: «puntas», «rayos», «metales». Así, en la réplica de García, se combinan, de modo poético, la isotopía del amor y la de la guerra. Precisamente, Lindona subvierte este lenguaje poético. Lindona se apodera del léxico de la guerra empleado de manera metafórica por García. En vez de asociarlo con el léxico del amor, lo asocia con el léxico de la muerte. Paralelamente, les quita a los sustantivos guerreros su sentido

4. Corominas (1989: 659-661).

metafórico y los concretiza, realizando así una verdadera subversión poética. Cabe precisar el contexto dramático en el que tiene lugar este cambio. García acaba de anunciarle a Lindona su decisión de no casarse con ella. Este anuncio provoca la ira de Lindona, lo que da paso a la etapa inicial de subversión poética en el discurso verbal de Lindona.

Primero, en el idiolecto de Lindona se multiplican las palabras en relación con la guerra, pero ya no se trata de un duelo amoroso convencional, sino de un desafío guerrero:

> Castellano,
> que es peor que ser Gallego,
> morrerás a maos miñas;
> y éstas no son fanfurriñas
> (Jornada primera, p. 9)

En esta réplica dirigida a García, Lindona introduce el léxico de la muerte. Si en el idiolecto de García, la isotopía de la muerte se relaciona con el amor, en cambio, en el discurso de Lindona, ella rompe con el campo metafórico y hace referencia a una amenaza de muerte concreta, materializada por la referencia a sus propias manos. A continuación, en la intriga dramática, Lindona concreta la amenaza de muerte dirigida a García. En efecto, lo encarcela en una torre durante veinte años, sin luz. A la pasión amorosa transgresiva se sustituye entonces la venganza, que prolonga la acción tiránica de Lindona. A pesar de la muerte del rey don Sancho, Lindona sigue manteniendo preso a García. Para castigarlo, Lindona manda a un grupo de campesinos gallegos que vengan a cantarle cada día la canción siguiente, a fin de recordarle su desdicha:

> Esposo de Leonor,
> pídele favor,
> borrareis, o viello
> finele do Castello,
> de la Ribadulla
> tarde, mal è nunca.
> (Jornada segunda, p. 17)

De esta manera, mediante esta canción repetida a lo largo de las escenas en las que sale don García, Lindona combina venganza amorosa subversiva y ejercicio injusto de la ley. Al fin y al cabo, se reúnen en la trayectoria dramática de Lindona transgresión moral y tiranía.

Conclusión

A modo de conclusión, hemos intentado mostrar cómo se articulan transgresión moral y tiranía en la trayectoria de doña Lindona, mediante el análisis de su onomástica y su idiolecto. En resumidas cuentas, el verdadero crimen de Lindona consiste en pervertir dos rituales sociales: el del matrimonio y el de la justicia. Lindona logra esa doble subversión gracias a una perversión del lenguaje poético. Eso le permite a Lindona inscribirse en un linaje femenino transgresivo, relacionado con las encantadoras míticas Medea y Circe. Respecto a este linaje femenino subversivo, la tierra gallega cobra mucha im-

portancia. De hecho, Galicia aparece como un territorio salvaje, mágico, o sea como el elemento geográfico propicio a una mitología femenina *transgresiva*.

Bibliografía

Corominas, J., con la colaboración de José A. Pascual, (1989): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*; volumen III, Gredos, Biblioteca románica hispánica, Madrid, pp. 659-661.

Couderc, C. (2002): «Dama», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Casa, Frank P., García Lorenzo, Luciano, Vega García-Luengos, Germán (directores), Castalia, Madrid, pp. 104-105.

Lauer, A. R. (2002): «Rey», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Casa, Frank P., García Lorenzo, Luciano, Vega García-Luengos, Germán (directores), Castalia, Madrid, pp. 259-261.

Meunier, P. (2005): *L'Oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or: essai de poétique onomastique*, G.R.I.AS, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Pérez de Montalbán, J. (1762): *La Lindona de Galicia*. Con licencia en Valencia, en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, en donde se hallará ésta, y otras de diferentes títulos.

Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular

Ana Suárez Miramón
UNED

A veces la fortuna de una canción popular expresa mejor todo el dramatismo de una obra que muchos diálogos intensos. Es lo que ocurre con una famosa redondilla, que fue glosada por diferentes poetas[1] e incluso utilizada por Gracián (1967: 347) para ilustrar la definición de *paradoja*. La canción a que nos referimos dice así:

> *Solo el silencio testigo*
> *ha de ser de mi tormento*
> *y aun no cabe lo que siento*
> *en todo lo que no digo.*

Los versos fueron glosados en el teatro, sobre todo por Calderón, que la introdujo en seis obras, y por Matos Fragoso[2], Moreto[3], Salazar y Torres[4], Antonio Hurtado de Mendoza[5], Solís[6], Diamante[7], Pérez de Montalbán[8] y Suárez de Deza[9]. Todos los testimonios coinciden en señalar a Calderón como el autor que popularizó la canción hasta el punto de que algunos le consideraron su autor. Tanto por la temprana obra en que la incluyó

1. Por Bocángel, J. Pérez de Montoro, Miguel de Barrios, J. de Balmaceda y Zarzosa y el P. Cornejo, entre otros.
2. En *El hijo de la piedra* y *El marido de su madre*. Preparamos un trabajo sobre la función de la canción en estas obras por lo que prescindimos de las citas concretas aquí.
3. En *Industrias contra finezas*. Ya nos ocupamos de su valor en esta obra (Suárez Miramón, 2008: 317-336).
4. *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*.
5. *Ni callarlo ni decirlo*.
6. *Triunfos de amor y fortuna*.
7. *Alfeo y Aretusa*.
8. *Olimpa y Vireno*.
9. En la mojiganga *Los amantes de Teruel*.

como, sobre todo, por la gran atracción que el dramaturgo sentía por el silencio, permiten asegurar que a él se debió el dilatado éxito de la canción hasta el punto de que Luzán en su *Poética* (1789: 280) se hacía eco de su gran popularidad que atribuía a la *sutileza* de su expresión. Paradoja y sutileza permitían expresar de forma concisa y profunda la complejidad del alma barroca.

La canción, atribuida al conde de Salinas por Rosales (1998: 342) y Dadson (1985: 201)[10], y considerada «proposición extraordinaria [con] más exageración, que la paradoja» (Gracián, 1967: 347), condensa los conceptos fundamentales utilizados en el arte dramático: la palabra, el silencio, el sentimiento y la agonía interior. De forma esquemática permitía resumir el famoso *decir sin decir*, de Bances, la prudencia de Gracián, la soledad gongorina, el silencio intimista de Cervantes, el lenguaje de pasión contenida en San Juan y aun el silencio dolorido de Garcilaso para expresar el amor. El silencio, el sufrimiento, la soledad, la melancolía e incluso el «cobarde respeto» al que se refiere el propio Calderón en *Basta callar* se encuentran resumidos en estos versos. Por ello, no se puede hablar simplemente de una canción introducida en el teatro sino de una auténtica fórmula dramática en sí misma en cuanto declara de forma cantada (en muchos casos acompañada de música) el arcano de un sentimiento que ha de permanecer oculto.

Asimismo, como ya destacó Déodat (1999) respecto a la importancia del oxímoron como uno de los recursos estilísticos para expresar la retórica del silencio, la canción aúna los conceptos contradictorios en que se debate el ser humano (*sentir*, *decir*, o corazón, razón). Por ello nos parece de gran interés su utilización por Calderón y por los dramaturgos de la época. Pérez de Montalbán en *Olimpia y Vireno* ya se hizo eco del agrado con que la copla resumía todo el sentimiento contenido «en solo cuatro versos» y decía «con valentía» la pena. La consideraba «muy buena»; «ajena» y de tal belleza «que aplaudirla/ debe quien llegare a oírla» (Pérez de Montalbán, 1635: 241).

En la obra de Montalbán, el personaje femenino mostraba su odio al silencio porque constituía el testigo de su daño mientras que para su amante significaba la represión de sus sentimientos, fuente de su tormento. Hay que añadir que el propio Montalbán, en la dedicatoria de esta obra al Lcdo. Diego de Tovar, se había referido también a la *retórica del silencio*. Decía allí «más persuade el amor con la retórica de su silencio que el ingenio con la elegancia de su pluma». Esa misma retórica del silencio constituyó un tópico en el arte calderoniano, que aplicó sobre todo al amor («el silencio es retórica de amantes», *Lances de amor*), reiterándolo en *La vida es sueño*, *La cena de Baltasar* y *El mayor encanto, amor*, entre otras. Teniendo en cuenta esta preferencia no extraña la utilización de la copla aunque la crítica no haya reparado en su interés dramático.

Aunque Wilson y Sage (1964: 124-25) advirtieron que la copla estaba incluida en varias obras (*El mayor encanto, amor*, *Eco y Narciso*, *El encanto sin encanto*, *Darlo todo y no dar nada* y *Los tres afectos de amor*) no citaron la presencia de su glosa en una de sus primeras obras del autor, *Amigo, amante y leal* (1631). Aquí, sin que se muestre explícitamente la canción, todo gira en torno a ella y podemos considerarla como teoría dra-

10. Wilson y Sage (1964:125) la relacionaron con otra de Diego de San Pedro incluida en el *Cancionero General*: «En mi grave sufrimiento/ no hay dolor más desigual/ que ser sólo el pensamiento/ el testigo de mi mal».

mática del propio autor y punto de partida para comprender su expresión en los textos posteriores. En esta comedia se glosa la cuarteta completa y el personaje (Félix) se sirve de ella para evitar confesar el amor a Aurora (una vez que se ha enterado que es también de quien está enamorado el príncipe) pero dejando ver en su discurso una pasión tan profunda que la palabra no es capaz de transmitir. Entre el sentimiento y la palabra establece la misma distancia que entre el original y una pobre copia en arte.

En este caso la paradoja, como lenguaje de pasión, sustituye a la palabra propia para declarar un estado de ánimo en donde se debaten la lealtad hacia el amigo y el amor hacia la mujer. El silencio al que se refiere aquí resulta muy próximo al del poema *Psalle et sille* por cuanto el amor humano se define en él como comunicación de almas cuyo idioma, según las doctrinas pitagóricas, no podía ser otro que el silencio. Mediante este idioma se accedía a la eternidad y Calderón lo ratificó de forma categórica en su verso: «el idioma de Dios es el silencio» (v. 232), tras haber declarado en otro lugar que «las voces/ son suspiros».

El discurso está incluido al principio de la jornada primera, cuando Aurora, feliz por el regreso de su amante, le recibe con toda alegría pero él no puede utilizar otras palabras que las contenidas en la cuarteta de la cual glosa sus elementos. Los términos *inmortal*, *alma* y la oposición *cuerpo-sombra* y *sentir-decir* ponen de manifiesto el plano espiritual en que se mueven los sentimientos humanos:

> el silencio es testigo,
> que aun no es sombra lo que digo
> del cuerpo de lo que callo.
> Solamente el alma sabe
> comprender afecto igual,
> porque es esencia inmortal,
> que mi amor inmenso, y grave
> en menos caja no cabe,
> que en lo eterno, y así, intento
> explicarte este contento,
> disculpándome contigo
> con que siento lo que digo,
> y no digo lo que siento.
> (1960, II: 352b)

La glosa de la canción se convierte en elocuente disculpa que sirve a la poética del silencio diseñada por el dramaturgo a partir del poema que se supone bien conocido por los personajes. Su discurso obedece a la retórica del sentimiento, sólo capaz de expresarse en uno de los «dos modos de decir» que permite la palabra:

> uno, que es decir diciendo;
> y otro, que es decir sintiendo:
> quien dice por divertir,
> dice, mas quien por sentir
> dice, siente.
> (1960, II: 352b)

Esta breve, pero rotunda teoría, se corresponde con la copla del conde de Salinas. La dificultad de la lengua para traducir sentimientos le permite al dramaturgo que sus personajes, cuando se muestran incapaces de emitir un discurso propio ante situaciones difíciles, acudan a este poema que habla por ellos. Su presencia en las obras determina diferentes funciones y su utilización en diferentes momentos nos ha permitido descubrir cómo el autor fue incrementando sus valores dramáticos.

A veces la copla se constituye como una diversión a modo de teatro dentro del teatro. Así puede verse en *El mayor encanto, amor* (1635-1640). La canción se inserta en la jornada segunda. Ulises ha sido recibido en el palacio de Circe y en la fiesta que ha preparado para atraerle, la maga (que siente pasión por el viajero pero no sabe lo que es amor) aprovecha el sentimiento de Flérida para tenderle una trampa: quiere hablar con él sin que sepa su verdadera identidad. Para ello obliga a Flérida a enamorarle de día y citarle de noche. A la cita nocturna acudirá ella encubierta para salvar su honor, decoro y soberbia. En balde se opone su compañera y, aunque ama a Lísidas, se ve obligada a fingir amor hacia Ulises y a ocultar sus verdaderos sentimientos. Circe piensa que no tendrá celos de ella porque ama de verdad y con Ulises sólo habrá fingimiento. Así comienza la fiesta. Los Músicos cantan la copla completa en el momento en que Flérida se sienta al lado de Ulises y habla con él mientras su amante apenas puede contener los celos.

La canción permite la construcción de juegos de ingenio sobre el amor y Flérida utiliza los versos para plantear una historia fingida que refleja la suya propia (obligada a *fingir* y *disimular* y a *callar* y *mostrar* lo que no siente). Cada uno de los presentes da una interpretación sobre el valor del fingimiento amoroso. Tras ese juego, Ulises rechaza la invitación de Flérida de acudir a la cita nocturna. Había decidido fingir amar a Circe y no puede aceptar otro favor. Por ello recurre a los versos iniciales «solo el silencio testigo/ ha de ser de mi tormento» para comunicar sus propios sentimientos. Circe, celosa de Flérida, se siente atormentada por los fingidos celos y lo expresa con los versos de la copla «aun no cabe lo que siento/ en todo lo que no digo». A su vez, Flérida, enajenada por lo que pudiera pensar su amante, Lísidas, quien ya se había quejado con el verso «solo el silencio testigo», se refiere al engaño y desengaño, y trata de expresar su situación con el verso «ha de ser de mi tormento». La tristeza de Lísidas y su deseo de soledad se resumen en el verso «aun no cabe lo que siento» a lo cual, inútilmente trata Flérida de explicarle lo ocurrido, sin que pueda utilizar otra expresión que la proporcionada por el verso «en todo lo que no digo».

Si el jardín con la música y la canción constituyen un auténtico teatro de fingimientos donde nada es lo que parece, la glosa posterior de cada uno de los versos de los que se van apropiando los diferentes personajes, víctimas de su situación, representan el auténtico sufrimiento humano que anticipa, por otra parte, el desengaño del jardín de Circe y el desenlace de la acción (1960, I: 1523b-1526a).

En otras ocasiones, la copla se convierte en un ejercicio de intertextualidad para dar voz propia con la palabra ajena. Es lo que ocurre en *El encanto sin encanto* (1640-1650). Antes de insertarse en la tercera jornada, dos de los versos ya se habían integrado en el discurso de Serafina («pues a despecho del labio,/ solo el silencio testigo/ ha de ser de mi tormento») para después aparecer todos los versos progresivamente acompañados de la Música. La acción que justifica su inclusión responde a un equívoco. Serafina entra con

músicas, disfraces y canciones a la torre donde está encerrado Enrique para protegerle (aunque él no lo sabe) y explicarle la situación pero cada vez que intenta hacerlo la Música interrumpe bruscamente. Canta primero los dos versos iniciales («Solo el silencio testigo/ha de ser de mi tormento») y Enrique se admira de su voz; después, al verla, enmudece, y la Música de nuevo interrumpe para hablar por él («Aun no cabe lo que siento/en todo lo que no digo»). Después, y en el bullicio de la fiesta, es Enrique quien canta todos los versos también y siempre acompañado de la Música. Entre un verso y otro se intercalan frases, siempre inacabadas, que expresan el estado de «suspensión» constante del joven para el que cada verso de la copla responde a una sensación o sentimiento diferente. La copla sirve así para utilizar la palabra ajena en lugar de la propia y precisamente se utiliza en una noche de San Juan, de larga tradición amorosa.

En *Darlo todo y no dar nada* (1651) la canción, inserta al principio de la tercera jornada, permite dar a conocer los sentimientos silenciados. Estudiada esta obra por Déodat (1999: 138-150) como ejemplo de sumisión y silencio, destaca el silencio y la soledad del personaje Apeles, fundido en el espacio dramático de la naturaleza. Se escucha la canción (sin música) cuando Apeles, enajenado en la soledad del campo (por tener que renunciar a Campaspe de la que estaba enamorado), proclama su derecho a silenciar ante el sabio Diógenes lo que le ocurre. En el preciso momento en que el protagonista está rogando a Diógenes que no «apure sus sentimientos» pues no puede hablar, su «porque» explicativo queda truncado. La canción se escucha de repente y al oír la voz que *desde dentro* canta los dos primeros versos, Apeles declara que la «voz ya se lo ha dicho, aunque no bien» y une entonces su voz propia a la que desde dentro sigue avanzando en el desarrollo de la copla.

A la Voz se une enseguida la música, y poco después se queda en el aire el dúo de la Voz anónima y la de Apeles repitiendo los dos primeros versos. Luego desaparece esa Voz para quedarse sola la de Apeles que repite con la Música los dos últimos versos («aun no cabe lo que siento/, en todo lo que no digo»; (1960, I :1054a-b). En esta alternancia de canto y música, donde primero Apeles se ve reflejado y descubierto en la voz anónima y después se apropia del mensaje cantado por la voz, Diógenes descubre la causa de su dolor.

A lo estudiado por Déodat respecto al valor del silencio en esta obra podemos añadir la función concreta de esta copla. Aparece por el aire («trajo el cielo por testigo», dice Campaspe, 1259a) para proclamar lo que estaba escondido en su interior. A partir de entonces toda la acción se va a dirigir a descubrir el enigma de su silenciado dolor, causa también de su locura. El sabio Diógenes, por una parte, y Alejandro, por otra, buscan la razón de tal enajenación mientras Campaspe pone en marcha un plan para recuperar el amor de Apeles sin ofender a Alejandro. Gracias a la canción, Apeles no traiciona a su amigo y consigue el amor de la joven porque ella ha entendido el valor de la palabra callada.

En *Los tres afectos de amor* (1658-1660) la copla, solo cantada, se incluye al principio de la jornada tercera. Rosarda, hija del rey de Chipre, descansa en una alquería, cerca del templo de Venus. Su padre había decidido casarla pero ella rechaza a los pretendientes que la proponen. Le dice a su amiga y confidente, Laura, que cante distintas letras que le sirvan de aviso para cuando hable con sus pretendientes no se deje llevar de sus afectos. Después de escuchar a Libio, quien verdaderamente le interesa, Laura canta «Solo el

silencio testigo/ ha de ser de mi tormento» (1960, I :1217a) a lo que su amiga en aparte contesta «ya estoy en el aviso/ y sé el silencio que importa». Es la primera de una serie de cancioncillas que el dramaturgo intercala[11] después de introducir la copla como advertencia previa del valor del silencio. Expresa el lenguaje del amor y de la soledad a la que está sometida la mujer, en este caso Rosarda, que no puede declararse a quien quiere. La propia aspirante al trono del país de Venus confiesa que se trata de una canción de mujer «que a sus solas canta», destacando así la relación entre amor, mujer y silencio con los dos primeros versos de la canción. La copla, unida a la celebración de la fiesta de Venus y al carácter de la protagonista, hija del rey de Chipre, muestra la dificultad de expresar llanamente los sentimientos por parte de la mujer y la necesidad de acudir a la tradición.

En el caso de *Eco y Narciso* (1661) la copla logra un clímax dramático fundamental. Llega a suspender la acción y construye un espacio en armonía con las pasiones contenidas de los protagonistas. La canción, con música, se inserta al principio de la segunda jornada, en el momento de mayor intensidad dramática y lírica, cuando se encuentran los jóvenes. Antes, Leríope, madre de Narciso, había pedido a las ninfas que utilizaran la música para encontrar a su hijo («no hay cosa que con él tenga/ más fuerza para atraelle/ que oír música») y las cuatro ninfas van entonando cada una su melodía por el bosque, formando una estructura de diseminación escénica. Según las va escuchando, Narciso se siente progresivamente atraído por ellas: la de Laura le resulta «lisonjera» y «le encanta»; la de Nise le «enajena», y la «dulce» de Sirena le hace olvidar las anteriores. Sin embargo, cuando Eco canta «sólo el silencio testigo» Narciso se conmociona. Queda «suspendido», «vencido por el oído» ante la «reina de todas» las voces. A diferencia de las demás, ésta le llega pura, sin ruidos. El canto persiste («una y otra vez diciendo») hasta inundar todo el espacio y ante él desaparecen los demás ritmos. La copla, imán para Narciso, permite el encuentro de los jóvenes. A la confusión por el oído («suaves acentos») sucede la pasión de la vista, que resulta mutua. Los dos quedan «suspendidos» al verse y Eco, «absorta, helada y confusa» solo a responderle acierta «con lo mismo que cantaba»:

> Y aun no cabe lo que siento
> en todo lo que no digo

Por su parte, Narciso tampoco encuentra palabras y ante la semejanza de situación con Eco canta con ella los cuatro versos:

> (*Cantan los dos*)
> Solo el silencio testigo
> ha de ser de mi tormento
> [etc…]
> (1960, I: 1917b-1918a)

La voz y la copla permiten conformar en el espacio abierto de un bosque, una escena singular. Tras la presencia y el canto de las diferentes ninfas, los protagonistas se quedan

11. Le siguen «Despeñada fuentecilla»; «Despeñado un arroyuelo»; «Guarda corderos, zagala»; «Era el remedio olvidar» y «Aprended, flores, de mí».

solos. Las demás voces han desaparecido y la copla (voz y música) une almas y manifiesta las pasiones contenidas en la soledad de la Naturaleza. Como el peregrino de las *Soledades* gongorinas, en quien la admiración ante la belleza del paisaje le hacía hablar callando, aquí, incapaces de traducir en palabras sus sentires dejan que la copla supla a la palabra personal. La escena, plenamente dramática por efecto del oxímoron incluido en la letra cantada y por la suspensión mutua, representa el clímax lírico en el desarrollo de la acción. Narciso, como Segismundo, ha quedado mudo, pero también Eco se ha quedado sin palabras. En ambos casos sus silencios se compensan con la emoción de los versos que abren sus conciencias. Todavía no hay drama en la obra y, pese a que algún crítico, como Gentilli (1989: 407), haya interpretado esta copla aquí como «lamento» y «protesta desconsolada» la realidad del texto es que la copla expresa lo inefable de las emociones no exentas del temor de lo desconocido. Precisamente esa pasión interior hace aún más dolorosa la tragedia final de los protagonistas.

Calderón, con su insistente inclusión del poema, popularizó esta letra cantada y le dio la dimensión dramática que recogieron los demás dramaturgos. El contenido de la canción no sólo está relacionado con el silencio, tema de extraordinario interés en el teatro de Calderón, como muy bien estudiaron Aurora Egido (1995: 199-216) y M. F. Déodat-Kessedjian (1999), entre otros, y que puede encontrarse en multitud de obras, sino que expresa la agónica situación del ser humano para quien la palabra es incapaz de comunicar un sentimiento profundo. Podríamos decir que incluye un silencio doble: el obligado por prudencia y el imposible de comunicar por falta de palabras adecuadas. La estrofa forma parte así de los «idiomas del silencio» de los que habla el propio dramaturgo[12]. Como afirmó Aurora Egido (1995: 233), «Palabras y silencios alcanzan en su teatro una función no meramente ornamental, sino estrechamente unida a la filosofía implícita en la acción dramática a la que sirven». A partir de esta cita podemos afirmar que la preferencia de Calderón por esta redondilla, que ofrece a un tiempo palabra y silencio, voz y música, resulta de gran interés por cuanto constituye un valioso recurso dramático en sí mismo.

Su economía expresiva potencia los efectos de un silencio interior que se declara y, aunque no conocemos su música, no hay duda de que podría constituir un ejemplo más de esa perfecta conjunción de música y poesía que el teatro de Calderón fundió de forma extraordinaria como están demostrando las investigaciones de Lola Josa y Mariano Lambea. La paradoja entre el silencio y la manifestación verbal, conceptual y musical del sufrimiento amoroso se funden en varias obras para comunicarnos unas emociones imposibles de traducir con la lógica del lenguaje o, como dijo un personaje de Pérez de Montalbán (Olimpa y Vireno), «porque en la lengua no hay modo/ para explicar lo infinito».

La utilización de la cuarteta no resulta en modo alguno casual en el autor y, aunque no se haya estudiado, es evidente la estrecha relación con su poema *Psalle et sile*. En éste Calderón destacó «cuanto se aman/ silencio y voz» (vv. 404-405) y además incluyó los términos, «silencio» y «testigo», ejes de la cuarteta, para referirse no a lo divino, tema fun-

12. En *Fuego de Dios en el querer bien* («entiéndame quien entienda/ los idiomas del silencio») y en *El primer refugio del hombre* («y pues las voces/ son suspiros, y no acentos/ entiende tú al corazón/ los idiomas del silencio»).

damental del poema, sino a las pasiones humanas de las que también se habla en el texto[13]. La copla, que podríamos considerarla como una marca más del silencio en la escritura del dramaturgo, y añadirse a la lista de las marcas estudiadas por Déodat, se presenta perfectamente integrada en la acción y además multiplica sus efectos al tratarse de una canción (acompañada de música) cuya glosa posterior va ampliando, a modo de eco, los conceptos cantados. De este modo se intensifica su valor dramático al aunar conceptismo poético, tono lírico y la emoción del canto con la reflexión íntima articulada en su glosa.

Bibliografía

Calderón de la Barca, P. (1960, I): *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar.

— (1960, II): *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar.

— *Psalle et sille*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, en www:cervantes virtual.com

Dadson, T. J. ed. (1985): *D. Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas. Antología poética 1564-1630*, Madrid, Visor.

Déodat-Kessedjian, M. F. (1999): *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert.

Egido, A. (1995): «La vida es sueño y los idiomas del silencio», en *El gran teatro de Calderón*, Kassel, Reichenbrger, pp. 199-216.

Gentilli, L. (1989): «Eco y Narciso en el mito y en la alegoría: los ejemplos de Sor Juana y de Calderón de la Barca», en *El teatro español a fines del siglo XVII*, II, ed. de Javier Huerta Calvo, Ámsterdam, Rodopi, pp. 383-409.

Gracián, B. (1967): *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

Luzán, J. I. (1789): *Poética*, Madrid, Imprenta de la Sancha.

Pérez de Montalbán, J. (1635): *Olimpia y Vireno*, en *Primer tomo de comedias del doctor J. Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del Reyno, pp. 237-259.

Rosales, L. (1998): *La obra poética del conde de Salinas, en Obras completas*, V, Madrid, Trotta.

Suárez Miramón, A. (2008): «La mujer desde la perspectiva de los personajes de Moreto», *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de A. Moreto*. Coord. Por M. Luisa Lobato, J. A. Martínez Berbel, Madrid, Iberoameriacana Vervuet, pp. 317-336.

Wilson, E. M. y Sage, J. (1964): *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Támesis Books Limited.

13. «Es el silencio un reservado archivo / [….] de la pasión el más legal testigo» (vv. 201 y 211).

Una revisión y puesta en escena dieciochesca de *El golfo de las sirenas* de Calderón

María Luisa Tobar
Università de Messina

Un fenómeno interesante que nos ayuda a completar la historia del teatro dieciochesco, es sin duda, la transmisión de textos del teatro áureo, y sobre todo de Calderón, el autor más representado por lo menos hasta la primera mitad del siglo. Pero si queremos tener una idea clara de lo que queda del teatro barroco en las puestas en escena del siglo XVIII y cuanto hay en cambio de renovación o reelaboración, es fundamental hacer una revisión crítica de las representaciones teatrales que se hicieron a lo largo del siglo, pues muchas de obras barrocas registradas en los repertorios y catálogos teatrales dieciochescos[1], se presentan con alteraciones y cambios que van desde una simple reducción y simplificación del texto hasta una reescritura. En este estudio trataremos de analizar la transformación del *Golfo de las sirenas* de Calderón en función de la representación hecha por la compañía de Manuel Guerrero en 1753.

La *Égloga piscatoria El Golfo de las sirenas*, estrenada en el teatro de la Zarzuela el día en que Calderón cumplía 57 años (17 enero 1657), vuelta a representar un mes después en el Coliseo del Buen Retiro (12 febrero) y años más tarde (agosto de 1684) en la Casa de Campo (Tobar, 2000: 116; 2005: 1625), se repropone en pleno siglo XVIII en el madrileño teatro del Príncipe (20 febrero 1753). Andioc-Coulon (1996: vol II, 730)

1. Fundamental para este estudio ha sido el catálogo de Andioc-Coulon; pero también han sido útiles los trabajos de: Barrera y Leirado, Aguilar Piñal y Herrera Navarro; y para el teatro breve: Fernández Gómez y Granja-Lobato.

registran esta representación como *El Golfo de las sirenas* folla Manuel Guerrero el 20 de febrero de 1753[2].

Manuel Guerrero figura ya, en 1739, como primer galán de la compañía de Manuel San Miguel y desde 1751 hasta su muerte, ocurrida precisamente en 1753[3], es autor de la compañía del teatro del Príncipe. Este célebre actor, tiene un papel importante en la polémica sobre la licitud del teatro pues, gracias a su sólida formación intelectual y a su conocimiento del mundo teatral, puede defender las representaciones cómicas de los ataques del padre Gaspar Díaz con fundados argumentos que demuestran la esmerada preparación en humanidades, filosofía y teología que había recibido en el Colegio Imperial[4]. De hecho Guerrero sostiene que Santo Tomas y los demás doctores no sólo las aprueban sino que las consideran «lícitas y necesarias a la sociabilidad de los hombres, para su alivio, y restauración de las decadentes fuerzas» (Guerrero, 1743: 38). Guerrero, autor de obras poéticas y teatrales, hace también exornos de comedias para adaptarlas a las exigencias de la puesta en escena. En el que hizo en *El Golfo de las sirenas*[5], además de la loa y la mojiganga final, suprime el episodio completo de las sirenas y algunos versos; y para adaptar la obra, que había sido concebida por Calderón como fiesta de la Zarzuela para dilecto de la Corte en el periodo de Carnaval, a los gustos del nuevo público la transforma en una folla, forma de espectáculo muy de moda en la época.

En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM, Ta1-32-3) se conservan los tres apuntes de esta singular representación de la obra calderoniana, junto con dos apuntes (A y B) del texto de Manuel Guerrero. En la primera página de A se lee: «Folla intitulada Llegar en amor a tiempo[6] y Golfo de las sirenas escrita por Manuel Guerrero y se estrenó el día de febrero año de 1753». Debajo y de otra letra: «De Don Pedro Calderón de la Barca» y debajo la siguiente lista: «folla, aria, baila Ramón, romance 2° G.n, entremés, el Golfo de las sirenas, romance, Bar.a, sainete, folla». También se leen los números de legajo. Al final de A y B consta la censura fechada en febrero de 1753, con las firma de Rafal, Nicolás González y Francisco Cuadros.

---

2. En una nota del primer volumen se lee (Andioc-Coulon, 1996: vol I, 730): Príncipe. Folla real: El golfo de las sirenas- e. De Nicolás Martínez; fin de fiesta de Antonio Fernández + dos sainetes de un ingenio (es ¿sic? o ¿se trata de los ya apuntados?, se lee: ingenio de los dos sainetes nuevos, el entremés de Don Nicolás y el fin de fiesta de Frz. (=Fernández; AMM, 1-415-5).
3. En un documento (AHM, 3-4-411) fechado 28 de junio de 1753 todavía se hace referencia a él como autor de compañía. Para informaciones sobre su vida y obras véase: Barrera y Leirado (1969: 180-181); Fernández de Moratín (1944: 328); Aguilar Piñal (1982-2001: IV, 366-368); Herrera Navarro (1993: 320); y Panford: Introducción.
4. El mismo Manuel Guerrero en su polémica *Respuesta a […] Gaspar Díaz* hace referencia a su formación recordando a sus antiguos maestros: «en la gramática al reverendísimo padre Cuadros, en la retórica al reverendísimo padre Cervantes, en las sumulas al reverendísimo padre Zurita, en la filosofía al doctor Tablada, y en la teología al doctor Granados, y al reverendísimo padre Cárdenas» (Guerrero, 1743: 28). En los *Papeles de Barbieri* (BN mss, 14015-5), donde se conserva una copia de la obra de Guerrero, también hay un interesante encartamiento sobre la candente cuestión.
5. En la cuenta de gastos de la Folla real intitulada El golfo de las sirenas (AHM 3-411-3) representada en el teatro del Príncipe los días 20, 21, 22, 24, 25 de febrero, 4 y 5 de marzo de 1753, se lee que se pagaron 900 reales a Manuel Guerrero por la poesía de la folla y exorno del paso de *El Golfo de las sirenas*. El 17 y 18 de enero de 1755 la compañía de María Hidalgo vuelve a representar la obra en le teatro de la Cruz (AHM 3-411-3).
6. «Llegar en amor a tiempo» está tachado. Pero a la izquierda de otra mano se lee: «sí».

Los apuntes, además de contener indicaciones escénicas como es usual, se presentan con correcciones, y partes añadidas entre líneas, en los márgenes e incluso en hijuelas. En el manuscrito A de *El Golfo* hay unos 250 versos enmarcados con la anotación «no», lo que indica la supresión de los mismos, mientras en B y C, además de todo el episodio de las sirenas, los versos enmarcados son pocos pero también hay versos añadidos o modificados. La verdadera transformación no está en el texto en sí, sino en su colocación dentro de un contexto más amplio que altera la estructura y significado de una obra, que se presentó al público de El Príncipe como una miscelánea teatral, es decir una folla. Subirá (1933: 37) considera como sinónimos los dos términos: «Como sinónimo de 'folla' debe considerarse la 'miscelánea', con la particularidad de que algunas obras no tienen esta denominación como epígrafe genérico sino como título individual»; más adelante precisa: «Unos admiten la doble denominación «tonadilla o folla», con lo que revelan bien ligado el parentesco entre ambos géneros, cuando el segundo se aplicó a esas breves piezas que servían de intermedio musical entre las jornadas de la comedia. Otras se denominaban sencillamente 'follas'» (Subirá, 1933: 40). El significado de miscelánea puede ser aplicado perfectamente a la obra que nos ocupa, puesto que en sentido amplio, define bien la puesta en escena de Manuel Guerrero cuyo título *Folla intitulada Llegar en Amor a tiempo y Golfo de las sirenas*, alude a las dos partes más importantes de que se compone: una pieza nueva escrita para servir de marco a todas las demás partes y que va marcando sus pautas y otra, la conocida zarzuela de Calderón que, como las otras piezas (entremeses o sainetes, romances, áreas, bailes y música), viene hábilmente engarzada dentro de la primera.

En definitiva, es una comedia de teatro de las usualmente representadas en Carnaval, en las que para atraer al público no era raro que, además del uso de tramoyas, se recurriese a intermedios, bailes, tonadillas, y toda una serie de expedientes teatrales muy del agrado del público. Nicolás F. de Moratín (1762: 9) criticando la importancia de estos elementos en las representaciones teatrales, escribe:

> El mismo pueblo, que en tan mala opinión está, conoce la futilidad de nuestras Comedias, y lo conocen los mismos Cómicos, cuando se valen de mil invenciones, y decoraciones del Teatro, y lo que llaman tramoyas; otras veces dividen la Comedias, para que haya más entremeses; otras apelan a diferencia de tonadillas y recitados, y otras tienen que andar suplicando a los bailarines; y ya sabe V. Md., que al Coliseo donde hay mejor bailarín acude toda la gente prueba cierta del corto mérito de la Comedia.

Se trata, como hemos dicho, de una miscelánea de textos colocados en un orden previamente establecido que el gracioso Cilantro (Salvador de Torres) se encarga de presentar al público haciendo unas advertencias que contienen, entre otras cosas, una explicación de lo que se entiende por folla:

> Antes de ello, una palabra.
> Esta es la lista, señor,
> de las cosas que enlazadas
> por su orden se han de hacer,

cuyo complejo se llama
folla: porque siendo corta
según la eligió en su traza,
la escena de Calderón,
(que apenas una jornada
tendrá la comedia) es fuerza
sin que sea función larga,
para entretener la noche,
de otras cosas, ayudarla,
(vv. 657-659)

Don Pedro se encargará de ir leyendo en alta voz cada una de las partes que contiene la lista que le ha entregado Cilandro.

La acción se desarrolla en una quinta situada en la riberas del Manzanares, donde Don Pedro ha ido con sus dos hijas para celebrar allí el matrimonio de una de ellas, Ana, con Don Diego de Silva. Para festejar tal acontecimiento, se va a hacer una representación teatral de la que la fábula mitológica calderoniana forma parte. Dice Don Pedro:

[…] entre otras
prevenciones singulares,
que para la boda tengo,
he dispuesto que se trace
la cómica diversión
de aquella célebre grande
égloga, que Calderón
ordenó se intitulase
El Golfo de las Sirenas,
y en ella papeles hacen
todas las gentes de casa,
(vv. 15-25)

Mientras Don Pedro va a Madrid y los demás ensayan la representación, las dos hermanas se confían sus penas de amor: Ana (Águeda de la Calle) se había comprometido secretamente con Don Féliz (Manuel Guerrero) y su hermana Isabel (Francisca Múñoz) está enamorada de Don Diego (Nicolás de la Calle), el cual se había comprometido con ella. Féliz, llamado por doña Ana, vuelve de Barcelona y al llegar cerca de la quinta se cae del caballo, justo en el momento en que regresa a casa Don Pedro (Gaspar de Guzmán). La caída del caballo, tantas veces usada por Calderón también aquí es símbolo de pasiones desatadas y amores contrastados. Don Diego siente el presagio nefasto y cuando Don Pedro habla de los peligros y desgracias de la vida, él dice:

Corazón no tal desdicha,
me anuncien otra tus alas
(vv. 342-343)

En la escena siguiente: «*Descúbrese una mutación entera, de una hermosa galerías con vista a unos jardines, de suerte que por sus arcos y miradores se alcancen a ver estatuas,*

fuentes, y tiestos, y salen Doña Ana, Doña Isabel, Juana, Cilantro y damas». En este hermoso lugar siguen preparando el espectáculo, Cilantro quiere que se ensaye primero su entremés y la graciosa Juana (Ana María Campano) su sainete, los dos discuten usando el típico lenguaje de los graciosos, pero lo que al final ensayan es la música que a partir de ese momento se repetirá a través de toda la obra:

> Vaya, vaya de alegría,
> resumen las voces varias
> que hoy música y poesía
> sonoramente se enlazan:
> vaya, vaya de alegría,
> de festejo vaya, vaya,
> (vv. 371-376)

Inmediatamente llega un zagal que les informa del accidente, con el consecuente susto de Ana, que ha oído el nombre del caballero herido y Don Diego, cada vez más inquieto, sobre todo viendo a doña Ana tan afectada, dice:

> Jamás tan dudosa el alma
> he tenido: este Don Féliz
> vino a turbar mi esperanza.
> (vv. 549-551)

Pero esto no quita para que, queriendo desenojar a su prometida ofendida por su actitud sospechosa, ofrezca al otro su papel en la comedia. Así, cuando Don Pedro explica que van a representar una comedia, disimulando sus sentimientos, dice:

> Decís bien; y pues es tanta
> mi ventura, que en mis bodas
> os halláis, a festejarlas
> habéis de concurrir.
> […]
> papel, haciendo en la farsa
> de El Golfo de las Sirenas,
> que en la hermosa amena varia
> estancia de aquesta quinta,
> con sus hijas, y las damas
> de la familia, dispuso
> el señor Don Pedro.
> (vv. 604-615)

Así pues Don Diego, habiendo cedido su papel a Don Féliz, no será Ulises como estaba previsto en la representación programada (segundo nivel de representación), lo que se puede leer como un signo premonitor de la sustitución que tendrá lugar también en la realidad (primer nivel de representación). Es el momento de empezar el espectáculo y, disponiéndose todos a asistir a la función, «*Sacan sillas, y se sentarán a un lado Don Pe-*

dro, Doña Isabel, y los demás que no tengan que vestirse. Las damas en almohadas y detrás de las sillas los de acompañamiento en pie, y se echa el telón».

A partir de este momento hay un entrelazarse de niveles, don Pedro va leyendo la lista que le da Cilantro con el orden de las varias partes: Jacinta (María Ángela Hidalgo) canta un aria acompañada por la orquesta; el gracioso y bailarín (Salvador Torres) ejecuta un baile entremesado[7]; Don Diego recita un romance; la graciosa Juana hace un sainete. Todos estas partes van precedidas por la música y el baile y salpicados por intervenciones (primer nivel) de los asistentes a la representación (segundo nivel)[8]. Sigue la obra calderoniana que, habiendo sido reducida a unos 1300 versos, se pude denominar, como reza una anotación del manuscrito B, «paso de comedia». Terminada la fábula mitológica Don Pedro, no queriendo ser menos que los demás se ofrece para recitar un romance que siendo joven había compuesto para una mestiza murciana[9]. Luego se pasa a representar otro sainete o entremés (como se ha corregido en B).

Al terminar la representación Don Pedro invita a todos a pasar al salón principal para celebrar el banquete nupcial: «*Con esta música van entrando todos, y se descubre un magnífico salón iluminado: en el centro habrá una grande mesa con cubiertos y a los lados, diversos aparadores varios jarrones, platos y fuentes, de plata, y salen todos como entraron*».

Entre tanto Don Féliz en uno de los intervalos de la representación, aprovechando que don Pedro le había preguntado por un amigo suyo de Barcelona, finge que éste le envía una carta con un mensaje urgente, pero lo que le da es la carta que Doña Ana le había enviado rogándole que volviera inmediatamente antes de que se celebrara su matrimonio con Don Diego. Cuando finalmente Don Pedro lee la carta, después de un primer momento de tensión, reconoce las razones de los jóvenes y deja que se casen. Es interesante subrayar el hecho de que en esta obra se plantee, cincuenta años antes de que lo hiera Moratín en *El sí de las niñas*, la conveniencia de que las jóvenes elijan libremente marido. Esto se ve claramente por la contestación de Don Pedro cuando Don Diego le pide la mano de su otra hija:

> Atenta,
> mi voluntad os la da,
> pero sepamos lo que ella
> dice, no tenga otro novio
> visto sin que yo lo sepa.
> (vv. 1109-1113)

La obra termina con el doble matrimonio, mejor dicho triple, pues imitando a sus amos los dos graciosos se dan también la mano.

Como se ha visto no se trata de una serie de piezas representadas una detrás de otra, más bien estamos ante un modalidad de teatro en el teatro. A medida que se va desarrollando la acción del primer nivel de representación se van introduciendo las piezas

7. En la acotación denominado entremés, pero en el margen se lee que se «baila».
8. En correspondencia con la acotación que reza «aquí se hace un sainete» en B se lee: «Alcalde Académico». Que podría ser el título del Sainte que se representó.
9. En el manuscrito B lee: «Romance Gaspar», es decir el barba de la compañía Gaspar de Guzmán.

pertenecientes al segundo nivel, representadas por los mismos personajes de la acción principal, que se improvisan actores y que pertenecen a los dos niveles de la ficción escénica, siendo al mismo tiempo espectadores y actores. Así dice Don Pedro: «Pues yo he de estar de auditorio / con los que luego no salgan» (vv. 694-695).

Hay momentos en que se entrelazan los dos niveles. A tal propósito son significativas las alusivas palabras que Isabel dice a Juana y que ponen de relieve el hecho de que Ulises/Don Diego deja libre el campo a Ulises/Don Féliz que va a representar el papel de protagonista en las dos acciones, la del primer nivel en la que se representa el conflicto amoroso y la del segundo que escenifica la fábula de Ulises.

ISABEL Bien está: mas a tiranas
acciones, castiga el cielo,
y está cerca mi venganza.
JUANA ¿Cómo?
ISABEL Como en la comedia
de esta noche verás que andan
juntos, un Ulises que huye
y otro que saca la cara.
(vv. 745-751)

Podemos hablar también de discurso metateatral, pues la obra contiene varias referencias y alusiones al mundo del teatro. Don Pedro respondiendo al comentario de Cilantro sobre como se ensayan los entremeses dice: «Los cómicos dicen eso / Cuando sus ensayos tratan.» (vv. 508-509); al final de la obra Cilantro formula la pregunta retórica: ¿con qué en las follas también / se casan, como en comedias? (vv. 1122-1123). En otras ocasiones se habla de literatura y de crítica teatral. Después de la definición de folla, que hemos visto anteriormente, Cilantro proporciona otros detalles importantes que hacen referencia a las teorías neoclásicas. Efectivamente su segunda advertencia se refiere a uno de los motivos por los que ha sido elegido el texto calderoniano para la representación:

Que en la égloga citada
la crítica es bien que note
las tres uniones se guardan,
de tiempo, lugar y acción,
que los modernos, extrañan,
no haber en nuestras comedias,
y al verlas aquí observadas
verán cuan fácil sería
es refrán de las canastas,
y así que hubo al omitirlas,
razón para despreciarlas.

El gracioso con el típico lenguaje irreverente y burlón, alude a la nueva estética neoclásica del respeto a las tres unidades. La obra de Calderón exornada y reestructurada por Manuel Guerrero responde perfectamente a las exigencias del buen gusto y, tratándose

de una *mise en abîme*, las tres unidades son respetadas pues la acción única se desarrolla totalmente en la quinta del Manzanares y su duración coincide con el tiempo de la representación.

De metateatro se puede hablar también cuando Juana, queriendo saber cómo ha resultado el sainete, intercambia el siguiente diálogo con Don Pedro:

JUANA ¿Ha estado bueno el sainete?
DON PEDRO ¿No digo que sí, muchacha?
Bien que según es mi genio
estas cosas no me agradan.
Todo se vuelve respingos,
tonadillas, zalagardas
y el alma de las ideas,
se viene a quedar sin alma.
JUANA ¿Pues ve usted? aquesta bulla
para haberla de hacer varia
cuesta fatiga al ingenio:
toda senda está tomada,
toda idea está ya vista,
toda figura apurada:
pues ¿qué ha de hacer una musa
sino buscar musarañas?
DON PEDRO Dices bien, mas yo quisiera
conceptos. Las carcajadas
JUANA busca el pueblo y a su gusto
se ha de hacer, pues que lo paga.
¿Será mejor que una ninfa
esté una hora de estatua,
cantando dos mil coplones
de nácar, coral y grana?
No me seas bachillera.
JUANA Las verdades siempre amargan.
(vv. 806-831)

La discusión metateatral se desarrolla en torno a la dificultad de encontrar ideas nuevas para entretener al público, tema muy presente sobre todo en los sainetes de la época. Hay una oposición clara entre un teatro conceptual con un contenido ideológico frente a un teatro popular sin versos rimbombantes, que propone las cosas de manera agradables para el público que paga. Se está repitiendo el concepto lopiano de un teatro hecho según el gusto del vulgo que es el destinatario directo del espectáculo. Estas referencias metateatrales, se colocan fácilmente en la polémica dieciochesca sobre lo popular y lo culto, que se pueden leer en la *Poética* de Luzán y ya precedentemente en otros autores como Pinciano, Cascales, González de Salas e incluso Bances Candamo (1970: 52), quien mantiene una actitud poco amable con el vulgo y con los ingenios que siguen «las leyes del bárbaro gusto del pueblo, ajustándose a él por el mayor interés suyo y de los arrendadores o autores». En cambio, Manuel Guerrero, como Lope o Calderón, tiene muy en cuenta el gusto del público teatral, pero al mismo tiempo trata de proponer algo que

pueda conjugar lo útil con lo placentero, pues «que miren la utilidad de la sociabilidad humana» (1743: 31). De hecho el tema elegido para entretener a su público en el carnaval de 1753, fue la zarzuela mitológica calderoniana *El Golfo de las sirenas*, historia fabulosa que divertía y al mismo tiempo enseñaba a estar en guardia contra las tentaciones. Según Manuel Guerrero (1743: 8-19), las fabulosas pertenecían a una de las seis categorías de comedias que entonces se representaban y que seguramente tenían también una finalidad didáctica, puesto que podían servir para llevar hasta el pueblo conocimientos a los que de otra forma no tendría acceso, pues como escribe el mismo autor:

> Las [comedias] fabulosas se componen de la misma materia de las Fábulas, y siendo esta materia tan repentinamente tocada por todos los Humanistas en varios idiomas, ya en prosa, ya en verso, también se ignora, porque habiéndose dirigido a este género de estudio, con aplauso, la aplicación de tantos varones doctos, y aun de algunos santos padres, pues pocos de estos manejaron con acierto los asumptos mitológicos, haya de degenerar en las comedias; la utilidad de estas se reduce a la instrucción de esta clase de literatura; pues los jóvenes, que con dificultad entendieron los *Metamorfosis* de Ovidio, por este medio consiguen con facilidad asuntos para la retórica, y facundia para la elegancia; pues no pocas veces sirve de velo de la fábula, para manifestar altos pensamientos; también por ello se logra la utilidad de las moralidades, que tanta enseñanza incluyen, para el que se sabe aprovechar de ellas (1743: 14).

En este sentido la fábula de Ulises, transformada en paso de comedia, respondía a la exigencia de presentar una historia que enseñase deleitando. Pero, al reducir el texto calderoniano al solo episodio de Ulises, apenas 1300 versos, añade un texto, *Llegar en amor a tiempo*, escrito por él que consta de casi 1200 versos, dentro del cual se intercala la obra de Calderón y otras piezas menores: entremeses, sainetes, romances, tonadillas y otras partes cantadas, y bailadas. Todo el conjunto constituye un espectáculo teatral típico del carnaval que recibe el nombre de *folla* y en caso específico *folla real*.

Bibliografia

Aguilar Piñal, Fco. (1982-2001): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 10 vols., Madrid, CSIC.

Andioc, R. e Coulon, M. (1996): *Cartelera madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols., Toulouse, Università de Toulouse-Le Mirail.

Bances Candamo, Fco. (1970): *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, prólogo y ed. de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis Books.

Barrera y Leirado, C. A. de la (1969): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos.

Calderón de la Barca, P. (1989): *El golfo de las sirenas* (ed. Sandra L. Nielsen), Kassel, Reichenberger.

Cotarelo y Mori, E. (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Rev. de Archivos, bibliotecas y museos.

Fernández de Moratín, N. (1762): *Desengaños al theatro español, respuesta al Romance liso, y llano, defensa del Pensador* [s.l., s.i.s.a.].

Fernández de Moratín, L. (1944): *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España*, Madrid, Rivadeneyra.

Fernández Gómez, J. (1993): *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*. Oviedo Centro de estudios del siglo XVIII.

Granja, A. de la y Lobato, M. L. (1999): *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Guerrero, M. V. (1743): *Respuesta a la resolución, que el Reverendísimo padre Gaspar Díaz de la compañía de Jesús, dio en la consulta theológica, acerca de lo ilícito de representar, y ver representar las comedias, como se practican el día de hoy en España; donde se prueba lo lícito de dichas comedias, y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos, que ha pretendido imponerla dicho Reverendísimo padre. Su autor Manuel Guerrero, cómico en la Corte de España*, Con licencia: En Zaragoza, por Francisco Moreno, Impresor.

Guerrero, M. V. (2003): *El negro valiente en Flandes* (ed. Panford, Moses E.) Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Herrera Navarro, J. (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid, FUE.

Subirá, J. (1933): *La tonadilla escénica*, Barcelona, Labor, 1933.

Tobar, M. L. (2000): «Scilla e Cariddi nell'interpretazione mitica e allegorica di Calderón», *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti*, vol. 74, CCXIX , 201, pp. 105-133.

Tobar, M. L. (2005): «"El golfo de las sirenas: espacio real y espacio simbólico", *Actas del Congreso El siglo de Oro en el nuevo milenio*», Pamplona, EUNSA, pp. 1627-1644.

Una pulla contra Miguel de Cervantes en *El animal de Hungría* de Lope de Vega

Marcella Trambaioli
Università del Piemonte Orientale, Vercelli

El diálogo a distancia que Lope de Vega y Miguel de Cervantes mantuvieron en sus obras para homenajear, criticar, o parodiar al rival, según el curso que fue tomando su agitada relación personal, ha hecho verter mucha tinta a lopistas y cervantistas[1]. Osuna, entre otros, señala

> la existencia sostenida de un respeto mutuo, respeto atestiguado por una serie de textos que nos indican que ambos escritores se hallaban a la expectativa, existía reciprocidad entre ellos, se criticaban o alababan; en una palabra, se reconocían[2].

Las desavenencias entre el creador de la comedia nueva y el hacedor de la novela moderna surgieron hacia 1602 en Sevilla[3], y de manera definitiva en 1604, al difundirse en la corte de la *I Parte del Quijote* todavía inédita[4], por los innumerables ataques a la comedia nueva y, más en general, a la escritura lopeveguesca, que el de Alcalá había insertado en la novela[5]. No obstante, según me consta, ingresó en la dimensión metateatral de las piezas del Fénix sólo alrededor de 1611-1615.

1. Véase entre otros, Avalle-Arce (1963); Osuna (1981); Eisenberg (1984); Montero Reguera (1999); Pérez López (2002); Pedraza Jiménez (2006).
2. Osuna (1981: 101).
3. García Soriano (1944: 110): «El arribo y estancia de Lope a Sevilla en la primavera de 1602, hubo de ser durante aquellos meses la sabrosa comidilla de los poetas del grupo de Ochoa [...] En cuanto se tuvo noticia de su llegada, de la Academia a que asistía Cervantes salieron disparadas contra el recién venido pullas y sátiras venenosas».
4. Cfr. Martín Jiménez (2006).
5. Cfr. Ruffinatto (2002: 225): «Lope, o per meglio dire, il fantasma di Lope aleggia in molti punti del capolavoro cervantino (alcuni chiaramente identificabili, altri meno) fungendo da bersaglio ad una satira spietatamente allusiva (basterà ricordare le reazioni di Avellaneda al riguardo)».

Por cierto, tiene toda la razón Gómez Canseco cuando afirma que el Fénix, junto con Fernández de Avellaneda, fue uno de los primeros y principales cervantistas coetáneos[6]. Los estudiosos han recogido ya varios testimonios antiquijotescos en el teatro de Lope[7], pero a éstos hay que sumar otras menciones que reconocen entrelíneas el valor de la novela cervantina[8].

La que escribe va a enfocar su atención en *El animal de Hungría*, comedia que aparece citada en la lista del *Peregrino* de 1618, y que, según Morley y Bruerton, remonta al periodo 1608-1612, posiblemente 1611-1612[9], es decir, a una época en la cual el dramaturgo se hallaba implicado en varias fiestas teatrales concebidas para celebrar el concierto matrimonial entre España y Francia[10]. Hay que advertir, además, que se trata de una de las trece piezas genealógicas que ensalzan la dinastía de los Moncadas[11]. En efecto, Lope en su teatro 'de cámara', destinado a un público nobiliario, mediante sus disfraces teatrales[12], pretendía expresar su intencionalidad encomiástica, reivindicar el valor y la dignidad de su persona, como hombre, como secretario ideal, y como escritor, jugar a nivel intertextual con su propia escritura, y, desde luego, lanzar pullas literarias contra sus enemigos. Veamos, pues, el caso concreto de *El animal de Hungría*.

En una de las primeras secuencias dramáticas del I acto, un personaje aldeano, el Barbero, reivindica su vena y su originalidad poéticas, polemizando, al mismo tiempo, con sus detractores. En seguida resulta evidente que se trata de una máscara dramática inédita del Fénix, que le sirve para lanzar desde el tablado un ataque claro y contundente

6. Gómez Canseco (2005: 197).
7. Cfr. López Navío (1958); Inamoto (1998). Este último señala tres comedias de la época que nos concierne, en que se incrustan ataques satíricos anticervantinos: a saber, *Juan de Dios y Antón Martín*, *El valiente Céspedes*, y *¿De cuándo acá nos vino?* (162).
8. San José Lera (2007) menciona *La dama boba*, *El desprecio agradecido*, *Amar sin saber a quien*, *La viuda valenciana*.
9. Morley y Bruerton (1968: 280-281). En opinión de Cotarelo, en Vega (1917: XXI), la redacción de la pieza es poco anterior a la *princeps*. Tubau, en Vega (2007: 681-682), reseña las opiniones de Fichter y Montesinos, que propenden respectivamente por una fecha de composición hacia 1611 y 1609, sin avanzar hipótesis propias.
10. Se trata del enlace matrimonial franco-español de 1615 entre la infanta Ana de Austria, hija mayor de Felipe III, y el rey de Francia Luis XIII, y la hermana de éste, Isabel de Borbón, y el príncipe de Asturias, futuro Felipe IV.
11. En las huellas de los trabajos seminales de Teresa Ferrer, he perfilado una línea de comedia genealógica en loor de la casa catalana de Moncada, descubriendo que la mayoría de estas piezas –se trata de un corpus que abarca trece textos– se puede vincular *grosso modo* con la actividad de dramaturgo cortesano que Lope desempeñó en ocasión de las dobles bodas regias de 1599 y de 1615. Ver Trambaioli (2009b).
12. En una serie de ensayos he tratado de aislar y analizar las estrategias de autopromoción política de Lope de Vega «en relación con su irrefrenable tendencia a conformar su personaje y literaturizar su existencia» (Trambaioli: 2009a: 172). Es decir, me he percatado de que los *alter ego* literarios lopeveguescos, lejos de ser el producto de mero exhibicionismo, resultan ser los ejes de la autopropaganda que el Fénix lleva a cabo tanto en sus obras no dramáticas, que concibe como libros adecuados para atraer a un lector cortesano, como en muchos textos teatrales compuestos para un ámbito representacional nobiliario. Ver también Trambaioli (2010: 770): «si el Lope de la primera época, a través de los entes ficticios que le representan, exhibe con orgullo su existencia literaturizada –hasta en su faceta burlesca– junto con la fama que ésta le proporciona, poniéndola al servicio de sus ambiciones palaciegas, el Lope maduro se muestra dispuesto a todo en su lucha por el mecenazgo, hasta renegar de su mito lírico. Finalmente, el anciano dramaturgo, con un vuelco genial, hace que Belardo, disfrazado de Burguillos, se rescate, parodiando la escritura cortesana lopeveguesca». Acerca de las máscaras literarias del Fénix, cfr. Bruerton (1937); Morley (1951); Lapuente (1981).

a Cervantes. En su momento Fichter y López Navío habían identificado a esta figuración dramática del madrileño, pero sin fijarse, al parecer, en la pulla anticervantina[13].

Obsérvese que este *alter ego* funciona como contrapunto paródico, puesto que en el *Quijote* el Barbero es uno de los principales portavoces de las instancias metacríticas del autor. A la vez, a nivel metafórico la profesión del personaje resulta funcional al dramaturgo para aludir a su legendaria fecundidad poética. En efecto, contestando a Benito que le pregunta «¿cómo va de las sangrías / de las ninfas del Parnaso?» (p. 707, vv. 308-309), el Barbero informa con tono polémico «que no hay vena los más días» (v. 311), que ya no compone autos, y que pronto dejará de escribir también las obras profanas, tanto en prosa como en verso:

> Si queréis historia humana
> de la dama y el galán
> que peregrinando van
> por senda segura y llana,
> yo lo haré, pero otra cosa
> que por ser alta y sutil
> ponga en confusión a mil,
> hoy cesa en verso y en prosa,
> y aun las humanas muy presto
> también las pienso dejar,
> por no me ver censurar
> ni ser a nadie molesto
> (vv. 324-327)

Por un lado, semejante actitud de su doble teatral se debe al cansancio que le producen al Fénix las pullas de sus adversarios. Por otro, diríase que la intención del Barbero de colgar la pluma imita, en sentido paródico, la decisión que el canónigo anuncia en el capítulo 48 del *Quijote* de abandonar el proyecto de escribir una novela de caballerías para no llevarle la corriente al vulgo. Dicho de otra manera, Lope, por boca del Barbero, parecería aquí intencionado a seguir el ejemplo del canónigo, asumiendo la crítica cervantina. Pero luego, como vamos a ver, mediante un vuelco festivo, rechaza la censura envenenada, reivindicando con orgullo su arte dramático.

Es archisabido que dicho capítulo del *Quijote* es una verdadera invectiva contra la comedia nueva. El canónigo cervantino, defendiendo los preceptos tradicionales, afirma: «puesto que es mejor ser loado de los pocos sabios que burlado de los muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo»[14]. Y el cura le contesta refiriéndose a las comedias «que ahora se representan», tanto las profanas como las de asunto religioso, como disparates que no respetan la unidad de tiempo y de lugar, y que

13. Cfr. Fichter (1924: 271-272): «The long speech of the rustic barber, who is here Lope's mouthpiece, is interesting besides for the defense it contains of his theatre and his claim to being the inventor of the *comedia*»; López Navío (1958: 233-234): «En los romances del destierro abundan mucho las quejas contra la patria ingrata, y sólo quiero citar dos casos de sus comedias. En *El animal de Hungría*, se queja Belardo, por boca del barbero; dice: "que quiero colgar la pluma...."».
14. Cervantes (1998: 551).

se basan en fábulas inverosímiles. Además, alude de forma tanto implícita como irónica a Lope como a «un felicísimo ingenio destos reinos» (p. 555). Hay otros pasajes del *Quijote* que remachan la crítica feroz contra el Fénix, además de que Cervantes aprovechó ulteriores ocasiones para atacar al dramaturgo madrileño, tales como el prólogo a las *Ocho comedias* y el *Persiles*. Cierto es que el novelista no aceptó nunca la propuesta teatral del «Monstruo de la naturaleza», que le quitó el placer de ver representadas sus propias piezas, si bien en algún momento se mostró dispuesto a una solución de compromiso. Ruffinatto destaca en este sentido el diálogo entre dos figuras alegóricas, la Comedia y la Curiosidad, en *El rufián dichoso*[15]. No obstante, en otros textos teatrales como *La Entretenida*, *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*[16], el autor del *Quijote* llevó a cabo una parodia feroz de la fórmula teatral de su contrincante.

En el mismo capítulo Cervantes, según hace notar Ferrer[17], por boca del cura se fija también en las comedias genealógicas por los riesgos que el tratamiento de esta delicada materia podía acarrear a los actores de la época:

> Otros [poetas] las componen tan sin mirar lo que hacen, que después de representadas tienen necesidad los recitantes de huirse y ausentarse, temerosos de ser castigados, como lo han sido muchas veces, por haber representado cosas en perjuicio de algunos reyes y en deshonra de algunos linajes (p. 556).

Es notorio que Lope tuvo serios problemas con la dramatización de las genealogías de los Porceles[18] y de los Céspedes[19]. Pero es significativo que el madrileño lance este ataque contra Cervantes en una de las trece piezas que exaltan la casa de Moncada, como para defender y reivindicar su función de autor cortesano y su habilidad para componer obras genealógicas.

Como anticipamos, el Barbero pasa a resaltar en términos metateatrales los méritos literarios del dramaturgo. En primer lugar, reivindica su paternidad de la comedia nueva, que ha revolucionado el estéril panorama teatral anterior:

---

15. Ruffinatto (2003: 366): «Los argumentos de Lope, asociados con el éxito incuestionable de sus comedias por toda España, parecen hacer mella en la coraza normativa de Cervantes que al comienzo de la segunda jornada de *El rufián dichoso*, por medio de una figura moral (la Comedia), aparenta someterse a los cambios debidos a la comedia nueva». Cfr. Cervantes (1987: 326): Comedia: «Los tiempos mudan las cosas / y perfeccionan las artes, / y añadir a lo inventado / no es dificultad notable. / Buena fui pasados tiempos, / y en éstos, si los mirares, / no soy mala, aunque desdigo / de aquellos preceptos graves / que me dieron y dejaron / en sus obras admirables / Séneca, Terencio y Plauto, / y otros griegos que tú sabes. / He dejado parte dellos / y he también guardado parte, / porque lo quiere así el uso, / que no se sujeta al arte». El propio Ruffinatto (1971), ya había mostrado cómo Cervantes en *Los baños de Argel*, comedia de la segunda época, con respecto a *Los tratos de Argel* de la primera etapa, realiza su operación de reescritura teatral teniendo en cuenta el ejemplo intermedio de Lope *Los cautivos de Argel*.

16. Cfr. Zimic (1976); Trambaioli (2004 y 2007).

17. Ferrer Valls (1998: 224-225).

18. La interpretación del origen del linaje Porcel que el poeta proporcionó en *Los Porceles de Murcia* (*Parte VII*, 1617) le obligó a pedir disculpas a doña Paula Porcel de Peralta en la dedicatoria de *El serafín humano* (*Parte XIX*, 1624).

19. Ferrer Valls (1998: 224): «[Lope] también con los parientes de *El valiente Céspedes* (*Parte XX*, 1625) había tenido "ciertas pesadumbres" que lo habían "desasosegado", según confesaba en carta al duque de Sessa en 1616. O la familia le encargó la obra y no fue de su agrado, o quizá en este caso la iniciativa fue otra vez de Lope».

Índice

Yo fui primero inventor
de la comedia en Hungría
que las que primero había
eran sin gracia y primor
(vv. 328-331)[20]

Después, jugando con la onomástica propia y la toponomástica madrileña, se queja de sus malos imitadores:

Y tras haber enseñado
el estilo que hoy se ve
y corregido el que fue,
de vega me he vuelto en prado,
que cuando vengo a tener
fruto de mil escritores,
hay mil que dejan las flores
y andan buscando alcacer
(vv. 332-339)

Tras lo cual, con ecos del *Arte nuevo*, hace hincapié en el gusto del vulgo, para lanzar su punzada satírica contra Cervantes, trayendo a colación el título de la famosa novela intercalada sobre la costosa experiencia del florentino Anselmo (I, 33):

Es fuerte cosa que intente
dar gusto a toda el aldea
y que un inorante sea
curioso y impertinente
(vv. 340-343)

He aquí que el Barbero-Lope descubre sus cartas polémicas, haciendo hincapié en su extremada capacidad de satisfacer el gusto del público, y criticando, sin rodeos, al novelista. El Fénix sabe perfectamente que «el Canónigo habla en nombre de un Cervantes desilusionado e indignado por sus fracasos teatrales», según resalta Zimic[21], y aprovecha la ocasión para herirlo en lo que más le duele.

La crispada polémica de Lope con el alcalaíno sigue en una perspectiva más ancha, mediante una alusión a las sátiras envenenadas contra su obra y persona que a intermitencia salían de los corrillos literarios frecuentados por Cervantes: entre otras, las sonetadas que la Academia de Ochoa le había dirigido durante su permanencia en Sevilla en compañía de su amante del momento, Micaela de Luján, y los ataques que se habían difundido a raíz de la publicación del *Peregrino*[22]. Recordemos tan sólo el celebérrimo

20. Bocsi (1975: 49), se equivoca interpretando «en Hungría» como si fuera «de Hungría» y habla de un «nuevo tipo de comedias», es decir, del filón de las piezas lopeveguescas sobre el país *magyar* que serían más de 27.
21. Zimic (1976: 26).
22. Cfr. García Soriano (1944: 118): «En cuanto salió a luz pública *El Peregrino*, los émulos de Lope dispararon sus sátiras contra el libro. Una de ellas fue una décima de cabos rotos (de estilo cervantino, aunque se atribuye

soneto de cabo roto, «Hermano Lope, bórrame el soné», atribuido variamente a Cervantes, Góngora y Julián de Armendáriz[23]. Así pues, dice el Barbero

> que hay hombre que piensa aquí,
> y más si entiende un soneto,
> que no puede ser discreto
> si no dice mal de mí
> (vv. 348-351)

Lope se quejó de semejante persecución en términos muy parecidos en la epístola «Al contador Gaspar de Barrionuevo», en la II parte de las *Rimas* (1604)[24].

Volviendo a *El animal de Hungría*, la anotación que el poeta hace a renglón seguido nos proporciona, al parecer, un detalle útil para datar con más exactitud la comedia. Afirma el Barbero:

> Comprar quiero unos antojos
> para mirar a lo sabio,
> torciendo a lo falso el labio
> y encapotando los ojos
> (vv. 352-355)

En carta al duque de Sessa del 2 de marzo de 1612, Lope de Vega escribe: «Las academias están furiosas: en la pasada se tiraron los bonetes dos licenciados; yo leí unos versos con unos antojos de Cervantes que parecían güevos estrellados mal hechos»[25]. No tengo más informaciones sobre los dichos anteojos, pero la correspondencia entre el pormenor del texto teatral y el dato documental, que aluden ambos con tono socarrón al aspecto grotesco de quien lleva semejantes quevedos[26], no parece una coincidencia azarosa. Obsérvese que en 1612 Cervantes había terminado el manuscrito de las *Novelas ejemplares*,

al poeta sevillano Alonso Álvarez de Soria), que dice así: "Envió Lope de Ve–"»; Montoto (1934: 277): «Lope no fue unánimemente querido y admirado por los poetas de la ciudad de la Giralda. Un grupo de ellos, los que por diversas causas no frecuentaban la tertulia de Arguijo, lo combatieron a sangre y fuego, haciéndolo blanco de sus ingeniosas y envenenadas sátiras. Así es que tan pronto salió a luz *El peregrino*, la crítica, y con razón esta vez, le clavó los dientes».

23. García Soriano (1944: 118) destaca que «Esta escociente sátira fue la que colmó la paciencia del Fénix y produjo sin duda su rompimiento definitivo con Cervantes». Que Lope considerara a Cervantes el autor de la sonetada lo probaría la poesía también de cabos rotos que supuestamente le envió estando el alcalaíno en Valladolid: «Pues nunca de la Biblia digo lé– ».

24. Vega (1993: II, 297, vv. 244-246): «No se tiene por hombre el que primero / no escribe contra Lope sonetadas, / como quien tira a blanco de terrero» [he modernizado la grafía].

25. Vega (1935: III, 95) [he modernizado la grafía]. Pedraza Jiménez (2006: 45), cree que la academia en cuestión es la del conde de Saldaña. Montero Reguera (1999: 329), en cambio, señala que la academia de Saldaña ya se encontraba disuelta a principios de 1612 y que con los residuos de la misma se formó otra, llamada la Selvaje. El episodio al cual alude Lope se enmarcaría precisamente en esta nueva academia.

26. Asensio (1902: 284) no capta ninguna ironía en las palabras del Fénix: «Carta existe de Lope de Vega [...] en la cual, sin alabanza ni vituperio, hace curiosísima e interesante mención de Cervantes, pues por ella sabemos que éste, anciano entonces de sesenta y cinco años, usaba anteojos, por lo cansado de su vista, y malos por su escasa fortuna».

Índice

obra que difundió nuevos ataques contra Lope[27], lo cual, por ende, enmarcaría la pulla insertada en *El animal de Hungría* en la recrudescencia de la guerra literaria que se produjo en aquella fecha[28].

Cierra el panfleto una doble e irónica declaración del poeta: por un lado, de ser disponible a celebrar a los que le hicieran merced –y no olvidemos que lo hace ante un auditorio palaciego–; por otro, de perseguir su intención de colgar la pluma en caso de resultar no grato[29].

Pero Lope no ha agotado todavía su vis polémica, y cierra el largo fragmento metateatral renovando su autopropaganda: el villano Bartolo le pide al Barbero mil sonetos para enviarlos al Rey, y aquél accede a escribirlos en una hora. La jactancia que la figuración dramática del Fénix hace de su fecundidad literaria le permite a este lanzar una punzada satírica en contra de los malos poetas, entre los cuales, según el madrileño, ocupa un lugar destacado Miguel de Cervantes. Viene al caso recordar aquí la carta que Lope envió a un destinatario desconocido el 4 de agosto de 1604 con estas hirientes palabras: «De poetas, no digo: buen siglo es éste. Muchos en cierne para el año que viene; pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a Don Quijote»[30].

Y no se nos puede escapar que mediante Bartolo, alcalde rústico, el Fénix está aludiendo al *Entremés de los romances*, obra festiva que había nacido como ataque contra él, al ser una parodia de su comedia temprana *Belardo el furioso*, dándole así a Cervantes el aliciente para redactar los primeros capítulos del *Quijote* en la misma línea satírico-burlesca[31]. En el citado *Entremés* Bartolo es, en efecto, el labrador que se vuelve loco a fuerza de leer romances, el género poético tan aprovechado por el primer Lope en clave autobiográfica. Como se ve, el dramaturgo construye su autodefensa teatral doblegando a sus personales propósitos las parodias y dardos satíricos que se le habían dirigido.

A continuación, el villano Benito, considerando que la del Barbero es una fanfarronada, dibuja un jocoso boceto del poeta sufriendo en su labor artística:

> Callad, que no puede ser,
> que a muchos oigo decir
> que los que componen sudan,
> gruñen, gimen y trasudan
> como quien quiere parir,

27. Cfr. López Navío (1958: 169): «Sigue la lucha, y vienen nuevas ironías en las *Novelas ejemplares*, y el bando de Lope responde con el falso Quijote del seudo autor tordesillesco».
28. Case (1980: 128) aísla otro ataque coetáneo de Lope a Cervantes en la comedia de santos *San Diego de Alcalá*, que, al parecer, se estrenó ante un público cortesano: «In 1613, Lope was avidly seeking a place at Court and had been traveling around Castile in the entourage of the king. It is possible that many courtiers and the king himself were present in Alcalá for the celebrations and saw the play. Cervantes, too, may have been in attendance».
29. «A los que merced me han hecho / yo los sabré celebrar / dándoles justo lugar / en el papel y en el pecho. / A los demás que no agrada / mi intención, les digo en suma / que quiero colgar la pluma / como otros cuelgan la espada» (vv. 356-363).
30. Vega (1935: III, 4). Cfr. Marín (1973). Este crítico trata de explicar las ambigüedades inherentes a dicha carta, y llega a la conclusión de que «el centro de los ataques de Lope es la persona de Cervantes, visto como poeta» (29).
31. Cfr. López Navío (1959-60).

y que empezando un soneto
por Navidad, fin le dan
la víspera de San Juan,
y que no sale perfeto
(vv. 387-395)

pero el Barbero le explica que esto vale sólo para los que no han recibido el don poético: «Fáltales el natural / que da el cielo a quien él quiere» (vv. 396-397). La exaltación del Fénix de los Ingenios, junto con la denigración de uno de sus mayores adversarios literarios, no podría rematarse de forma más rotunda.

Antes de concluir, es preciso subrayar que en el acto II aparece también Belardo, quien perfecciona el enaltecimiento de la faceta humana del Lope-personaje. No haría falta subrayar que el *alter ego* lírico por excelencia del madrileño sale al tablado todas las veces en que el poeta pretende relucir ante los Grandes del Reino para sus fines autopropagandísticos.

Pues bien, es patente que en el fragmento dramático analizado, el madrileño hace una suerte de compendio de la guerra literaria que le enfrentó a Cervantes –no se le olvida ninguno de los episodios y elementos principales– y se entiende que lo hace para aprovechar la ocasionalidad de la pieza en que lo inserta.

Fijémonos en que Lope de Vega incluyó *El animal de Hungría* en la *Parte IX* (1617), que fue su exordio editorial en campo teatral. Dicha *Parte* contiene otra pieza genealógica, *Los Ponces de Barcelona*, y sabemos que el dramaturgo hubiera incluido también *El ejemplo de casadas*, comedia que ensalza asimismo la estirpe de Moncada, de no haber sido ya publicada en la *Parte V*[32]. Lo cual confirma que el Fénix estableció el *corpus* para editar personalmente de acuerdo con las estrategias de su autopromoción.

Pese a que no tenemos ningún dato sobre representaciones concretas de la comedia, en otro lugar destaco que *El animal de Hungría* es con toda evidencia una pieza de fasto cortesano que, quizás, vio involucrada activamente la Corte y la familia real en su puesta en escena[33]. Sin duda alguna, el Fénix no podía encontrar coyuntura más favorable para disparar sus dardos satíricos al gran enemigo, sabiendo, además, que a Miguel de Cervantes el espacio de la representación cortesana, al igual que todo espacio teatral, le estaba ya vedado.

Bibliografía

Asensio, J. M. (1902): *Cervantes y sus obras*, Barcelona, Seix Editor.

Avalle-Arce, J. B. (1963): «Lope de Vega and Cervantes», *Texas Quarterly*, vol. 6, n.os 1-2, pp. 190-202.

Bocsi, J. P. (1975): «Hungría en el teatro de Lope de Vega», *Segismundo*, XI, n.os 1-2, pp. 49-60.

32. En una carta del verano de 1617 al duque de Sessa, Lope, dando cuenta de su labor de recopilación de las comedias que iba a editar en la *Parte IX*, especifica: «*El ejemplo de casadas* no le imprimí, porque estaba impreso» (Vega, 1935: III, 308).
33. Trambaioli (2009: 25-27).

Bruerton, C. (1937): «Lope's Belardo-Lucinda Plays», *Hispanic Review*, V, pp. 309-315.
Case, T. E. (1980): «Lope's 1613 Answer to Cervantes», *Bulletin of the Comediantes*, XXXII, pp. 125-129.
Cervantes, M. de (1987): *El rufián dichoso*, en *Teatro completo*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta.
Cervantes, M. de (1998): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica.
Eisenberg, D. (1984): «Cervantes, Lope, and Avellaneda», en *Josep María Solá-Solè: Homage, homenaje, homenatge. Miscelánea*, eds. Antonio Torres-Alcalá, Victoria Aguera y Nathaniel B. Smith, Barcelona, Puvill Libros, pp. 171-183.
Ferrer Valls, T. (1998): «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *Cuadernos de Teatro Clásico* 10, ed. José M.ª Díez Borque, Madrid, pp. 215-231.
Fichter, W. L. (1924): «Notes on the Chronology of Lope de Vega's *comedias*», *Modern Language Notes*, XXXIX, pp. 268-275.
García Soriano, J. (1944): «Lope de Vega en Sevilla», en *Los dos «Don Quijote»: investigaciones acerca de la génesis de «El ingenioso hidalgo» y de quién pudo ser Avellaneda*, Toledo, Talleres Tipográficos de Rafael Gómez-Menor.
Gómez Canseco, L. (2005): *El Quijote, de Miguel de Cervantes*, Madrid, Editorial Síntesis.
Inamoto, K. (1998): «Fama póstuma de Cervantes: el caso de Lope de Vega», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas (III-CINDAC, 20-25 de octubre de 1997)*, Palma, Universitat de les Illes Baleares, pp. 161-163.
Lapuente, F. A. (1981): «Más sobre los seudónimos de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, pp. 657-669.
López Navío, J. (1958): «Génesis y desarrollo del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 7, pp. 157-235.
López Navío, J. (1959-60): «El entremés de los romances, sátira contra Lope de Vega, fuente de inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, VIII, pp. 151-212.
Marín, N. (1973): «Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída», *Anales Cervantinos*, 12, pp. 3-37.
Martín Jiménez, A. (2006): «El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega», *Etiópicas*, 2.
Montero Reguera, J. (1999): «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39, pp. 313-336.
Montoto, S. (1934): «Lope de Vega y don Juan de Arguijo», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, año XI, enero, XLI, pp. 270-282.
Morley, S. G. (1951): «The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega», *California Publications in Modern Philology*, vol. 33, n. 5, pp. 421-484.
Morley, S. G. y Bruerton, C. (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

Osuna, R. (1981): «Una parodia cervantina de un romance de Lope», *Hispanic Review*, 49, n. 1, pp. 87-105.
Pérez López, J. L. (2002): «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, 86, pp. 41-71.
Pedraza Jiménez, F. B. (2006): C*ervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro.
Ruffinatto, A. (1971): *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes y Lope de Vega)*, Torino, G. Giappichelli Editore.
Ruffinatto, A. (2002): *Cervantes, Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci Editore.
Ruffinatto, A. (2003): «El arte viejo de hacer comedias y fracasar», en *Theatralia 5. El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario*, ed. Jesús G. Maestro, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, Nashville, Vanderbilt University.
San José Lera, J. (2007): «Tomé de Burguillos o el triunfo del Quijote. Una lectura de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», *Criticón*, 100, pp. 171-174.
Trambaioli, M. (2004): «Una protocomedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en *Cervantes y su mundo*, I, eds. Kurt y Eva Reichenberger, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 407-438.
Trambaioli, M. (2007): «Diálogos intertextuales en *El laberinto de amor* de Cervantes (Ariosto y Lope)», en *Anuario de Estudios Cervantinos. Cervantes entre dos Siglos de Oro: de La Galatea al Persiles*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 93-108.
Trambaioli, M. (2009a): «Lope de Vega y las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política». en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro. (II Seminario GLESOC, Universidad Complutense de Madrid, 17-18 de diciembre de 2007),* ed. Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo, Madrid, Visor Libros, pp. 167-191.
Trambaioli, M. (2009b): «Lope de Vega y la casa de Moncada», *Criticón*, 106, pp. 5-44.
Trambaioli, M. (2010): «Las dobles bodas reales de 1615: el triunfo del Lope-personaje sobre el Lope cortesano», *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, n. 7, pp. 755-772.
Vega, L. de (1917): *El animal de Hungría*, ed. Emilio Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, R.A.E., tomo III, pp. 422-460.
Vega, L. de (1935): *Epistolario*, ed. Agustín de Amezúa, Madrid, R.A.E.
Vega, L. de (1993): *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, II vols.
Vega, L. de (2007): *El animal de Hungría*, ed. Xavier Tubau, en *Comedias de Lope de Vega*, Parte IX, Lérida-Barcelona, Editorial Milenio-PROLOPE, Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autónoma de Barcelona, vol. II, pp. 679-816.
Zimic, S. (1976): «Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre «La Entretenida»)», *Anales Cervantinos*, XV, pp. 19-119.

 ISBN 978-84-9887-554-6 (T.III); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

La adaptación fílmica de *La dama boba*

Simone Trecca
Università degli Studi di Roma Tre

En el año 2002, los *Cuadernos de teatro clásico* publican un número dedicado a Lope de Vega, que reúne estudios sobre *La dama boba* y su escenificación[1], en uno de los cuales Juan Mayorga, al que le había tocado adaptar el texto para el montaje encargado a Helena Pimenta durante aquella temporada, da cuenta de los pasajes que supuso la delicada labor de poner mano en un clásico como esta famosa comedia de Lope. Que estemos o no de acuerdo con el resultado alcanzado o con los criterios adoptados al efecto, no cabe duda de que, como él admite o, mejor dicho, reivindica: «toda adaptación de un texto constituye una interpretación de ese texto» (p. 52). No está exenta de esta regla la traducción cinematográfica realizada por Manuel Iborra en el año 2006, que de interpretación tiene mucho, y en diferentes aspectos, como trataré de mostrar en este breve trabajo[2].

De hecho, en el proceso de la adaptación se han cambiado varios elementos, más o menos macroscópicos, y con mayor o menor trascendencia, sin que las dos cosas vayan necesariamente juntas: citaré, de entrada, la más chocante, para quien esté acostumbrado a leer o estudiar comedias áureas, es decir el cambio de sexo que afecta a Otavio, el padre, transformado, en la película, en una madre en parte coqueta devota, en parte guardiana del honor de sus dos hijas, lo cual, como puede intuirse, tiene no pocas consecuencias en la lectura ideológica de la obra. La actuación de Verónica Forqué, musa y esposa del director, enfatiza los aspectos que acabo de mencionar con entonaciones y expresiones faciales que no dejan lugar a dudas acerca del claro intento por parte de Iborra de cari-

1. *Cuadernos de teatro clásico*, 17, 2002, coordinado por Felipe Pedraza Jiménez. Se ocupan especialmente de *La dama boba* el mismo editor (pp. 13-40), así como Juan Mayorga (pp. 51-60), Rosa Navarro Durán (pp. 111-128), Melchora Romanos (pp. 129-146) y Aurelio González (pp. 147-160).
2. *La dama boba* (2006), dirigida por Manuel Iborra, producida por Belén Gómez P.C.

caturizar algunos personajes. Sufre este mismo proceso Liseo, caballero adinerado muy aficionado a lindas prendas de vestir y abanicos, cuyo uso ostenta con porte no demasiado varonil, aún durante un cómico duelo con Laurencio, en el que luce su evidente inhabilidad con la espada; también en este caso, mucho se debe a la interpretación del actor cubano Roberto Sanmartín, cuyo leve acento, además, le está recordando al espectador que, como en la comedia, se trata de un personaje forastero. Se le contrapone la figura de Laurencio (José Coronado), muy viril y poco amigo de toilettes, como muestran las uñas negras de unas manos sucias que la cámara no deja de encuadrar acariciando y palpando ahora a Finea ahora a Nise. Ésta, a su vez, resulta en la película únicamente caracterizada en su papel de rival de su hermana en el amor por Laurencio, perdiendo casi todas las connotaciones de mujer discreta que tiene en la comedia lopesca.

Pero veamos más de cerca los resultados de esta adaptación, siendo los breves apuntes que anteceden tan sólo un cuadro impresionístico, que, sin embargo, no deja de tener cierta trascendencia a la luz del análisis que a continuación propongo.

Érase una vez...: la fábula de *La dama boba*

Si fuera un cuento, *La dama boba* arrancaría así: «Érase una vez un hombre viejo que tenía dos hijas igualmente hermosas, Nise y Finea. Nise era por demás lista e ingeniosa, mientras que Finea, por el contrario, era torpe y boba»; tal lo apostaba Emilie Bergmann (1981: 409), extremando sus ideas sobre la deuda que tiene el argumento de la comedia con la tradición folklórica. Muy en serio se lo ha tomado Iborra, de haberlo leído, a la hora de llevar el texto a la pantalla, al resolver, por un lado, el momento introductorio del entero asunto, puesto que la escena inicial en la posada de Illescas, donde se da la información sobre las dos hermanas tanto al espectador como a Liseo y a su lacayo Turín, no se ha podido trasponer a la película por ser eliminado este último personaje. Se opta por la narración extradiegética mediante el uso de la acotación sobreimpresa:

> Érase una vez una madre con dos hijas que sólo le daban quebraderos de cabeza.
> Nise, la mayor, era hermosa e inteligente y todos la admiraban.
> Finea, la pequeña, era boba, pero había heredado una gran fortuna.

De la misma manera, resuelve el director el problema de las dos elipsis temporales, de un mes cada una:

> Nise enfermó de amor, mientras Finea...
> El amor empezó a obrar maravillas...

acotaciones, estas, que abren las partes que equivalen a los dos primeros cuadros de los actos segundo y tercero de la comedia, respectivamente.

El tono fabulístico, marcado, entre otras cosas, por el uso de los tiempos verbales de la narración, asienta de inmediato el estatuto fílmico de la intriga, esto es, su carácter eminentemente diegético, resaltando así un primer pasaje fundamental que afecta al texto teatral de Lope, pensado, en principio, para la representación mimética. No obstante, cabe destacar dos rasgos a mi parecer muy importantes: primero, que este pasaje no con-

sigue (y quizás no quiera) quitarle teatralidad al texto de la comedia, pues se mantiene en la película cierto ritmo de diálogo, creo que sobre todo gracias al respeto de la polimetría original, así como a través de un uso poco descriptivo de la cámara, aun dentro de los límites, claro está, del código cinematográfico[3]; segundo, que la elección de la fórmula fabulística tiene sus consecuencias en el tratamiento no sólo de la trama, sino sobre todo de los personajes, como ya he venido anticipando al introducir este breve estudio.

En efecto, resulta más fácil justificar ciertas caracterizaciones exageradas a la luz de estas consideraciones, produciéndose en la narración fílmica un sistema actancial bastante marcado, en el que el objeto final parece ser el amor entre Finea y Laurencio, siendo todo lo demás consecuencia de este. Es emblemática, en tal sentido, la eliminación de Turín y Celia, los criados de Liseo y Nise, respectivamente, quedando únicamente Pedro y Clara, en tanto criados y ayudantes de la pareja protagonista, como lo demuestra la escena del desván, donde los cuatro se entregan a sus efusiones amorosas, a escondidas, mientras Otavia trata de remediar al agravio de honor que ha sufrido su casa.

La figura de la madre, por otra parte, transforma de manera significativa el rol del padre/guardián del honor de la comedia lopesca, aun queriendo mantener en parte los rasgos de este tipo de personaje, pues tiene, diría yo, una especie de conciencia del papel, que choca muy a menudo con su fisicidad y psicología femenina. Como apunta la acotación inicial de la película, su mayor preocupación son sus dos hijas, que sólo le dan «quebraderos de cabeza», lo mismo que le pasa a Otavio en la comedia, pero aquí es preocupación al mismo tiempo de padre y de madre. No hay que olvidar que, con la eliminación del cuadro inicial en la posada de Illescas –cuya información, como he dicho, se condensa en el texto sobreimpreso–, Iborra consigue que la película se abra con el diálogo entre Otavia y Gerarda (Miseno en la obra de Lope)[4] haciendo planes sobre los casamientos de las dos hermanas. El desdoblamiento del personaje en sus dos papeles ya se deja entrever en el cambio bastante osado de estos famosísimos versos de Otavio (vv. 213-216)

> Si me casara agora –y no te espante
> esta opinión, que alguno la autoriza –,
> de dos extremos: boba o bachillera,
> de la boba elección, sin duda, hiciera[5].

ya que en la película la premisa, en boca de Otavia, se convierte en «Si amara a una mujer», con Gerarda santiguándose pasmada. El vilo entre el papel masculino y femenino sigue apareciendo durante toda la película, pero la escena en que más me parece evidente está casi al final, al enfrentarse Otavia con Laurencio por el agravio cometido por éste al

3. El uso de la cámara forma parte de las técnicas narrativas del director de cine, negando la posibilidad de reproducir el sistema mimético que supone el texto teatral. Son muchos los estudios que subrayan el estatuto narrativo y descriptivo del medio fílmico: véanse sobre todo Chatman (1981), Gaudreault (1988), Tomasi (1988), Carluccio (1988), pero también es indispensable la lectura de Peña Ardid (1999).
4. Gerarda también es el fruto del cambio de sexo del personaje original, Miseno, y de cierta caracterización exagerada, desde el punto de vista físico, ya que en la película lleva un ojo vendado.
5. Cito de la edición de Diego Marín (1989).

esconderse en el desván: la mujer saca la espada y se bate brevemente, pero con firmeza, contra el caballero, consiguiendo rasgarle en el cuello, pero luego, al quitarle este el arma, le golpea tres veces, con creciente fuerza e intensidad dramática, abofeteándole en la cara con lágrimas de rabia en los ojos. La escena sigue con el sabio consejo de Gerarda de que se casen Finea con Laurencio y Nise con Liseo, y se cierra con el abrazo entre madre e hijas, que rompe toda rivalidad que se había venido enlazando entre ellas en la intriga.

A propósito de rivalidad, como en cualquier fábula, también en esta *Dama boba* se encuentra el Oponente, cuyo rol actancial se encarna en el personaje de Nise, pero también en Liseo y Otavia. La relación entre las dos hermanas, en la película, no tiene las mismas características que en la comedia[6]: aquí, Nise se contrapone a Finea por discreta, culta y «divina», mientras que en el filme su único interés parece ser Laurencio, un interés pasional puesto de relieve con una actuación un poco fuera de tono y continuamente erotizada. Corrobora esta impresión el hecho de que algunos de los versos suprimidos en la adaptación del texto afectan justamente a ese lado de la caracterización de Nise: desaparece por completo la famosa escena en que ésta discute con su criada acerca del libro de Heliodoro y se le cortan las partes de comentario al soneto que le recita Duardo, pues en realidad ella ni siquiera lo escucha, ya que se encuentra en un trance extático al ser tan sólo mirada por su amado durante todo el acto del pobre poeta neoplatonista. No es de extrañar que más adelante, al comentar Otavia con Gerarda la biblioteca de su hija mayor, se limite a citar: «*Historia de dos amantes*, / sacada de lengua griega; / *Rimas*, de Lope de Vega; / *Galatea*, de Cervantes» (vv. 2117-2120), tal vez queriendo subrayar la temática amorosa que une estas lecturas[7]. Así, pues, Nise ya no es ni la cuarta Gracia ni la décima Musa, sino una nueva Venus que sólo quiere salirse con la suya a toda costa, salvo luego dejar que un Liseo renovado (y sincero), ya menos afeminado al final, la enamore en un intenso diálogo a solas.

La verdad es que casi nunca la fórmula fabulística elegida por el director consigue alcanzar el tono trágico que en este tipo de narración suele haber antes del desenlace: falta, aquí como en la comedia, ese «riesgo trágico» del que muy acertadamente ha hablado Ignacio Arellano (1999), pues ninguna situación adquiere ese nivel de tensión, a pesar del supuesto dramatismo de ciertas escenas. Sin embargo, esto no quiere decir que el cuento fílmico termine en el mismo horizonte interpretativo que la comedia: de hecho, en esta se evidencia la evolución ejemplar de Finea gracias al amor de Laurencio, evolución de la que elle misma se (y nos) da muy bien cuenta en las bellas y conocidísimas décimas que abren el acto tercero y que me permito citar por completo (vv. 2033-2072):

FINEA ¡Amor, divina invención
de conservar la belleza
de nuestra naturaleza,
o accidente o elección!
Extraños efectos son

6. La relación entre las dos hermanas ha sido estudiada, entre otros, por Zamora Vicente (1965-1983), Egido (1978), Navarro Durán (2002), Romanos (2002).
7. Sobre la biblioteca y la academia de Nise vuelvo a remitir a los recientes estudios de Navarro Durán (2002) y Romanos (2002) y a sus notas bibliográficas.

los que de tu ciencia nacen,
pues las tinieblas deshacen,
pues hacen hablar los mudos,
pues los ingenios más rudos
sabios y discretos hacen.
No ha dos meses que vivía
a las bestias tan igual,
que aun el alma racional
parece que no tenía.
Con el animal sentía
y crecía con la planta;
la razón divina y santa
estaba eclipsada en mí,
hasta que en tus rayos vi
a cuyo sol se levanta.
Tú desataste y rompiste
la escuridad de mi ingenio;
tú fuiste el divino genio
que me enseñaste, y me diste
la luz con que me pusiste
el nuevo ser en que estoy.
Mil gracias, amor, te doy,
pues me enseñaste tan bien,
que dicen cuantos me ven
que tan diferente soy.
A pura imaginación
de la fuerza de un deseo,
en los palacios me veo
de la divina razón.
¡Tanto la contemplación
de un bien pudo levantarme!
Ya puedes del grado honrarme,
dándome a Laurencio, amor,
con quien pudiste mejor,
enamorada, enseñarme.

El cambio de Finea no la transforma en una segunda Nise, sino en la real dama discreta de esta comedia, en una más de las discretas enamoradas del teatro de Lope, como son, por ejemplo, las protagonistas de *El acero de Madrid* y, precisamente, *La discreta enamorada*[8]. No creo que Nise sea nunca tan discreta como lo es Finea al final de su proceso, por ser, en opinión de Zamora Vicente (1965-1983), demasiado académica y «pedante»;

8. Léase el imprescindible estudio preliminar en la edición de *El acero de Madrid* por Stefano Arata (2000). No es este el lugar para meterse en tales cuestiones, pero me parece que una de las diferencias entre *La dama boba* y las dos comedias que acabo de citar está en que el Fénix ha querido aquí mostrarnos los prodigios del amor en la evolución del personaje, mucho más que las sutilezas que la dama enamorada sabe armar guiada por dicho amor, lo que justifica que asistamos al proceso de este camino interior, y que, para que ello produzca más admiración en el espectador, Lope elija justamente una dama completamente boba.

su casamiento final con Liseo no pasa de ser, me parece, un simple corolario del de la ex-boba con Laurencio.

La película, en cambio, quiere representar, a mi manera de ver, el triunfo general del amor, manifestándose en las tres parejas (incluso la de los criados) los efectos que en la comedia atañen únicamente a Finea. El epílogo del cuento fílmico es harto elocuente: la cámara filma cada matrimonio en unos momentos de feliz intimidad, cada personaje alabando el poder del amor con palabras que en el texto original componían, en conjunto, una réplica de Laurencio en un diálogo con Feniso y Duardo, al principio del acto segundo. Los versos, en la película, resultan repartidos de la manera siguiente:

Laurencio	Amor, la cátedra de las ciencias; porque sólo con amor aprende el hombre mejor sus divinas diferencias.
Nise	Así lo sintió Platón; esto Aristóteles dijo; que, como del cielo es hijo, es todo contemplación.
Liseo	De ella nació el admirarse, y de admirarse nació el filosofar, que dio luz con que pudo fundarse
Pedro	toda ciencia artificial. Y a amor se ha de agradecer que el deseo de saber es al hombre natural.
Clara	Amor dio lengua a las aves, vistió la tierra de frutos, y, como prados enjutos, rompió el mar con fuertes naves.
Nise	Amor enseñó a escribir altos y dulces concetos, como de su causa efetos
Liseo	Amor enseñó a vestir al más rudo, al más grosero; de la elegancia fue amor
Nise	el maestro; el inventor fue de los versos primero; la música se le debe
Finea	Pues, ¿quién dejará de saber bien, como sus efetos pruebe?

La última palabra le toca, cómo no, a Finea, pero también es cierto que se da a entender, con este final, que el amor no sólo ha curado la bobería más evidente de ella, sino también una bobería más generalizada que afectaba a todos los personajes de la película, ya a partir de ahora «felices para siempre», y colorín colorado...

Conclusiones: *La dama boba*, película de Manuel Iborra

Para concluir, me parece oportuno dar cuenta de forma más pormenorizada de algunas intervenciones del director en las estructuras del texto teatral, así como de ciertas técnicas cinematográficas utilizadas en la realización de esta película. En lo que a la forma se refiere, se observa fielmente el uso de la polimetría, aunque muchos versos se suprimen, o bien por la eliminación de los personajes de Turín y Celia, o bien por abreviarse algunos diálogos. Esta operación de reducción le quita al texto más de la mitad de los versos, afectando tanto las formas con octosílabos como las que hacen uso del endecasílabo (ya de por sí muy escasas). Las octavas del segundo cuadro (diálogo entre Otavio y Miseno), que aquí dan comienzo a la acción, se reducen drásticamente, quedando sólo las necesarias para dar la justa información al espectador, completando la función de la acotación sobreimpresa inicial, aunque también, ya se ha visto, sirven para introducir el personaje de Otavia. De los dos sonetos presentes en la comedia, sólo queda, como he apuntado más arriba, el que le dice Duardo a Nise en el acto primero, desapareciendo, en cambio, el que enuncia en el mismo acto Laurencio, a solas con su pensamiento, al optar por la hermana boba y rica.

Más en general, me parece oportuno relevar que suelen cortarse los soliloquios, aun breves –así como, paralelamente, se eliminan todos los apartes o se transforman en versos del diálogo en que se encuentran– con una excepción bastante significativa en el caso de Liseo, que además no pierde muchas partes, a pesar de que haya desaparecido su lacayo Turín. De hecho, el galán protagoniza un corto monólogo tras haber conocido a su novia y a Nise, en el que se caracteriza muy marcadamente su personaje, que acaba de aparecer en la escena, al contrario de lo que ocurre en la comedia, donde él actúa en el primer cuadro. Otra eliminación afecta el momento del baile de las dos hermanas en el acto tercero, donde se quitan todos los diálogos y la canción, resolviéndose la escena con las miradas y la mímica facial de los actores. También en este caso se le concede a Liseo cierto protagonismo visual, insistiendo la cámara en sus reacciones ante las adquiridas habilidades coréuticas de Finea: mecanismo, este, que condensa un diálogo eliminado entre él y Turín acerca de su renovado interés por la dama boba transformada en cuerda.

Por lo que atañe a la estructuración del asunto, cabe señalar que la realización cinematográfica respeta casi al pie de la letra la trama lopesca, si bien es de relevar que dentro de las secuencias correspondientes a cada acto a veces se sobrepasa el límite de una jornada. El director, además, hace un uso limitado del montaje fílmico, con el resultado de mantener una mayor ilusión mimética junto con cierta linealidad crono-espacial de la intriga; tanto es así que resulta aún más evidente uno de los pocos momentos en que accede de manera marcada a utilizar el montaje cruzado para dar la idea de la sincronía de los eventos narrados. Estamos al principio de lo que sería la segunda jornada, pasado un mes de los acontecimientos que anteceden: Nise, como informa la acotación, había caído enferma de amor, mientras que en Finea todavía no ha surtido efecto el amor de Laurencio; este sigue requebrando a la boba aun sin dejar de tormentar a su hermana mayor, lo que provoca la reacción de Liseo y el desafío a duelo. En el texto de la comedia, todo esto se reparte en tres cuadros distintos del acto segundo: el primero, donde dialoga Laurencio con Duardo y Feniso (escena eliminada) y luego con Nise acerca de su

«traición», y que se acaba con la llegada de Liseo y la cita en Recoletos para el duelo; la segunda, donde Finea está en su lección de danza y Clara le entrega un papel de Laurencio que, sin embargo, ella no sabe leer; el tercero, en Recoletos, donde el duelo no tiene lugar, ya que los dos galanes se enteran de que no quieren a la misma dama.

Muy diferentemente sucede en la película: Finea está en el jardín, donde la sorprende Laurencio, pero cuando de repente aparece la hermana, el galán empuja a la boba hacia otro lugar para poder quedarse solo con Nise; los dos dialogan, y cada vez que reaparece Finea se repite el mismo juego, hasta que, al final, Laurencio la empuja en una sala en donde la espera el maestro de danzar. A partir de este momento, empieza a utilizar Iborra el montaje cruzado, alternando la escena de la boba ensayando torpemente pasos y piruetas y la de Laurencio y Nise, donde acude muy pronto Liseo, y donde, al dejarles solos la dama, los dos galanes se baten en el cómico duelo del que ya he hablado, no ya en Recoletos, sino en la casa misma de Otavia. La elección por parte del director de esta técnica narrativa cinematográfica responde, a mi manera de ver, a la intención de mostrar la bobería y torpeza de Finea junto con los juegos amorosos, igualmente locos, de los demás personajes, con lo cual este tipo de montaje, aquí no sería sólo un recurso para sincronizar los eventos de la intriga, sino sobre todo el medio con el cual se le estaría indicando al espectador una clave de lectura de la obra, viniendo de tal manera el montaje cruzado a ser, al mismo tiempo, montaje por analogía.

En fin, tal lectura estaría corroborada por el final, que ya he analizado arriba; allí también, como se recordará, se alternan escenas distintas, ligadas entre sí por los versos que serían de Laurencio en la comedia. El montaje cruzado vuelve así a utilizarse para relacionar situaciones, siendo, en este caso, los versos sobre el poder del amor la esencia de la analogía que las une. Antes se presentaban en paralelismo la bobería de Finea y las locuras de amor de Nise y Laurencio; ahora, en cambio, se enlazan con el mismo artificio fílmico los efectos saludables de Amor en las tres parejas. Las palabras que en la comedia son únicamente de Laurencio, en la película vienen a ser de todo personaje sanado por el amor.

Bibliografía

Arata, S. (2000): «Introducción», en Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Castalia, pp. 7-77.

Arellano, I. (1999): «La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos», en Id.: *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 37-69.

Carluccio, G. (1988): *Cinema e racconto: lo spazio e il tempo*, Torino, Loescher.

Chatman, S. (1981): *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche.

Egido, A. (1978): «La universidad del amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 54, pp. 351-371.

Gaudreault, A. (1988): *Du littéraire au filmique. Système du récit*, tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* (2000), Torino, Lindau.

González, A. (2002): «Realidad y apariencia: juego dramático en *La dama boba*», Pedraza Jiménez (ed.) (2002), pp. 147-160.

Iborra, M. (2006): *La dama boba*, película producida por Belén Gómez P.C.
Mayorga, J. (2002): «El sexo de la razón: una lectura de *La dama boba*», en Pedraza Jiménez (ed.) (2002), pp. 51-60.
Navarro Durán, R. (2002): «Literatura y vida cotidiana en *La dama boba*», Pedraza Jiménez (ed.) (2002), pp. 111-128.
Pedraza Jiménez, F. B. (ed.) (2002): *Cuadernos de teatro clásico*, 17.
Pedraza Jiménez, F. B. (2002): «*La dama boba y Peribáñez*: las huellas en el tiempo», en Id. (ed.) (2002), pp. 13-40.
Peña Ardid, C. (1999): *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
Romanos, M. (2002): «Los sinuosos caminos de la feminidad en *La dama boba*», Pedraza Jiménez (ed.) (2002), pp. 129-146.
Tomasi, D. (1988): *Cinema e racconto: il personaggio*, Torino, Loescher.
Vega, L. de (1989): *La dama boba*, Madrid, Cátedra.
Zamora Vicente (1965-1983): «El poder del amor: las dos hermanas de *La dama boba*», en Aurora Egido (ed.) (1983) *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 3, Tomo 1, *Siglos de Oro, Barroco*, pp. 368-372, ya en otra versión titulada «Para el entendimiento de *La dama boba*», en *Collected studies in honour of Américo Castro's eightieth year*, The Lincombe Lodge Research Library, Boars Hill, Oxford, 1965, pp. 447-459.

Teatro y locura en Los locos de Valencia de Lope de Vega

Hélène Tropé
Universidad de la Nueva Sorbona – Paris III – LECEMO

Los locos de Valencia, comedia de juventud, fue escrita durante la primera estancia de Lope de Vega en Valencia, en 1590, o inmediatamente después. Se publicó en 1620 en Madrid y posteriormente en Barcelona, en la *Trezena parte de las comedias* del Fénix (Vega, 1620).

En esta obra el galán, Floriano, cree que ha matado al príncipe de Aragón y se esconde en el hospital de locos de Valencia para escapar a su castigo. Por su parte la dama, Erifila, ha huido de la casa paterna con su criado para no tener que casarse con el pretendiente que su padre ha elegido para ella. Cuando dama y criado llegan a Valencia, éste la despoja de sus joyas y vestidos y la abandona delante de la misma puerta del hospital. Al encontrarla allí, desnuda y dando gritos, los administradores creen que está loca y la ingresan a la fuerza en el establecimiento.

Me propongo estudiar la manera en que Lope de Vega explora en esta obra las posibilidades creativas que brindan a un comediógrafo los vínculos que existen entre dos figuras por igual proteicas: el loco y el actor. En especial me interesa analizar el uso que hizo el Fénix del tema de la locura para crear teatro y comprender cómo y con qué fines utilizó el recurso del teatro dentro del teatro para representar en el escenario el espectáculo de la locura. Sabido es que dicho procedimiento permite que los actores de una obra, sin dejar de serlo, se conviertan en espectadores de una segunda enmarcada en la primera[1]. En efecto, a lo largo de la representación de *Los locos de Valencia*, galán y dama (y no sólo ellos) fingen estar locos y representan la comedia de su demencia ante otros personajes que ignoran que su insensatez es sólo fingida. Sobre todo, en el tercer

1. Andrés-Suárez (1997); Forestier (1981); Hermenegildo (1995).

acto, el administrador y el médico del hospital deciden escenificar en el marco de la fiesta de los Santos Inocentes, de índole carnavalesco, un simulacro de boda entre la sobrina del administrador, Fedra, y uno de los locos, lo cual desemboca en una representación dentro de la representación.

Los locos de Valencia se puede considerar una obra pionera, con la que se inauguró una tradición dramática en Europa, el teatro del hospital de locos, que después se cultivaría tanto en Francia como en Inglaterra. De hecho, los dos dramaturgos franceses que después de Lope llevaron un hospital de locos a las tablas, se valieron también de recursos «metadramáticos», en especial el del teatro dentro del teatro (Tropé, 2007). Asimismo, llama la atención el uso de recursos metaliterarios en el *Quijote* de Cervantes, cuyo protagonista es también un loco. Novela dentro de la novela, con la ficción de un supuesto autor anterior a Cervantes: Cide Hamete Benengeli, pero también teatro dentro del teatro en el episodio del retablo de Maese Pedro. Ahora bien, ¿es casual que los autores de estas obras donde aparecían personajes privados de razón se valieran de formas metaliterarias? ¿Puede existir una relación entre la elección del tema de la locura, entendida como una forma de cuestionar la (univocidad de la) «realidad» y el recurso del teatro dentro del teatro?

Sin pretender contestar de manera definitiva a estas preguntas, quisiera al menos intentar aportar algunos elementos de reflexión.

Al tratarse de una obra pionera, me interesa empezar recordando las condiciones externas de su concepción. La primera pregunta que se plantea a la vista del carácter innovador del teatro de asilo tal y como aparece en *Los locos de Valencia* es: ¿cómo se le ocurrió a Lope de Vega poner en escena un microcosmos tan extraño como es el de un hospital de locos y cómo entró en contacto con el mismo? A ella se responderá en la primera parte de este trabajo, en la que mostraré que, cuando el poeta llegó a Valencia, ya se escenificaba festivamente a los locos del hospital. En la segunda parte quisiera proponer una lectura de la obra centrada en sus recursos «metadramáticos», esto es, en sus formas de dramatización, o sea en todo lo que tiene que ver con el teatro mismo. Por fin, en la tercera parte me centraré en el simulacro de boda, es decir, en el teatro dentro del teatro propiamente dicho.

1. Lope de Vega y las escenificaciones de los locos del hospital en el marco de las fiestas valencianas de finales del siglo XVI

¿En qué circunstancias conoció Lope de Vega en Valencia el extraño microcosmos del hospital de locos? Es por todos sabido que Lope de Vega fue condenado en febrero de 1588 a ocho años de destierro de la Corte y a dos del Reino de Castilla. Para cumplir su condena eligió la ciudad de Valencia, donde se instaló a finales de 1588 o a principios de 1589. Allí permaneció durante un año, hasta la primavera de 1590.

¿Cómo se le ocurrió a Lope escenificar a los locos? Como he mostrado en trabajos anteriores (Tropé, 1994: 319-380), cuando Lope llega a Valencia en 1590, los locos del hospital (al menos los hombres) no eran víctimas de una reclusión total. Por el contrario, no eran pocas las ocasiones en que los administradores de la institución les mandaban a pedir limosna por lo que, con seguridad, el dramaturgo los pudo ver por la ciudad. También se llevaba a los internos a ver espectáculos, en especial corridas de toros.

Además, desde antiguo, se les enviaba a la ciudad por Pascua a recoger huevos y otras limosnas en especie y en Navidad se les daban nueces, donativos en especie o dinero. En cuanto a las prendas que vestían los orates cuando salían a la calle, se trataba de vistosos vestidos a cuadros. En especial, los días de fiesta, los internos llevaban cotas de dos colores (verdes y azules o amarillas y azules) y gorras azules y granates.

Desde finales del siglo XV y durante el XVI, los libros de cuentas mencionan el producto de las colectas del «obispillo» (*bisbet*), un chistoso personaje que acompañaba a los locos en sus peticiones navideñas. Un inventario del siglo XVI precisa que el «obispillo» llevaba una mitra, un objeto claramente burlesco tratándose de un loco limosnero. Son tantas las alusiones a esta figura cómica en los libros de cuentas del Hospital, que se puede afirmar que acompañaba a los locos con regularidad. Parece ser que el personaje era interpretado por uno de los internos que, así disfrazado, resultaba espectacular. Lo que me interesa subrayar es que en la época en que Lope llega a Valencia, los administradores ya llevaban a cabo auténticas escenificaciones con los locos a su cargo.

Asimismo me interesa destacar que este mismo personaje del *bisbet* presenta numerosas semejanzas con las tradiciones folclóricas de la fiesta del «Obispillo» que se celebraba el 6 de diciembre, día de San Nicolás, o el 28 del mismo mes, día de los Santos Inocentes. Tanto las colectas de aquel como las de los locos del hospital se fundaban en la creencia de que sólo los niños y los locos tenían acceso a las verdades divinas en razón de su inocencia fundamental.

El conocimiento de este contexto arroja una luz, que me parece muy interesante, sobre nuestra comedia, en cuyo tercer acto se escenifica una fiesta de locos, enmarcada precisamente en la festividad de los Santos Inocentes, con un desfile de ridículos orates. Por si fuera poco, cuando el dramaturgo castellano llegó a Valencia, algunos de los internos del hospital representaban mascaradas carnavalescas. Comprobamos pues que en Valencia existía un estrecho vínculo entre la locura festiva y las escenificaciones que los administradores hacían de los internos. Al provocar la risa, la imagen de esos enfermos quedaba libre de todos los miedos ontológicos unidos a su persona. Parece ser que los administradores intentaban presentar a los locos bajo un nuevo aspecto, con una escenificación que apuntaba a que ganaran la simpatía del público.

En este contexto y con esa visión de la demencia, no es extraño que, al explotar la idea de poner en escena a los locos del hospital, un dramaturgo como Lope de Vega quisiera aprovechar también las posibilidades teatrales que le brindaban tanto la figura del loco como su microcosmos representado sobre las tablas. En cualquier caso, observaremos cómo encontramos en nuestra comedia múltiples formas de dramatización.

2. Formas de dramatización en la obra: del loco al actor

Nuestra comedia es un buen ejemplo de «metateatro» ya que, en su tercer acto, se representa una (falsa) boda interpretada por los personajes de la obra marco. Esto es, con todo rigor, teatro dentro del teatro.

Sin embargo, si entendemos por «metateatro» todos los recursos dramáticos que presentan un carácter reflexivo, encontramos en esta comedia numerosos procedimientos que satisfacen esta exigencia. El primero de ellos es la interpretación del rol o papel de loco.

En varios momentos de la obra, diversos personajes se convierten en actores e interpretan el papel de un loco o una loca para engañar a otros. Sólo el espectador sabe

que esa demencia repentina no es sino fingida. Los locos se convierten en comediantes ante otros personajes que pasan a ser espectadores. Ni son ni están locos, pero aparentan serlo mediante diversos juegos y equívocos sobre la propia identidad o la de otro.

El primer personaje que simula su locura es Floriano delante de Fedra y de su criada, Laida, que han bajado al patio a verlo. En un largo parlamento, Floriano se expresa mediante lo que Lope llamó en su *Arte poético* «hablar equívoco», es decir, un tipo de discurso ambiguo cuyo significado sólo entiende el público que sabe a qué hace referencia, esto es, el supuesto crimen:

> «Quise bien una muger / entre discreta y hermosa, / libre y de buen parecer, / que a ser ella piadosa, / yo no perdiera mi ser. / Daba entrada a toda gente; / pero al mejor pretendiente / yo le hice de corona, / porque era cierta persona / que se la puse en la frente»[2].

La segunda ocasión en que Floriano finge locura es en aquella escena en la que se encuentra por vez primera con la dama que también simula haber perdido la razón. En ese momento, la comicidad estriba en la parodia que ambos hacen de la novela caballeresca y en especial de *Orlando Furioso*, el célebre poema de Ariosto publicado en 1516[3].

La tercera escena en que Floriano aparenta estar loco se encuentra al principio del acto II. Se trata de una situación muy divertida en la que Fedra intenta seducirlo mientras él finge estar loco perdido para ahuyentarla:

> Floriano (*en aparte*) Ya que désta he de guardarme
> y conozco su intención,
> quiero, huyendo su pasión,
> con mi pasión remediarme.
> Fingiréme menos cuerdo
> de lo que otras veces fui[4].

El enmascaramiento llega a su punto máximo en la escena de la visita a la institución del vergueta de Aragón en busca del asesino del Príncipe. Cuando éste aparece por el hospital a visitar a su primo Gerardo, Floriano se tizna la cara para no ser reconocido. En esta escena magistral, se oculta más que nunca tras la careta de loco que se materializa en una capa de tizne negro. La notable comicidad de la escena radica en un procedimiento muy logrado que Lope denominó «engañar con la verdad», un recurso con el que un personaje despista a otro diciéndole la verdad, una verdad deslumbrante que el otro no quiere o no puede comprender. En este caso, Floriano engaña a Liberto al contarle que es él el supuesto criminal pero Liberto no puede hacer caso de esta revelación, que considera prueba fehaciente de locura[5].

También Erifila, Fedra y Laida se contagian de esta epidemia de locura amorosa y festiva, tanto que deciden fingirse dementes para parecerse a Floriano, del que las tres se han enamorado.

2. vv. 671-680.
3. vv. 931 y siguientes.
4. vv. 1111-1116.
5. vv. 1703-1806.

Zoom Índice

En esta obra el supuesto loco juega a imitar y degradar los modelos heroicos: Floriano parodia a Roldán y a Mandricardo; Erifila a Doralice y es esta degeneración la que suscita la risa del espectador. Esa degradación burlesca al servicio de la parodia también se aprecia en las inversiones jerárquicas. Cuando Laida, criada de Fedra, decide hacerse la loca afirma que es una reina y cuando llega su ama, que además es la sobrina del administrador del hospital, pretende que ésta la sirva y hasta le da una bofetada. Se trata de un ejemplo de inversión carnavalesca, de intrusión de personajes ancilares en un espacio que, normalmente, pertenece a los señores. Observamos, por tanto, cómo muchos de los personajes de la obra asumen papeles de actores.

Pero otros personajes desempeñan funciones de directores escénicos. Éste es el caso de Gerardo y Verino cuando, en el tercer acto, deciden representar la falsa boda, pero también el del mismo príncipe. Cuando éste «resucita» de manera providencial al final de la obra, revela *in extremis* que hizo pasar el cadáver de su lacayo muerto por el suyo propio e hizo correr por la ciudad la noticia de que había fallecido para ver si la mujer a la que amaba lamentaba la pérdida[6].

Con este inesperado lance, el público cae de pronto en la cuenta de que el príncipe, al escenificar su propia muerte, fue el autor de una puesta en escena inicial que desencadenó tan estrafalaria intriga: un noble, «asesino inocente» que se ve obligado a huir para no ser castigado por un crimen que nunca cometió y a refugiarse en una casa de locos donde se pone a disparatar como uno de ellos.

3. La escenificación del falso casamiento: el teatro dentro del teatro propiamente dicho

El simulacro de boda representa, dentro de la obra, el clímax de la exaltación de la locura festiva. Como hemos mencionado, los locos del histórico hospital real se asimilaron más de una vez a los de Carnaval. Lo mismo pasa en nuestra comedia en la que, en el tercer acto, asistimos a una exaltación de la locura que tiene lugar en el marco de la fiesta de los Santos Inocentes. En una espectacular repetición de las ocasiones en que los administradores de la institución ofrecían el espectáculo de los locos dentro o fuera del propio Hospital, la tentación de la puesta en escena invade también a los personajes que gobiernan el microcosmos representado: acogiéndose a la tradicional y consabida idea de que, entrando en la locura del demente se le puede curar de sus fantasías e imaginaciones, el médico Verino decide sanar a Fedra de su «tema» o idea fija recurriendo a la estratagema de fingir su casamiento con Floriano.

El principal personaje masculino adquiere así una función «metateatral» cuando Verino y Gerardo le proponen asumir, en clave paródica, el papel de supuesto marido[7]. Una nueva función se superpone entonces a la que ya desempeñaba en la obra marco: «pienso hacer muy bien el desposado»[8]. Se trata, pues, de otro desdoblamiento que va a desembocar en una representación dentro de la representación.

6. vv. 2900-2964.
7. vv. 2209-2216.
8. v. 2216.

Pero antes de que empiece esa segunda obra (la falsa boda), Lope ofrece al público el divertido espectáculo de un desfile de locos, presos cada uno de ellos de su obsesiva manía o «tema» como se decía en aquel entonces (Tropé, 2004).

En medio de este entremés festivo de la demencia en libertad sale a escena un misterioso caballero acompañado por Leonato, que hace de criado. Este personaje, procedente de la obra marco, asumirá, respecto de la obra engastada, el papel de espectador interior. La presencia en el escenario de ese observador no sólo subraya el carácter eminentemente teatral del espectáculo de los internos del asilo y de la boda, sino que permite vincular la acción de la obra secundaria a la de la principal a través de la mirada de un personaje procedente de ésta que se convierte en espectador de aquella. En éste sentido, es significativo que, como si pagase una entrada para ver el espectáculo, dé a los locos una generosa limosna para asistir a la función. A partir de ahí, ya puede empezar la representación pues están presentes todos los elementos propios del teatro dentro del teatro (Tropé, 1999).

Llegados a este punto en la lectura, surge una pregunta muy importante: ¿Cuál es el fin de la técnica del teatro dentro del teatro en esta obra?

En primer lugar, la obra secundaria cumple una función instrumental. Hace progresar la intriga de la acción principal ya que precipita su desenlace: Erifila, presa de los celos, revela que la locura de Floriano es fingida, es una careta tras la que se oculta. Cuando los administradores intentan detenerlo por el asesinato del Príncipe, el misterioso visitante se desenmascara y demuestra que él es el Príncipe y que no ha muerto. El engaño –en este caso, el relativo al falso casamiento– ha conducido una vez más a la verdad.

En segundo lugar, la acción secundaria constituye una auténtica «mise en abîme» ya que refleja de forma especular la temática de la principal, es decir el tópico de que el fingimiento lleva a la verdad o, en otras palabras, que las burlas acaban en veras. Ahora bien, cabe preguntarse qué finalidad tienen el mencionado recurso dramático y este tópico en relación con el tema principal de la obra, que es la representación de un hospital de locos. En mi opinión, ese recurso pone de manifiesto el hecho teatral y recuerda al público que lo que está viendo es puro teatro. Así los espectadores pueden disfrutar con tranquilidad del hilarante espectáculo de la locura, sabiéndose a salvo del miedo ontológico que produce la idea misma de la demencia. El teatro dentro del teatro funciona aquí como elemento «distanciador» pues el engaño está en el origen y en el centro de toda la función. Ya que todo en ella indica que esos locos fingen, que todo (desde la muerte del Príncipe hasta la boda) es pura ilusión, el público tiende a revestir el espectáculo de la locura de negatividad. Por lo tanto puede reírse a sus anchas, pues los locos que desfilan ante él son de mentira.

Además, los espectadores de la obra secundaria se interponen entre los locos actores y el público y actúan a modo de barrera o frontera entre los espectadores reales y la representación de la locura. Recuerdan a los asistentes que lo que están viendo es sólo teatro y esto se acentúa cuando el Príncipe, al final, restaura el orden mediante una serie de matrimonios. Por añadidura, la locura que se representa es la festiva, la carnavalesca. Concierne únicamente a los que están en las tablas y no a los espectadores.

En conclusión, en *Los locos de Valencia* la locura se nos presenta desde dos perspectivas que confluyen: la risa y la parodia. Su representación, tanto por el tema de la men-

tira que conduce a la verdad como por las formas «metateatrales» que hemos analizado, nos muestra que, desde su mismo comienzo, todo en esa obra es juego, ilusión cómica, fingimiento, comedia en suma. La escenificación de la locura, entendida como una fiesta y un engaño constante, da lugar a una comedia muy divertida, en cuyos últimos compases se reafirman con fuerza las fronteras entre ilusión y realidad, locura y cordura, escenario y patio de mosqueteros.

Bibliografía

Andrés-Suárez, I., López de Abiada, J. M., Ramírez Molas, P. (1997): *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum.

Forestier, G. (1981): *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz.

Hermenegildo, A. (1995): *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Ed., col. Oro Viejo.

Tropé, H. (1994): *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV la XVII: los locos del Hospital de los Inocentes (1409-1512) y del Hospital General (1512-1699)*, Valencia, Diputación de Valencia, Centre d'Estudis d'História Local, 1994.

Tropé, H. (1999): «La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega* V, Prolope, Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, p. 167-184.

Tropé, H. (2004): «Desfiles de locos en dos obras de Lope de Vega: *Los locos de Valencia y El peregrino en su patria*», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [Nueva York, 16-21, Julio, 2001], edición de Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, col. «Hispanic Monographs», t. II, p. 555-564.

Tropé, H. (2007): «Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVIe et XVIIe siècles : de Lope de Vega Carpio à Charles Beys», Bulletin Hispanique, 109, n° 1, pp. 97-135.

Vega Carpio, L. de (1620): *Los locos de Valencia*, en T*rezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid: Viuda de Alonso Martín, fols. 25r-51v. (B.N.M., R-14.106). Cito el texto según mi edición: Vega Carpio, Lope de (2003): Los locos de Valencia, Madrid, Clásicos Castalia.

Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: *Polifemo y Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668)

Alejandra Ulla Lorenzo[1]
Universidade de Santiago de Compostela

En 1630, según indica el manuscrito autógrafo de la comedia (BNE, Ms. Res 83), compuso Calderón de la Barca la tercera jornada de *Polifemo y Circe* concluyendo así el trabajo que habían empezado Mira de Amescua[2] y Pérez de Montalbán, que se ocuparon, respectivamente, de la primera y de la segunda.

Cinco años más tarde, el conde-duque de Olivares encargó una comedia para celebrar la noche de san Juan de 1635. El escenógrafo italiano Cosme Lotti escribió para esta ocasión una *Memoria*[3] de apariencias que le ofrecía a Calderón el tema general de su comedia: el mito de Ulises y Circe y, concretamente, la llegada del griego al palacio de la maga. El dramaturgo conocía el mito bien a través de la *Odisea* y las *Metamorfosis*, bien mediante las

1. Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación Edición e estudo da VIII e IX partes de comedias de Calderón de la Barca, INCITE09-204139PR. Dirección Xeral de I+D, Xunta de Galicia, cuyo investigador principal es Santiago Fernández Mosquera, e integrado a su vez en el proyecto TECE-TEI CONSOLIDER-INGENIO CSD2009-00033.

2. Todos los críticos que han estudiado esta pieza (Hartzenbusch, 1850; Cotarelo y Mori, 2001; Sloman, 1958; Mackenzie, 1993; Nielsen, 1993; González Cañal, 2002; Ibáñez Chacón y F. J. Sánchez, 2006), incluso los que han editado la comedia, han mantenido que Mira de Amescua había sido el autor de la primera jornada. Sólo Alviti (2006: 117-118) apunta, en primer lugar, que la primera jornada no es autógrafa de Mira, sino un traslado de mano de un copista con el que, al parecer, trabajaba habitualmente el accitano. Y, en segundo, señala que el nombre de Mira de Amescua no figura en ninguno de los folios que componen el manuscrito. Dada esta situación, la hispanista italiana pone en duda la autoría de esta primera jornada, al tiempo que señala la necesidad de realizar un estudio del *usus scribendi* de esta jornada que determine su paternidad.

3. Esta *Memoria* con título *La Circe. Fiesta que se representó en el Estanque grande del Retiro, invención de Cosme Loti, à peticion de la Excelentisima Señora Condesa de Olivares, Duquesa de San Lucar la Mayor, la noche de San Juan* fue publicada por Pellicer (1804: 146-166).

traducciones de los textos clásicos que habían llegado en el Renacimiento a España[4] o de las mitografías de los siglos XVI y XVII[5], pero no podemos olvidar que cuando Calderón se sentó a componer lo que más tarde sería *El mayor encanto, amor* tuvo muy presente la comedia en la que había participado algunos años antes y, de manera especial, su final.

En la presentación que inauguraba el número 72 de la revista *Criticón*, monográfico dedicado a la reescritura en el teatro áureo, afirmaba Marc Vitse (1998: 6) que "Calderón es, por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura". En efecto, una revisión de las comedias del dramaturgo y, últimamente, muchos de los trabajos que se han dedicado a ellas así lo confirman[6]. Varios son los estudios que ejemplifican los cinco métodos o técnicas de reescritura que Ruano de la Haza (1998: 35-36) proponía en el mismo número de la revista citada: la refundición de temas, situaciones o personajes de un texto anterior, teatral o no, en una comedia nueva; la reelaboración de un texto para crear una nueva versión del texto; la reconstrucción parcial o total de un texto anterior; la adaptación de un texto eliminando escenas o personajes e introduciendo unos nuevos para producir un versión representable en un determinado espacio escénico y, por último, la reutilización de escenas o pasajes textuales en varias piezas distintas.

Para el caso concreto de *El mayor encanto, amor* habrá que considerar la refundición de un tema (el mito de Circe y Ulises) y unos personajes (Ulises y Circe y, en menor medida, Galatea) que provenían de la comedia anterior escrita en colaboración *Polifemo y Circe* y, para lo que ahora nos ocupa, la reutilización de algunos versos y, especialmente, de ciertas escenas tomadas de la comedia colaborada entre las que llama la atención aquella que clausura la pieza.

La coincidencia o semejanza que se observa entre los finales de *Polifemo y Circe* y *El mayor encanto* se establece no sólo en el plano textual, sino también en aquél referido al tema o motivo tomado para su elaboración. Así pues, si hasta ahora Calderón había empleado, con variantes, el motivo del encuentro de Circe y Ulises, el dramaturgo se acerca a uno diferente para la construcción del final. En todos los textos revisados[7] Ulises y sus compañeros abandonaban la isla con esfuerzo pero sin mayores consecuencias para la maga; sin embargo, la Circe que cierra la comedia escrita en colaboración en 1630 o la Circe que clausura los dos finales de *El mayor encanto* (1635 y 1668) está construida no sobre la maga de Homero, sino a imagen y semejanza de la Dido virgiliana que se suicida tras observar desde su atalaya la huida de Eneas.

4. Recuérdese, por ejemplo, la traducción de las *Metamorfosis* (1589) de Pedro Sánchez de Viana.
5. Han de tenerse en cuenta la *Filosofía secreta* (1585) de Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria (1620).
6. Pueden verse los estudios dedicados a la reescritura de un texto inicial que el dramaturgo realizó para dar lugar a una nueva versión; a este respecto conviene recordar los trabajos centrados en *El laurel de Apolo* (Hesse, 1946), *El agua mansa* y *Guárdate el agua mansa* (Arellano, 1986), *Casa con dos puertas mala es de guardar* (Varey, 1989), *La vida es sueño* (Ruano, 1991), *El astrólogo fingido* (Rodríguez-Gallego, 2006) o *El mayor monstruo del mundo* y *El mayor monstruo los celos* (Caamaño, 2006). Cabe señalar también aquellos trabajos, como el de Trambaioli (2000), que estudian la reutilización que hizo Calderón del material teatral de determinadas comedias para otras nuevas, tal y como sucede en los casos de *La hija del aire* y *Amado y aborrecido*.
7. La *Odisea* (Homero), las *Metamorfosis* (Ovidio), *La consolación de la filosofía* (Boecio), *Genealogía de los dioses paganos* (Boccaccio), la *Filosofía secreta* (Pérez de Moya), la traducción de las *Metamorfosis* (Pedro Sánchez de Viana), el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Baltasar de Vitoria), los *Emblemas* (Alciato), los *Emblemas morales* (Juan de Horozco), *La Circe* (Lope de Vega) y *La navegación de Ulises* (Ruiz de Alceo).

> La reina cuando desde su atalaya vio blanquear la luz
> primera y a la flota avanzar con las velas en línea,
> y notó playas y puertos vacíos y sin remeros,
> golpeando tres y cuatro veces con la mano su hermoso pecho
> y mesándose el rubio cabello: «¡Por Júpiter! ¿Se va a marchar
> éste?», dice. «¿Se burlará un extranjero de mi poder?
> ¿No tomarán los míos las armas y bajarán de la ciudad entera,
> no arrancarán las naves sus diques? ¡Id,
> volad presurosos con el fuego, disparad las flechas, impulsad los remos![8]

En efecto, la partida de Eneas despertó entre los dramaturgos áureos un gran éxito[9]; Lope[10] la recreó de manera explícita en varias de sus comedias como *El divino africano*[11] o en *Los mártires de Madrid*[12]. En otras piezas, sin embargo, la alusión a Dido en la partida de Eneas es indirecta. Así ocurre en la segunda jornada de *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla[13] o en la segunda de *El mayor monstruo del mundo* de Calderón[14]. Y, en fin, del mismo modo indirecto se recrea la partida de Eneas en *Polifemo y Circe* y, posteriormente, en *El mayor encanto, amor*.

La parte primera del final muestra en ambas comedias la despedida victoriosa de Ulises, que se proclama vencedor ante los encantos de Circe y huye a pesar de las quejas de la maga enamorada. En *Polifemo y Circe* este primer fragmento de la escena final está protagonizado únicamente por Ulises y Circe, mientras que en *El mayor encanto* Calderón amplía la nómina de personajes incluyendo a Libia, Astrea y Flérida; no por ello deja de utilizar el dramaturgo versos de la comedia de 1630 en la de 1635. Hasta seis versos correspondientes a la despedida de Ulises y a las quejas de Circe traslada Calderón de manera literal de un texto a otro[15]; mientras que modifica otros diez presentes en *Polifemo y Circe* para reutilizarlos en *El mayor encanto*[16].

---

8. Cito por la ed. de Fontán Barreiro (2005: 127-129).
9. Puede Lida de Malkiel (1974: 20-30) para una revisión completa de la figura de Dido en el teatro español del Siglo de Oro.
10. Conviene señalar que ya en el Canto III de *La Circe* propone Lope, de boca de la propia maga, la comparación entre las dos historias de amor al tiempo que se sugiere la posible muerte de Circe aunque Lope no la ejecute: "Fieras habemos visto, con el trato, / tal vez siendo la especie diferente, / amarse y aun casarse; mas tú, ingrato, / ni aun fiera quieres ser, que alguna siente. / No fue Eneas ansí. Mas ¿cómo trato / de un ejemplo tal vil? ¡Ay! Nunca intente / amarme tu crueldad. Si has de dejarme, / mejor es no quererme que burlarme. / Mas aunque tú me pongas en olvido, / ¿Para qué quiero, ¡ay Dios!, que no me quieras, / pues no faltará espada, como a Dido, / para matarme yo cuando te fueras? / Que ser de ti querida hubiera sido / tan grande bien, aunque después te huyeras, / que me fuera la muerte mejor vida / que verme de tu amor aborrecida" (Cito por la ed. de Blecua, 1983, p. 1007, canto III, vv. 313-328).
11. "Africana Hoy lamentarme podría, / pues otro Eneas se va / adonde Dido solía. / En esta misma Cartago, / de donde te vas y quedo, / lloraba Dido su estrago. / Agustino Quejarme de agravio puedo, / pues lo que debo te pago; / yo no soy ingrato Eneas. / Africana Cuando su historia leías, / viendo sus hazañas feas, / tiernas lágrimas vertías, / ya que imitarle deseas: / de Eneas has aprendido / irte, Agustín de Cartago; / pues si hubo mar extendido / para darle tan mal pago, / espada habrá para Dido" (Cito por la ed. de M. Menéndez Pelayo, 1964: 324-325).
12. "Flora No quedo, como otra Dido, / formando el aire mil quejas, / que, en efecto, no me dejas / siendo mi honor ofendido" (Cito por la ed. de M. Menéndez Pelayo, 1964: 231).
13. "Huye, señor, huye Antonio, / fia a los vientos el lino, / que si te faltaren ellos, / yo te enviaré mis suspiros" (Cito por la ed. de Ramón de Mesonero Romanos, 1897: 431).
14. "Mariene Y yo de veros partir a todos quiero, / porque os den para iros / agua mis ojos, viento mis suspiros" (Cito por la ed. de Caamaño Rojo, 2006: 331, vv. 1774-1776).
15. Señalo en negrita los versos que coinciden en un texto y en otro.
16. Subrayo los versos de *Polifemo y Circe* que, modificados, se trasladaron a *El mayor encanto, amor*.

Polifemo y Circe	*El mayor encanto, amor* (1635)
Descúbrese la nave y empieza a andar. ULISES Altos montes de Sicilia, cuya hermosura compite con el cielo, pues sus flores **con las estrellas se miden,** yo soy de vuestros engaños **triunfador, Teseo felice** **fui de vuestros laberintos** y muerte de vuestra Esfinge. TODOS **¡Buen viaje, buen viaje!** CIRCE Escucha, engañoso Ulises, **pues te habla no cruel,** **sino enamorada Circe**. ¿Huyendo quieres vencerme? Tú mismo te contradices; que ninguno venció huyendo, pues antes vence el que sigue. Escucha, ingrato Ulises, mis lágrimas y voces. Mas ¡ay triste! Que antes doy para hacer mejor camino agua en mis ojos, viento en mis suspiros. ULISES No han de poder obligarme las voces que al viento oprimen; que tengo orejas de bronce cerradas a encantos viles. CIRCE ¡Así favores se premian! ¡Así servicios se admiten! Si con lágrimas no puedo, ¿con qué quieres que te obligue? ¡Para esto me aseguraste! ¡Dos veces ingrato fuiste! Mas ¡qué fácilmente cree quien enamorada vive! Ya la nave de la vista se pierde, ya no habrá lince, que más que los bultos vea sin que la forma divise. Escucha ingrato Ulises. Mas, ¡ay triste!, que antes doy para hacer mejor camino agua en mis ojos, viento en mis suspiros[17].	*Suena una trompeta.* ¿Qué bastarda trompa es esta, áspid de metal, que gime el aire? FLÉRIDA En el mar, señora, sonó la voz. LIBIA Y el esquife dese griego bajel, hecho al mar, sus campañas mide. ASTREA Ulises desde él te habla; escucha lo que te dice. *Dentro Ulises* Ásperos montes del Flegra, cuya eminencia compite con el cielo, pues sus puntas **con las estrellas se miden,** yo fui de vuestros venenos **triunfador, Teseo felice** **fui de vuestros laberintos** y Edipo de vuestra esfinge. Del mayor encanto, amor, la razón me sacó libre, trasladando esos palacios a los campos de Anfitrite. TODOS **¡Buen viaje!** FLÉRIDA **Buen viaje** todos los vientos repiten. CIRCE Escucha, tirano griego; espera engañoso Ulises, **pues te habla, no cruel** **sino enamorada, Circe.** Cuando vitoriosa yo triunfos arrastro que pises, ¿quieres que vencida llore?, ¿quieres que me queje humilde? Escucha. Mas, ¡ay triste!, no llore quien te pierde ni suspire, si te dan, para hacer el mejor camino, agua mis ojos, viento mis suspiros. FLÉRIDA Señora, en vano te quejas, que sordo el ingrato Ulises, desbocado bruto, corre a vela y remo el esquife. LIBIA Ya perdiéndose de vista átomo es invisible. ASTREA Y ya entre el agua y las nubes un pájaro apenas finge[18].

17. Citaré siempre por la ed. de Ibáñez Chacón y Sánchez (2005). Los reproducidos corresponden a los versos 2743-2781.

18. Citaré siempre a través de la ed. de Fernández Mosquera (2007: 101-102). Los arriba reproducidos corresponden a los versos 3130-3171 de la comedia, dato tomado de mi Trabajo de Investigación Tutelado, defendido en junio de 2007 bajo el título: El mayor encanto, amor de *Calderón, fiesta cortesana. Estudio y edición crítica.*

Por su parte, en el fragmento intermedio, ambos finales, aunque con coincidencias temáticas, se alejan el uno del otro desde el punto de vista textual. En *Polifemo y Circe* entran ahora las damas de Circe (Irene y Astrea) y continúan las quejas de la maga, que ve, cual Dido, alejarse la nave de Ulises. Ante la inoperancia de su lamento urde una venganza sobre el griego agitando el mar por el que se aleja su nave, pero ella misma se percata de la inutilidad de su acción, con lo que decide ejecutar la venganza sobre sí misma. En *El mayor encanto* se retoman, por el contrario, personajes que habían formado parte de la comedia. Así, Circe anuncia a Arsidas que está por fin vengado por Ulises y le pide que él mismo le dé muerte con su espada antes de que la nave del griego desaparezca.

El mayor encanto, amor (1635)
CIRCE Ya estás, Arsidas, vengado. Pero mal dije, mal dije, que nunca se venga un noble en mirar un infelice. Si lo eres, ese acero en mi roja sangre tiñe, que no es venganza, piedad sí, darle la muerte a un triste[19].

Al igual que en *Polifemo y Circe*, la maga retoma sus quejas al ver cómo se aleja la nave y, acto seguido, inicia su venganza contra el griego agitando el mar por donde circula; su acción es esta vez interrumpida por Galatea, que aparece por vez primera en el texto –mientras que en *Polifemo y Circe* constituía uno de los personajes protagonistas de la pieza– para salvar a Ulises devolviéndole así el favor que el griego le había hecho con respecto al gigante Polifemo. Ante la imposibilidad de actuar, Circe anuncia entonces que se vengará sobre sí misma.

Coinciden, pues, en ambos textos el alejamiento de la nave:

Polifemo y Circe	*El mayor encanto, amor* (1635)
Salen (Irene y Tisbe) IRENE ¿Qué tienes? TISBE ¿De qué te aquejas? CIRCE ¡Ay, Irene hermosa! ¡Ay, Tisbe! ¿No veis de velas y jarcias aquel monte que describe el mar? ¿No veis de madera aquella ciudad, que mide a su playa azul? ¿No veis sobre campañas turquíes ir navegando una selva?	Y sea antes que traspuesto ese neblí que describe las ondas, ese delfín que el campo del aire mide, ese caballo que corre, ese escollo que se rige, ese peñasco que nada se esconde y no se divise, porque, perdido de vista, tardará tu acero insigne y no será menester mas muerte que no seguirle[20].

19. p. 102; vv. 3172-3179.
20. vv. 2783-2809.

¿No veis disformes delfines de leño quebrar las ondas, y siendo nevados cisnes de la espuma, ser del viento arrebatados neblíes? Pues aquel monte que corre, aquella ciudad que gime, aquella selva que nada, aquel delfín que describe, aquel pájaro que vuela, aquel Pegaso que esgrime los vientos, casa que anda, Belerofonte que rige el mar, y nave en efecto, que errados sulcos imprime, sagrado es de un pecho ingrato que obligaciones escribe en el agua, y en el viento siembra el favor que le hice[21].	

Las quejas de Circe, lugar en el que Calderón toma los tres versos de *Polifemo y Circe* para trasladarlos modificados a *El mayor encanto, amor*.

Polifemo y Circe	*El mayor encanto, amor* (1635)
Escucha, ingrato Ulises. Mas, ¡ay triste!, que antes doy para hacer mejor camino agua en mis ojos, viento en mis suspiros[22].	¡Escucha! Mas, ¡ay, triste!, ni llore quien se pierde ni suspire, pues te dan, para hacer mejor camino, agua mis ojos, viento mis suspiros[23].

Igualmente, se encuentra semejanza temática y textual en el intento de venganza sobre Ulises:

Polifemo y Circe	*El mayor encanto, amor* (1635)
Pero ¿para qué me quejo piadosa, amante y humilde? Júpiter que venga agravios, ardientes rayos le vibre, y tú, volcán, de las ondas fuego exhales, humos aspires. ¡El viento que agora sopla en tu favor apacible furioso despierte el mar, y entre sus ondas horribles la tierra te ponga escollos adonde te precipites, y chocando desbocada se vaya la nave a pique![24]	¿Mas qué me quejo a los cielos? ¿No soy la mágica Circe? ¿No puedo tomar venganza en quien me ofende y me rinde? Alterados estos mares, a ser pedazos aspiren de los cielos, que si lleva, por que de encantos se libre, el ramillete de Juno que trujo del cielo Iris, no de tormentas del mar le librarán sus matices. ¡Llamas las ondas arrojen! *Sale fuego del agua.*

21. pp. 102-103; vv. 3180-3191.
22. vv. 2810-2812.
23. p. 103; vv. 3192-3195.
24. vv. 2813-2826.

	¡Fuego las aguas espiren! ¡Arda el azul pavimento y su campañas turquíes mieses de rayos parezcan que cañas de fuego vibren, a ver si hay deidad que tanta tormenta le facilite![25]

Y, por último, se establecen conexiones en la decisión final de vengarse sobre sí misma que manifiesta Circe, pasaje en el de nuevo se detecta cierta coincidencia textual:

Polifemo y Circe	*El mayor encanto, amor* (1635)
Mas, ¿de qué sirven rigores, Maldiciones de qué sirven, si conocidos agravios mayores venganzas piden? y pues no puedo causar contra ti un mortal eclipse, ni desasir con mis brazos montes que a tu nave tire, yo me vengaré en mí misma. No dirás que me venciste, porque no se alabe el cielo, porque el mundo no publique que hubo, sino es ella misma, quien pudo triunfar de Circe. ¡No huyas, ingrato Ulises, mis lágrimas y voces, porque triste no he de dar para hacer mejor camino agua en mis ojos, viento en mis suspiros! *Vase.*[26]	*Serénese el mar y sale por él en un carro triunfal Galatea; tíranle dos sirenas y alrededor muchos tritones con instrumentos.* GALATEA Sí habrá y quien, sereno el mar, manso, quieto y apacible, le dé paso en sus esferas. CIRCE ¿Quién eres tú que saliste desas húmidas alcobas en triunfal carro sublime a serenar de mis iras hoy la cólera, apacible? GALATEA Yo, que en este hermoso carro a quien tiran dos delfines de sirenas y tritones tan acompañada vine, Galatea soy, de Doris hija y de Nereo, invencible marino, y soy la que amante de Acis, joven infelice, murió a los bárbaros celos de Polifemo, terrible monstruo que el tálamo dulce de nuestras bodas felices cubrió de un peñasco que hoy túmulo es que nos aflige, cuyo pirámide cuanta sangre de los dos esprime cristal es que desatado nuestro fin llorando dice. Deste rústico jayán vengada me dejó Ulises, a cuya causa mi voz al amparo suyo asiste; y pidiendo a las deidades de Neptuno y de Anfitrite que serenasen los mares y que sus claros viriles

25. p. 103; vv. 3196-3215.
26. vv. 2827-2844.

	espejos fuesen del sol mientras los griegos los pisen, como a ninfa de sus ondas que discurra me permiten el mar, apagando cuanto fuego en el introdujiste; y así ondas de plata y vidrio veloz mi carro describe, haciendo a su hermosa espuma que alas rodadas sutiles o como plata se entorchen o como vidrio se ricen. CIRCE Si deidad eres del mar, cuando en él mis fuerzas quites, no en la tierra; y sino puedo vengarme en quien huye libre, en mí podré. Estos palacios, que mágico el arte finge, desvanecidos en polvo sola una voz los derribe. Su hermosa fábrica caiga deshecha, rota y humilde, y sean páramo de nieve sus montes y sus jardines[27].

Por último, el fragmento que clausura la escena final en los dos textos recoge la muerte de Circe con claras diferencias semánticas entre ambos y ausencia de coincidencias textuales.

En *Polifemo y Circe*, la maga abandona la escena y se suicida tirándose al mar; la forma de muerte le llega al espectador/lector sólo mediante el relato de Irene y Tisbe. Calderón se aleja, por tanto, con este final de aquél que leíamos en *La Eneida* en el que Dido moría en la pira tras clavarse la espada de Eneas.

> Mas Dido, enfurecida y trémula por su empresa tremenda,
> volviendo sus ojos en sangre y cubriendo de manchas
> sus temblorosas mejillas y pálida ante la muerte cercana,
> irrumpe en las habitaciones de la casa y sube furibunda
> a la pira elevada y la espada desenvaina
> dardania, regalo que no era para este uso.
> En ese momento, cuando las ropas de Ilión y el lecho conocido
> contempló, en breve pausa de lágrimas y recuerdos,
> se recostó en el diván y profirió sus últimas palabras:
> «Dulces prendas, mientras los hados y el dios lo permitían,
> acoged a esta alma y libradme de estas angustias.
> He vivido, y he cumplido el curso que Fortuna me había marcado,
> y es hora de que marche bajo tierra mi gran imagen.
> He fundado una ciudad ilustre, he visto mis propias murallas,
> castigo impuse a un hermano enemigo tras vengar a mi esposo:
> Feliz, ¡ah!, demasiado feliz habría sido si sólo nuestra costa
> nunca hubiesen tocado los barcos dardanios.»
> Dijo, y, la boca pegada al lecho: «Moriremos sin venganza,

27. pp. 103-105; vv. 3216-3273.

mas murmuramos» añade. «Así, así me place bajar a las sombras.
Que devore este fuego con sus ojos desde alta mar el troyano
cruel y se lleve consigo la maldición de mi muerte.»
Había dicho, y entre tales palabras la ven las siervas
vencida por la espada, y el hierro espumante
de sangre y las manos salpicadas[28].

Más se acerca al final de Virgilio el de *El mayor encanto*, en el que, aunque la espada, como indicamos anteriormente, está tan sólo sugerida, Circe muere, además de en escena, abrasada en un incendio que ella misma provoca.

Polifemo y Circe	*El mayor encanto, amor* (1635)
Vase. **IRENE Al mar se arroja.** **TISBE Y en él** **nace un escollo sublime** **que, entre nácares y perlas,** **de monumento le sirve**[29] para que, con los sucesos de *Polifemo y Circe* la comedia acabe. Y tres poetas perdón os piden, porque lo que dos merecen el uno castiga, humilde[30].	**Un Mongibelo suceda** **en su lugar que vomite** **fuego, que a la luna abrase** **entre humo que al sol eclipse.** *Húndese el palacio o como mejor pareciere.* **ASTREA ¡Qué confusión tan notable!** **LIBIA ¡Oh, qué asombro tan terrible!** **FLÉRIDA ¡Huye Libia!** **LIBIA ¡Huye Astrea!** **ASTREA ¿Dónde estar podemos libres?** **CIRCE Cuantos espíritus tuve** **presos, sujetos y humildes,** **inficionando los aires** **huyan a su centro horrible** **y yo, pues de mis encantos** **a saber que es mayor vine** **el amor, pues el amor,** **a quien no rindieron, rinde,** **muera también y suceda** **a mi fin la noche triste.** GALATEA Pues seguro el mar, por donde venturoso corre Ulises, tormentas ve de la tierra, el mar con fiestas publique su vencimiento, y haciendo regocijos y festines, sus tritones y sirenas lazos formen apacibles, pues fue el agua tan dichosa en esta noche felice que mereció ser teatro de soles, a quien humilde el poeta, entre otras honras, perdón de las faltas pide. *Todo lo que se iba representando en esta plana se obraba con las tramoyas.* *Acabada, la comedia alrededor del carro se hacía una danza de pescados*[31].

28. Cito por la ed. de Fontán Barreiro (2005: 127-129): vv. 641-665.
29. Uso negrita para señalar en ambos textos el núcleo del final: la muerte de Circe.
30. vv. 2743-2854.
31. pp. 105-106; vv. 3274-3305.

Según indica Sloman (1958: 147-148), ambos textos tienen finales parecidos, pues en las dos comedias figura la marcha de Ulises y posterior suicidio de Circe. Sin embargo, en el primer caso, Circe muere fuera del escenario, mientras que en el segundo, asistimos al incendio que destruye su palacio, fruto de la espectacularidad de la fiesta mitológica, y Circe muere entre llamas. El tema aparece retomado por Nielsen (1993: 260) al indicar, de nuevo, que en *El mayor encanto, amor* Circe muere abrasada entre las llamas, cuestión que no aparecía en *Polifemo y Circe* por resultar ésta una pieza menos elaborada. Una vez más, el final se vincula a la mayor o menor espectacularidad de la representación de ambas obras.

Siguiendo las notas de Sloman y Nielsen con respecto a ambos finales conviene tener en cuenta dos cuestiones. La primera, vinculada con el lugar de celebración del espectáculo. Es probable que el final de *Polifemo y Circe* estuviera relacionado con una representación en un espacio cortesano[32]; pero el de *El mayor encanto, amor*, fiesta mitológica, lo estaba con una representación no en un espacio cortesano sin más, sino nada menos que en el Estanque de los jardines del recién estrenado Palacio del Buen Retiro, con lo que la puesta en escena contaba con todos los medios económicos necesarios ofrecidos por Olivares para hacer correcta ostentación del poder de la Corte española en tiempos de guerra. Resulta necesario, además, llamar la atención sobre la fecha de estreno para la que estaba pensada *El mayor encanto*: la noche de San Juan, con el valor simbólico que el fuego adquiere en esta noche, condición que no se daba, sin embargo, para *Polifemo y Circe*.

La diferencia que se establece entre ambos finales, polarizada sobre los ejes agua / fuego, tiene su causa última, por tanto, no sólo en la espectacularidad de la representación, sino de manera fundamental en el espacio en el que se desarrolló y, por supuesto, en la fecha en la que se celebraron ambas representaciones.

La hipótesis que sostiene la idea de que las modificaciones del final dependen tanto del espacio como de la fecha de representación encuentra apoyo al revisar el legado manuscrito de *El mayor encanto, amor*[33], en el que se conserva la pieza con una sustancial modificación del final de puño y letra de Calderón que altera aquél escrito para el estreno de 1635. El dramaturgo cambió el final para una representación de la comedia en 1668 o en fechas cercanas y, en cualquier caso, no para la noche de san Juan ni tampoco para un espacio cortesano[34]. Este cambio de circunstancias espacio-temporales movieron a Calderón a introducir variaciones y simplificar el final de *El mayor encanto* fijándose en el escrito para *Polifemo y Circe*; así, tachó los últimos 36 versos, en los que Circe provocaba el incendio que todo lo arrasaba, y los sustituyó por seis nuevos en los que sabemos, a

32. La colaborada presupone un ambiente cortesano –más bien palaciego– y sus autores tienen que ver con la servidumbre del rey o de algún señor aficionado a representar comedias en su casa (Madroñal, 1996: 334).
33. El único manuscrito conservado de la comedia, con censuras de 1668 y de mano de Seudo Matos Fragoso, se conserva repartido: sus jornadas primera y segunda se encuentran en la Hispanic Society of America (B2614); mientras que la tercera se custodia en la BNE (Ms. 21.264).
34. Recuérdese que los teatros cortesanos estaban cerrados a causa de la muerte de Felipe IV en 1665 y las representaciones no se retomaron hasta 1671 o 1672.

través del relato de Libia y Astrea, que la maga se suicida tirándose al mar, volviendo, de este modo, al motivo que aparecía en la comedia de 1630[35].

El mayor encanto, amor (1668)	*Polifemo y Circe*
[ASTREA] Oye *[LIBIA] Aguarda* [ASTREA] Escucha *[LIBIA] Espera* *¿ASTREA? Detenerla es imposible* *que precipitada al mar* *se arroja porque se mire* *que los ~~principios~~ de amor* */encantos paran en trágicos* *fines.*	*Vase.* *IRENE Al mar se arroja.* *TISBE Y en él* *nace un escollo sublime* *que, entre nácares y perlas,* *de monumento le sirve*[36] *para que, con los sucesos* de *Polifemo y Circe* la comedia acabe. Y tres poetas perdón os piden, porque lo que dos merecen el uno castiga, humilde[37].

La conexión que se establece entre el final de *Polifemo y Circe* y los dos de *El mayor encanto, amor* -no sólo de tipo de textual, sino también temático- reafirma la idea expresada por M. R. Greer (1984) ya en la década de los 80 referida a la importancia de la reescritura en el final de las piezas teatrales por motivos diversos; al tiempo que ejemplifica, una vez más, la afirmación de Vitse relativa a Calderón como dramaturgo áureo de la reescritura y, en este caso concreto, de la autorreescritura.

Bibliografía

Alviti, R. (2006): *I manoscritti autografi delle commedie del "Siglo de Oro" scritte in collaborazione: catalogo e studio*, Firenze, Alinea.

Arellano, I. (1986): "Las dos versiones de una comedia de Calderón: *El agua mansa* y *Guárdate el agua mansa*", *Criticón*, XXXV, pp. 99-188.

Blecua, J. M. (1983): Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta.

Caamaño Rojo, M. J. (2006): *Edición crítica de* El mayor monstruo del mundo*, de Calderón*. Santiago, Universidade de Santiago de Compostela [Tesis doctoral].

Cotarelo y Mori, E. (2001): *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Ed. facs. al cuidado de I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid, Iberoamericana.

Fernández Mosquera, S. (2007): Calderón de la Barca, *Comedias, II. Segunda parte de Calderón*, Madrid, Biblioteca Castro.

Fontán Barreiro, R. (2005): Virgilio, *La Eneida*, Madrid, Alianza Editorial.

González Cañal, R. (2002): "Calderón y sus colaboradores", En I. Arellano, *Calderón 2000*. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, Kassel, Reichenberger, pp. 541-554.

35. Para la segunda versión del final de *El mayor encanto* puede verse Ulla Lorenzo (en prensa).
36. Uso letra cursiva para señalar el núcleo del final.
37. vv. 2743-2854.

Greer, M. R. (1984): "Calderón copyists, and the problem of endings", *Bulletin of the Comediantes*: 36, 1984, pp. 71-81.
Hartzenbusch, J. E. (1850): *Comedias*, Madrid, Imprenta de Hernando, BAE, vols. VII y XIV.
Hesse, E. W. (1946): "The two versions of Calderón's El laurel de Apolo", *Hispanic Review*, *XIV*, pp. 213-234.
Ibáñez Chacón, A. y F. J. Sánchez (2005): *Polifemo y Circe*, en *Teatro completo de Mira de Amescua*, vol. VI, pp. 545-656.
Lida de malkiel, Mª R. (1974): *Dido en la literatura española. Su retrato y su defensa*, Madrid-Londres, Támesis.
Mackenzie, A. L., (1993): *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, University Press.
Menéndez Pelayo, M. (1964): Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega* (*Comedias de vidas de santos*), Madrid, Atlas, BAE, IX y XI.
Mesonero Romanos, R. DE (1897): Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas de Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de Hernando, BAE, 54.
Nielsen, S.L. (1993): "Editing Polifemo y Circe. A preliminary Report", en B. Mújica y Sh. D. Voros (eds.), *Looking at the Comedia in the Year of the Quincentennial*, El Paso, University Press of America, pp. 255-261.
Pellicer, C. (1804): *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid: Ranz.
Rodríguez-gallego lópez, F. (2006): «Noticia de las dos versiones de *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca», en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, coords. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (2 tomos), t. I, pp. 456-465.
Ruano de la Haza, J. M. (1991): "Las dos versiones de *La vida es sueño*", En Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 133-146.
— (1998): "Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón", *Criticón*, 72, pp. 35-47.
Sloman, A. (1958): *The dramatic Craftsmanship of Calderón*, Oxford, Dolphin.
Trambaioli, M. (2000): "La reutilización de la primera parte de *La hija del aire* en *Amado y aborrecido* un ejemplo de autoreescritura calderoniana, en *Calderón Protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, pp. 373-394.
Ulla Lorenzo, A (2007): El mayor encanto, amor *de Calderón, fiesta cortesana. Estudio y edición crítica*. Trabajo de Investigación Tutelado (inédito).
— (en prensa): "Sobre copias y adaptaciones para los corrales de comedias palaciegas calderonianas (1668-1671): el ejemplo de *El mayor encanto, amor*".
Varey, J. E. (1989): "The transmision of the text of *Casa con dos puertas*: a preliminary survey", en Francisco Mundi Pedret (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, Barcelona, PPU, pp. 49-57.

Dña. Angela y Dña. Mencía: dos respuestas ante la ley

Catarina Valdés Pozueco
UNED

Calderón de la Barca estuvo estrechamente relacionado con el mundo jurídico. Sea como estudiante de Leyes y Cánones en Salamanca, como nieto, hijo y tío de juristas[1], o como sujeto activo y pasivo de la Ley[2], su vida fue un continuo deambular en torno al Derecho[3]. Su obra está impregnada de esta experiencia y es fuente perpetua para los historiadores positivistas y *iusnaturalistas*[4].

Tanto en *El médico de su honra* como en *La dama duende* Calderón plantea, en esencia, un mismo tema iusfilosófico[5]. Dos protagonistas mujeres, Mencía y Ángela; las dos

1. Según relata Cotarelo y Mori (2001: 41, 46, 272, 284) su abuelo paterno, Pedro Calderón, fue escribano del Consejo y Contaduría mayor de Hacienda, cargo que pasó a su hijo Diego Calderón, padre del poeta. Su abuelo materno, Diego González de Henao fue también escribano de número. Su sobrino, José Calderón fue abogado en ejercicio.
2. Valdés Pozueco (2005: 23 -24) comenta: «A sus quince años entra en conflicto con la ley y demanda a su madrastra la herencia de su padre. Dos años más tarde, es demandado judicialmente por falta de pago en el colegio S. Millán. En 1621 recibe una acusación formal de homicidio encontrándose de lleno con el Derecho penal. Ocho años después irrumpe en las Trinitarias y se acoge al principio de derecho de «persecución en caliente». Este suceso desembocará en la denuncia del P. Paravicino a Pedro Calderón. A sus 36 años comienza el procedimiento administrativo para la concesión de la Orden de Santiago. En 1642 logra la autorización para abandonar el ejército y solicita una pensión mensual. […] En 1651 solicita una Capellanía Real. Once años más tarde entra en conflicto con el tribunal de la Inquisición como consecuencia de su obra *Las pruebas del Segundo Adán o Las órdenes militares*. […] En 1679 solicita a la Real Despensa la ración de cámara en especie. El 20 de mayo de 1681 redacta su testamento».
3. Varios son los estudios biográficos sobre Calderón. En el siglo XIX destacan las investigaciones de Iza Zamacola (1840). Fue superada por la biografía de Cotarelo y Mori que se basa principalmente en la documentación recogida por Pérez Pastor (1905). Con motivo de los centenarios del nacimiento y muerte de Calderón aparecen estudios referentes a su vida como el de Ciriaco Morón (1982) o el de Pedraza Jiménez (2000), además de numerosos artículos de expertos como Ignacio Arellano (2000) o Valbuena Briones (2001).
4. Juristas como Gallego Morell (1959) o Rojas de la Vega (1883) han mostrado interés en señalar ambos aspectos, tanto el del derecho vigente de su época, como su pensamiento filosófico jurídico.
5. Me ceñiré al tema jurídico omitiendo los numerosos estudios que hay sobre el código del honor.

viven una situación opresiva e injusta y ambas son conscientes de ello. Su acatamiento o no a esa ley va a conducirlas a un final distinto, trágico o feliz. Veamos el caso de cada una de ellas: en *El médico de su honra*, Mencía es sospechosa de infidelidad. Su marido decide acabar con su vida. Ella es consciente de todo lo que ocurre a su alrededor pero es incapaz de hacer nada por cambiarlo. Acata «la sentencia» de su esposo y muere. En cambio en *La dama duende*, Ángela es una viuda joven que está bajo la tutela de su hermano. Conoce las restricciones sociales a las que una mujer en su estado debe someterse, pero en su fuero interno no las acepta. Busca, bajo una apariencia de sumisión, la mejor forma de encontrar su libertad. Y decide por sí misma. Llega a la conclusión de que en sus circunstancias lo mejor sería casarse con el amigo de su hermano, y en ello pone su empeño[6]. Su actitud ante la ley nos lleva a una tragedia o a una comedia respectivamente.

Calderón denomina ley a la costumbre de la época en la que un marido, por salvar su honor, tenía la obligación de matar a su esposa. El propio Don Gutierre se pregunta: «¿Qué injusta ley condena/ que muera el inocente, que padezca?/ A peligro estáis, honor (…)»[7]. También la situación de Dña. Ángela de guardar luto y permanecer en casa era habitual en el siglo XVII[8]. La profesora Gómez y Patiño comenta sobre esta: «es viuda, sus hermanos, en cuya casa vive, le han ordenado, en conformidad con el código del honor, guardar luto y no abandonar la casa»[9]. Las restricciones les llegan de quienes ostentan la potestad sobre ambas, sea el esposo, sea el hermano. Las protagonistas hacen de estas normas fuerza de ley, pero ¿qué nos decía la legislación al respecto? ¿Dónde termina la realidad y comienza la ficción? Sin duda, el conferir a determinadas costumbres sociales obligatoriedad moral y jurídica es un acierto de nuestro autor en pro de la catarsis. Por otro lado, la reacción ante esa norma injusta que les viene desde su «*forum externum*» apela a la razón y a la voluntad. Se cuestiona un caso de Derecho natural cuya solución confluye en el probabilismo.

Veamos ahora la situación histórica de las leyes para analizar después la actitud iusfilosófica de las dos mujeres.

Análisis jurídico del periodo histórico de las dos obras

Para un jurista del siglo XVII no era fácil saber qué leyes tenía que aplicar, a pesar de vivir en una sociedad con un marcado carácter legista[10]. La situación legal en Castilla era caótica en el sentido de que se aprobaban leyes nuevas sin derogar las vigentes. Hubo varios conatos de mejorar la situación durante la Edad Moderna siendo el más importante *La Recopilación* llevada a cabo en tiempos de Felipe II. La *Nueva Recopilación* fue promulgada por pragmática de 14 de marzo de 1567 y publicada en 1569. Este cuerpo legal recogía el derecho vigente hasta el año de su publicación. Constaba de nueve libros

6. La mujer en el siglo XVII pasaba de la patria potestad del padre a la potestad de su marido. Si tenía un padre tirano, el matrimonio podía ser considerado como una liberación.
7. Calderón de la Barca (1985: 155), *El médico de su honra*.
8. Valbuena Briones (2004: 25) explica al respecto: «Las costumbres de la época eran rígidas y una viuda veía restringida su libertad al seguir las normas de un riguroso luto. Doña Ángela, de acuerdo con las reglas de conducta estipuladas por sus hermanos, guarda celosamente su identidad».
9. Gómez y Patiño (2000: 202)
10. Lorenzo Vián (2000: 169) afirma siguiendo a Paterson: «la sociedad calderoniana era de eminente mentalidad legista, llegando incluso a mantener «un mundo obsesionado por los pleitos, presidido por el principio del Derecho real […]».

formados por unas cuatro mil disposiciones que comprendían parte del ordenamiento de la Edad Media –las leyes del *Fuero Juzgo* (1241), el *Fuero Real* (1254), el *Estilo* (1310), el *Ordenamiento de Alcalá* (1348), el *Ordenamiento de Montalvo* (1484)– así como las pragmáticas de los Reyes Católicos, y la legislación vigente de Carlos I y Felipe II. Para solventar la situación sobre la prelación de fuentes, *La Nueva Recopilación* recogía el orden establecido por el *Ordenamiento de Alcalá* que se mantendría formalmente inalterado hasta la creación del Código Civil en 1889. En su título 28, ley primera, fijaba el orden general de prelación de fuentes. El *Ordenamiento* establecía en primer lugar la aplicación de sus leyes, y en su defecto los fueros municipales en cuanto no fueren contrarios a Dios, la razón y la ley; en tercer lugar, *Las Siete Partidas*[11]. A lo largo del siglo XVII los reyes continuarán legislando sobre las leyes anteriores, prolongando el problema hasta la codificación en el siglo XIX. La *Novísima Recopilación* fue el siguiente cuerpo legal promulgado en 1805. Recogía las leyes vigentes hasta ese año reproduciendo en parte el texto de la *Nueva Recopilación*.

Durante el siglo XVII los juristas no sólo tenían que estudiar el Ius Commune[12] en las Universidades[13], sino que debían aplicar el derecho patrio recogido en la *Nueva Recopilación*, la normativa posterior que se iba legislando, y en su defecto, todas las leyes anteriores, incluidas *Las Partidas*.

El caso de adulterio como de uxoricidio estaba recogido en varios ordenamientos jurídicos así como la nueva situación legal de la viuda. Morán Martín llega a la conclusión de que el adulterio es uno de los delitos que ha sido regulado con mayor insistencia por los diferentes ordenamientos, siendo «difícil situarlo en un único apartado» al ir variando a lo largo de los años: «contra la moral y las costumbres, contra la mujer como propiedad del marido, como provocador de desórdenes y violencias, etc…»[14]. La legislación sobre el adulterio sorprende por varios hechos: primero, que la pena se establece en caso de la mujer adúltera pero nada se dice respecto al hombre infiel; segundo, que los adúlteros pasan a disposición del marido de forma que éste pueda hacer con ellos lo que quiera; tercero, si decide matarlos, no puede matar a uno y dejar al otro vivo, sino que debe matar a ambos. Por último, que la mujer era culpable de la vergüenza del marido[15]. La *Novísima Recopilación* recoge la Ley 1, título 7, libro 4 del *Fuero Real*, y la Ley 1, título 21 del *Ordenamiento de Alcalá*. Cito textualmente:

> Si muger casada ficiere adulterio, ella y el adulterador ambos sean en poder del marido, y faga dellos lo que quisiere, y de quanto han, así que no pueda matar

11. Gacto Fernández (1992: 283).
12. El Derecho Común es el sistema jurídico resultante del entrecruce del Derecho romano justinianeo, el Derecho canónico, el Derecho feudal y el Derecho mercantil bajo el dominio fundamental del Derecho canónico. Predomina durante la Baja Edad Media.
13. Fernández Espinar (1991) explica la situación de las universidades jurídicas españolas de la Edad Moderna: «En la Edad Moderna la Recepción no cesó. […] La formación de los juristas tiene como elemento básico, casi exclusivamente el Derecho romano […]. Las universidades se mostraron reacias a introducir novedad alguna, y algunas de ellas informaron abiertamente en contra de la misma».
14. Morán Martín (2002: 446).
15. La mujer era depositaria de la honra del marido o del padre, como consecuencia del concepto de posesión, de mujer objeto, y repercutía en un ámbito no sólo privado sino también público. Morón Arroyo (1982: 68) explica al respecto: «A las ambigüedades del honor por nacimiento y de la lealtad que dos personas honradas se deben en el matrimonio se asocia el aspecto de la exclusividad en la posesión de la mujer, una exclusividad no sólo de hecho, sino de reconocimiento y aceptación por toda la sociedad».

> al uno, y dexar al otro: […] y si por ventura la muger no fue en culpa, y fuere forzada, no haya pena.
>
> Contiénese en el Fuero de las leyes, que si la muger que fuere desposada hiciere adulterio con alguno, que ambos á dos sean metidos en poder del esposo, así que sean sus siervos, pero que no los pueda matar: y porque esto es ejemplo y manera para muchas dellas hacer maldad, y meter en ocasión y vergüenza á los que fuesen desposados dellas; por ende tenemos por bien, por excusar este yerro, que pase de aquí en adelante en esta manera: que toda muger que fuere desposada por palabras de presente con hombre que sea de catorce años cumplidos, y ella de doce años acabados, é hiciere adulterio, si el esposo los hallare en uno, que los pueda matar, si quisiere, ambos á dos, así que no pueda matar al uno, y dexar al otro, pudiéndolos á ambos á dos matar; y si los acusare á ambos, ó á qualquier dellos, que aquel contra quien fuere juzgado, que lo metan en su poder, y haga de él y de sus bienes lo que quisiere; y que la muger no se pueda excusar de responder á la acusación del marido, ó del esposo, porque diga, que quiere probar que el marido ó el esposo cometió adulterio[16].

Martínez Marina, en su comentario a *Las Siete Partidas*, establece el origen gótico de la facultad de poder acusar a los adúlteros y añade: «La ley que daba facultad al padre para matar á su hija, y al esposo ó marido á su esposa en el caso de hallarla *in fraganti* se hizo general en Castilla, y se trasladó á la mayor parte de los fueros municipales»[17]. Según la legislación vigente, el marido quedaba impune del uxoricidio si encontraba a los adúlteros *in fraganti*, perdiendo solamente el derecho a la dote y a los bienes «del que matare» si hubiese cometido el asesinato por su propia autoridad, sin obedecer a la Justicia[18]. Ya en plena codificación el Código penal establecía la pena de destierro si el marido mataba a los adúlteros, y la impunidad si les causaba otro tipo de lesión[19].

Por otro lado, *Las Partidas* complementan el marco sobre el adulterio al considerarlo motivo de divorcio:

> «Otrosi, faziendo la muger contra su marido pecado de fornicio, o de adulterio, es la otra razon, que diximos, por que se faze propiamente diuorcio»[20].

La ley recogía la solución del divorcio en caso de adulterio. Sin embargo, si consideramos que en la sociedad del siglo XVII no había separación entre familia y sociedad civil comprenderemos que el público calderoniano se identificaría más con un hombre como Gutierre, que decide matar a su esposa en la clandestinidad antes que acusarla de adulterio, pedir el divorcio y quedar deshonrado delante de la sociedad[21]. La catarsis

16. *Los Códigos españoles* (1872: 94): Ley II, Título XXVIII, *Novísima Recopilación*.
17. Martínez Marina (1834: 252).
18. *Los Códigos españoles* (1872: 95): «El marido que matare por su propia autoridad al adúltero y á la adúltera, aunque los tome in fragante delito, y sea justamente hecha la muerte, no gane la dote, ni los bienes del que matare; salvo si los matare o condenare por autoridad de nuestra Justicia, que en tal caso mandamos, que se guarde la ley del Fuero (1. de este tit.) que en este caso mandamos (L. 5. tit. 20. lib. 8. R.)».
19. *Los Códigos españoles* (1872: 94): «El art. 349 del Código Penal castiga el adulterio con la pena de prisión menor, y el art. 339 dispone que si el marido, sorprendiendo en adulterio á su mujer, matare en el acto á esta ó al adúltero, ó les causare alguna de las lesiones graves, será castigado con la pena de destierro; y si les causare lesiones de otra clase, quede exento de pena».
20. *Los Códigos españoles* (1872: 456): Ley II, Título X, Partida IV.
21. Pensemos que aún hoy las bromas al marido burlado siguen siendo motivo irrisorio por buena parte de la sociedad, por lo que no hemos de extrañar el miedo de Gutierre a que alguien pudiese ni siquiera sospechar

se produce por el hecho dramático de que Mencía es inocente, y los espectadores son testigos de la injusticia que va a producirse. No obstante lo dicho, y a pesar de hacer un estudio real, no debemos perder la perspectiva de que estamos analizando un texto literario y que nuestro dramaturgo buscaba la complicidad de su público[22]. Antonio Regalado afirma que el uxoricidio estaba mal visto en aquella época y que la puesta en práctica de estas leyes fue «escasa e irregular»[23]. Defiende su teoría basándose en dos hechos: por un lado, en la ley XIII, Título XVII, Setena Partida en que el marido podía matar al adúltero «sin pena alguna» pero no podía asesinar a su esposa; debería pasarla a disposición judicial «para que el juez obre con arreglo á la ley»[24]. En segundo lugar hace referencia a la condena que hacía el derecho canónico y criminal, a la moral cristiana así como a la sociedad que no aprobaba estos casos. Creo sin embargo que la insistencia de Regalado en la escasa vigencia de las leyes de adulterio de la época cae en una contradicción. Él mismo afirma: «En términos legales, la muerte de Mencía no está justificada por ninguna ley de la época»[25]. Sin embargo, después hace referencia a las leyes de la *Nueva Recopilación* en que sí permiten que el marido mate a su mujer; recoge, además, la polémica de varios juristas sobre el tema. Que no fuese lícito matar a la mujer adúltera según las leyes eclesiásticas o la moral cristiana[26] no impide el cumplimiento de la ley. Por otro lado, si el caso de adulterio y muerte de la esposa infiel no estuviese presente en la sociedad calderoniana, ¿por qué los casuistas de la época iban a debatir sobre el tema?

Sí que es cierto, que los delitos contra el honor apenas aparecen regulados en nuestro ordenamiento Penal (salvo el caso de violación). Morán Martín afirma que solían cometerse contra las mujeres principalmente al ser considerada su sexualidad como un bien del hombre, y se solventaban en la mayoría de los casos, mediante la venganza privada[27].

¿Y qué ocurre con la situación de Ángela? Fausta Antonucci recoge la opinión de Reichenberger quien considera «que la actitud de doña Ángela se justifica con normas jurídicas vigentes en la época, que permitían una reacción de las mujeres cuando los hombres de la familia eran culpables de negligencia en su ejercicio de la *patria potestas*»[28]. La reacción era fundamentalmente en su fuero interno (como hace la protagonista de *La dama duende*), pero en la realidad, la desprotección de *iure* era considerable. Todavía en

su situación. Es un hombre apresado por la sociedad circundante. Me identifico con Vitse (1997: 63) cuando considera que Gutierre es el personaje «peor comprendido de todos los protagonistas trágicos de Calderón».

22. Extraer conclusiones como algunos críticos de que la sociedad del siglo XVII era histriónica y vivían por y para el honor me parece no solo un reduccionismo sino olvidar que el dramaturgo busca la catarsis, y para ello necesita crear tensión entre sus personajes. Que el teatro clásico nos indique rasgos de la sociedad de su época no significa que sea una muestra fiel y perfecta de la cotidianeidad. Armendáriz Aramendía (2007: 22-28) recoge la polémica que ha suscitado entre la crítica el uxoricidio y el código del honor y concluye manifestando su duda sobre la mímesis entre la vida y el drama del honor.

23. Regalado (1995: 350).

24. Muro José (1864: 404); Paz Alonso (1982: 187-188) explica cómo en los casos de adulterio el juez debía proceder a instancia de parte. En cambio, en otros delitos era suficiente su conocimiento para incoar el proceso.

25. Regalado (1995: 371).

26. Paterson (1985:195) recoge los comentarios de Antonio Gómez a las leyes de Toro en las que consideraba nula la ley que permitía al marido matar a su esposa porque el homicidio es un pecado mortal.

27. Morán Martín (2002: 443): «Si hay una constante en nuestro Derecho penal histórico es la escasa protección de los delitos contra el honor, que, siendo muchos y muy reiteradamente recogidos en los textos, no se delimitan nunca los tipos y con frecuencia se incluyen entre ellos otros que son contra las personas, contra la libertad sexual, etc., especialmente cometidos contra las mujeres, al considerarse la virginidad de ésta o cuando es casada, un bien del hombre, futuro o presente».

28. Calderón de la Barca (2006: L).

Las Partidas se consideraba al domeñado a la patria potestad como un siervo[29]. La capacidad de obrar de la mujer estaba limitada. Primero estaba sometida a la patria potestad del padre, y en el momento de contraer matrimonio a la de su marido («la mujer, según el sistema del Código de Partidas, viene a ser dentro de la familia como una hija más»)[30]. La esposa no podía realizar actos contractuales sin el consentimiento del marido, ni administrar sus bienes, y ni siquiera testificar (salvo en determinados delitos). En casos como los de Ángela, viuda y sin padre, la tutela pasaría a los hermanos y en su defecto al tío[31]. Además, según las leyes de la época, «ninguno –se entiende hombre– podía hospedarse en casa de muger doncella ó viuda»[32]. El celo de Juan de Toledo hacia su hermana estaba infundado en una larga costumbre. Según esta no podía consentir que un hombre, y menos aún joven y soltero (como era el caso de su amigo Manuel) residiese en la misma casa con su hermana[33] viuda[34], a menos de querer deshonrarse[35]. No obstante, la viudez femenina tenía algún privilegio sobre la mujer casada, y es que podía usufructuar los bienes del marido mientras permaneciese viuda y viviese de forma honesta.

Este era el marco legal en el que habían de desenvolverse Mencía y Ángela. Ahora bien, ¿qué podían hacer ante una situación de total opresión? ¿Qué actitud debían tomar ante una ley injusta? ¿Cómo resuelve Calderón esta situación desde un punto de vista filosófico jurídico?

Dña. Mencía y Dña. Ángela: un mismo caso de opresión, dos respuestas diferentes

Hemos visto cómo Mencía y Ángela viven atrapadas en una situación de opresión social y de desprotección jurídica. Omito conscientemente todas las teorías que se han ido gestando sobre el comportamiento de ambas[36], centrándome en la Ley natural y en su actitud iusfilosófica.

29. *Los Códigos españoles* (1872: 499): «Tómase esta palabra, que es llamada en latin potestas, (…) en el poderío que ha el señor sobre su sieruo. (…) E a las vegadas se toma esta palabra Potestas, por ligamiento de reuerencia, e de subiecion, e de castigamiento, que deue ayer el padre sobre su fijo». «Poder e señorío han los padres sobre los fijos, segund razon natural, e segund derecho. Lo vno porque nacen dellos; lo al, porque han de heredar lo suyo».
30. Gómez Morán (1944?: 233).
31. Gómez Morán, (1944?: 200-201).
32. Martínez Marina (1834: 283).
33. Obsérvese que la misma idea de ocultación aparece en otras obras de Calderón como *El Alcalde de Zalamea*, por ejemplo, y al igual que aquí, el intento fracasa.
34. Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1989: XXX) explican acertadamente la mala consideración que tenían las viudas en la España del Barroco, especialmente cuando eran jóvenes y bellas y el acierto de Calderón al plantear una cuestión llena de prejuicios sociales.
35. Tanto Gutierre como Juan conceden al honor vital importancia. Domínguez Ortiz (1992: 287) comenta cómo el honor entre caballeros «era aún algo vigente, y por el cual se hacía el máximo sacrificio, el de la vida». Vitse (2006:XXII) explica la solidaridad que se da entre los garantes del honor, extendiéndose no solo a la pareja amorosa, sino «al conjunto de la comunidad noble que forma el elenco de los protagonistas de las comedias domésticas serias de Calderón».
36. Llama la atención el múltiple empeño de la crítica en censurar, disculpar o elogiar la conducta de Ángela y de Mencía. Se han realizado estudios de diversa índole al respecto. En el caso de doña Mencía nos encontramos desde un artículo científico –médico (Robert Lauer) sobre la enfermedad de la histeria, hasta un análisis de diversos estudiosos sobre su culpabilidad o inocencia - José Amezcua (1991)–. En el caso de doña Ángela la crítica suele centrarse en la actitud de ésta, si es legítimo su engaño, si actuó con honra y no con honor o si su actuación fue correcta dadas sus circunstancias.

Hasta el siglo XVIII los filósofos juristas buscaban un Derecho ideal, basado en la naturaleza y que fuese superior al Derecho positivo. Si este se oponía a aquél, sería considerado nulo de pleno derecho. Calderón de la Barca estudia en Salamanca donde se siguen los preceptos de la Escuela española de Derecho natural[37]. Rodríguez Paniagua (1996: 101) comenta la importancia de esta escuela así como su vinculación con el tomismo

> «A finales del siglo XV comienza en Europa la renovación tomista. En España esta renovación adquiere singular esplendor durante todo el siglo XVI y primeros años del XVII, por lo que el estudio de la escolástica de esa época puede reducirse al de la escolástica española, dado el número y calidad de sus representantes».

Estos filósofo-juristas buscaban la universalidad de una ley basada en la razón y defendían el carácter coercitivo del Derecho natural. Este debía ser en sus principios fundamentales uno, inmutable y universal. Antonio Regalado (1995: 241) habla de la importancia que el iusnaturalismo tuvo en Calderón

> «En la Universidad de Salamanca aprendió a través de los comentarios de Gregorio López a las *Siete Partidas* que «la ley no debe ofender a la naturaleza o darse contra el Derecho natural. Calderón acudió continuamente a principios del derecho natural fundamentados en la razón y la naturaleza, es decir, a reglas universales (…). Tal doctrina le valió al dramaturgo para justificar la rebelión de algunos personajes contra la injusticia con que les amenaza el mismo orden del derecho positivo, civil y criminal».

Unido a esta percepción del Derecho aparece el probabilismo, doctrina en la que prevalece la justicia antes que el Derecho positivo, y que concede primacía al individuo frente al imperio de la ley. La ley positiva o *forum externum* no obliga en el fuero interno o *foro conscientiae* si esta ley es injusta. Resalta por tanto el paso del objetivismo al subjetivismo en el campo de la conciencia. Esta evolución va a tener dos consecuencias esenciales: por un lado, despeja el camino para la libertad del individuo; en segundo lugar, es fuente de inspiración de los Derechos Humanos del siglo XX. La duda sobre la validez de la ley no se basa en el objeto, sino en el sujeto que duda. Francisco Suárez explica: «cuando haya una duda probable sobre la vigencia de la ley, ésta debe ceder sus derechos al fuero interno de la conciencia porque el hombre en posesión de la libertad tiene preferencia sobre una ley que no ha sido suficientemente promulgada»[38]. Introduce a su vez, el principio jurídico: «lex dubia non obligat», basándolo en dos principios prácticos: el principio de la posesión y el de insuficiencia de promulgación de la ley. El primero se basa en la posesión de la libertad, es decir, la ley limita al individuo y este tiene el derecho a defenderla. Además, la ley obliga por naturaleza, mientras que la ley dudosa, por naturaleza no obliga. Ahora bien, esta doctrina tiene un límite, el campo de lo lícito. Atendiendo a todo esto no era de esperar que Calderón rompiese con la sociedad establecida convirtiendo

37. La Escuela española de Derecho natural se denominó también «Segunda escolástica» y se caracterizó tanto por su condición hispánica como por centrarse en el iusnaturalismo.
38. Fasso (1982: 60-61).

en ilícitos los actos de aquellos que actúan justamente. En el caso de Ángela, por ejemplo, consigue oponerse a una ley injusta, que ella considera dudosa en el sentido de que no la acata, pero no actúa ilícitamente.

Libertad, conciencia y justicia no son solo los pilares fundamentales del probabilismo sino que forman el engranaje básico del teatro calderoniano. La solución casuística de nuestras protagonistas está servida. Por encima de la ley dudosa está la conciencia. Ángela y Mencía son víctimas del Derecho, ambas viven con su capacidad de obrar limitada y sometidas a la potestad de un hermano o de un marido. Capacidad de obrar limitada *secundum legem* pero no de raciocinio. La solución al conflicto se plantea como un tema de conciencia. Calderón no es un revolucionario al uso decimonónico que proponga romper el orden social[39], pero si permite libertad al individuo para decidir, para saber qué norma es justa o no según sus circunstancias. Mencía se siente víctima de su marido, conoce sus intenciones y sabe que aplicar el uxoricidio no solo no es moralmente inaceptable sino que además Gutierre no tiene pruebas de su infidelidad porque ella es inocente. Pero ¿qué hace al respecto? Nada, el miedo la paraliza. También sabemos que antes de su matrimonio había acatado la voluntad de su padre, desposándose con un hombre al que no amaba[40]. ¿Qué hizo en aquel entonces? Nada tampoco. Mencía no tiene la voluntad suficiente para oponerse a la ley injusta, aunque se sabe víctima. Finalmente muere.

La actitud de Ángela es la contraria. Por luto riguroso tiene que quedarse en casa, y como garante del honor de su hermano debe permanecer oculta y guardar su identidad. ¿Qué hace al respecto? Vestirse de hombre, abandonar la casa y salir a la calle (con las connotaciones que esto conlleva)[41]; después se las ingenia para conseguir a aquel con quien desea casarse. Ángela conoce los usos sociales, y el derecho consuetudinario que le perjudica; pero ella no acata en su fuero interno esa norma que considera injusta, y actúa en consecuencia. ¿Cuál es el resultado? Consigue su objetivo y se salva. La profesora Gómez y Patiño llega a la conclusión –que yo también ratifico– de que cuando la mujer es un simple objeto, sin voluntad, estamos ante un drama (propone el ejemplo de Isabel en *El Alcalde de Zalamea* y yo propongo el caso de Mencía) mientras que si la mujer actúa como sujeto, con voluntad suficiente para decidir sobre su propia vida, se trata de una comedia[42]. Además se sirve de la actitud de Ángela para demostrar su teoría y añade

> cuando es la mujer quien decide, quien puede expresar su voluntad y actuar en consecuencia, el final feliz se alcanza, mientras que cuando la mujer no interviene sino como un sujeto pasivo (*mujer-objeto*) es víctima en solitario de su propia

39. La profesora Fausta Antonucci (2006: LI) recoge varias teorías de críticos que confirman que la intención del autor en *La dama duende* no era romper con el orden social establecido.
40. La Ley 10, Tit. I, Lib. 5 de la *Recopilación* no consideraba el matrimonio válido cuando se efectuaba en contra de la voluntad de la mujer: «Si acaeciese que Nos mandáramos alguna carta o mandamiento para que alguna doncella o viuda u otra cualquiera haya de casar con alguno contra su voluntad sin su consentimiento, que la tal carta no vala».
41. José de Amezcua (1991) sitúa la casa como el espacio cerrado propio de la mujer frente a la calle o espacio público que pertenece al hombre. En posteriores estudios, como en el *Homenaje a Fréderic Serralta* (1998) se trata pormenorizadamente este tema.
42. Gómez y Patiño (2000: 187).

> condición de mujer, sujeta a la voluntad ajena, independientemente de sus propios deseos y o de sus más íntimas aspiraciones[43].

Creo que sobre estas acertadas conclusiones aún se puede ir más lejos al relacionar la voluntad del individuo, en este caso mujer, con el derecho, y concretamente con la norma externa y su sentido de justicia. Si en el teatro de Calderón es crucial la tensión entre individuo y sociedad, también lo es el conflicto interno entre lo justo y lo injusto. El problema que se plantea en el caso de Mencía y Ángela no es sólo una hostilidad entre ellas y el mundo circundante, sino que la esencia radica en su conciencia frente a la ley. De su acatamiento o no a una ley injusta dependerá su condena o su salvación.

Bibliografía

Alonso, M. P. (1982): *El derecho penal en Castilla (siglos XIII-XVIII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 187-188.

Amezcua, J. (1991): *Lectura ideológica de Calderón, El médico de su honra*, México, Universidad Nacional Autónoma.

Arellano, I. (2000): «Calderón de la Barca. Vida y obras», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad estatal, España nuevo milenio, pp. 51-64.

Décimo, A. (1864): *Las Siete Partidas compendiadas y anotadas por José Muro*, II, Madrid.

Calderón de la Barca, P. (2007): *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz Aramendía, Madrid, Editorial Iberoamericana.

— (1989): *El médico de su honra*, ed. D.W.Cruickshank, Madrid, Castalia, p. 155.

Calderón de la Barca, P. (2004): *La dama duende*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, p. 25.

— (2006): *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

— (1989): *La dama duende*, ed. Antonio Rey y Florencio Sevilla, Barcelona, Planeta, pp. XXX-XXXI.

Cotarelo y Mori, E. (2001): E*nsayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. Facsímil Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid, Editorial Iberoamericana, pp. 41-284.

Domínguez Ortiz, A. (1992): *La sociedad española en el siglo XVII*, I, Granada, Archivum, pp. 275-292.

Fasso, G. (1982): *Historia de la Filosofía del Derecho*, *II Edad Moderna*, Madrid, Pirámide.

Fernández Espinar, R. (1990), *Manual de Historia del derecho español, I. Las Fuentes*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 518-521.

Gacto Fernández, E., Alejandre García, J. A., García Marín, J. M. (1992): *El derecho histórico de los pueblos de España*, Madrid, Agisa, pp. 367-416.

Gallego y Morell, M. (1959): «Aspectos jurídico-procesales en la obra de Calderón de la Barca», *Conferencia pronunciada en la Real Academia de Legislación y Jurisprudencia*, Madrid, pp. 7-37.

43. Gómez y Patiño (2000: 205).

Gómez Morán, L. (1944?): *La mujer en la historia y en la legislación*, Madrid, Instituto Editorial Reus, pp. 200-257.

Gómez y Patiño, M. (2000): «La mujer en Calderón. El rol femenino en L*a dama duende* y *El Alcalde de Zalamea*: Ángela e Isabel. Un análisis comparativo desde el siglo XX», en *Calderón: una lectura desde el siglo XXI*, Alicante, Instituto alicantino de cultura Juan Gil-Albert, pp. 185-209.

Lorenzo Vián, R. (2000): «Calderón y su época: algunos aspectos jurídicos del matrimonio y la familia», en *Calderón: una lectura desde el siglo XXI*, pp. 163-176.

Iza Zamacola, A. (1840): *Biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid.

Maravall, J. A. (1990): *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 13-91.

Martínez Marina, Fco. (1834): *Ensayo histórico-crítico sobre la legislación y principales cuerpos de legales de los reinos de León y Castilla, especialmente sobre el código de Las Siete Partidas de D. Alonso el Sabio*, II, Madrid, pp. 252, 284.

Morán Martín, R. (2002): *Historia del Derecho privado, penal y procesal*, Madrid, UNED.

Morón Arroyo, C. (1982): *Calderón, Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, p. 68.

Paterson, A., (1985): «El proceso penal en *El médico de su honra*», en *Hacia Calderón. Séptimo coloquio anglogermano*, Stuttgart, pp. 193-203.

Pérez Pastor, C. (1905): *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, Impresor de la Real Academia de la Historia.

Pedraza Jiménez, F. B. (2000): *Calderón, vida y teatro*, Madrid, Alianza Editorial, pp.11-54.

Regalado, A. (1995): *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, I, Barcelona, Ensayos Destino.

Rodríguez Paniagua, J. M. (1996): *Historia del pensamiento jurídico, de Heráclito a la Revolución Francesa*, Madrid, UCM.

Rojas de la Vega, H. (1883): *Juicio crítico de las obras de Calderón de la Barca, bajo el punto de vista jurídico*, Valladolid.

Valbuena Briones, A. J. (2001): «Biografía, formación y cultura», en *Calderón desde el 2000, Simposio internacional complutense*, Madrid, Olero & Ramos, pp. 17-35.

Valdés Pozueco, C. (2005): *Trabajo de investigación: Biografía jurídica de Calderón de la Barca, Análisis de la persona, de su testamento y codicilo*, (trabajo de investigación tutelado, inédito, presentado en la UNED el 14 de noviembre de 2005), Madrid, pp. 23-24.

Varios (1872): *Los Códigos españoles, concordados y anotados*, Madrid, p. 94. - III, p. 422, 452, 456.

Vitse, M. (1997): «Calderón trágico» en *Antrophos*, Extra 1, pp. 61-64.

— (2006): «Estudio preliminar» en *La dama duende*, Barcelona, Círculo de Lectores–Galaxia Gutenberg, pp. IX-XXVIII.

Índice

Del concepto a la forma: la dualidad en *Amor, honor y poder*

Alicia Vara López
Universidad de Santiago de Compostela[1]

La finalidad fundamental de esta comunicación es demostrar que *Amor, honor y poder*[2] es una comedia muy representativa del conceptismo en verso teatral del primer Calderón, por responder a un patrón constructivo marcado por el principio de dualidad. Es evidente la existencia de dualidades y simetrías en toda la obra del autor, pero en este caso existe una correspondencia muy marcada entre los contrastes que aparecen en el ámbito del contenido y aquellos que atañen a la forma. Esta vinculación posibilita un estudio conjunto del fenómeno que lleve a la identificación de los movimientos bipolares opositivos o conciliados que conforman la obra. A continuación se tratará de reconstruir, a partir de algunos datos concretos, la aspiración creativa que reúne a todos los constituyentes opuestos para configurar un producto artístico coherente y dotado de unidad[3].

Como muchas otras comedias del autor, *Amor honor y poder* ofrece una dualidad de acción según la cual la trama principal está protagonizada por la historia sentimental

1. La autora de la comunicación es beneficiaria de una beca del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Ciencia. Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación sobre la obra de Calderón de la Barca dirigido por el profesor Luis Iglesias Feijoo, financiado por la DGICYT, que recibe fondos FEDER, cuyas últimas concesiones son HUM2004-03952 (completado por el de la Xunta de Galicia PGIDT05PXIC20402PN) y HUM2007-61419.

2. Esta comedia de origen histórico es protagonizada por el mismo monarca Eduardo III y se sitúa en el castillo de Salveric, Inglaterra. De ambientación alejada de la corte, se trata de una obra palaciega o cortesana debido a la naturaleza enrevesada de los conflictos y al perfil noble de los protagonistas. Tradicionalmente ha sido considerada la primera obra conocida de Pedro Calderón de la Barca. Su estreno data del 29 de junio de 1623 en Madrid, en el Real Palacio, a cargo de la compañía de Juan Acacio Bernal, mucho antes de su primera impresión autorizada (1637). A lo largo de este estudio se citará por la edición de Santiago Fernández Mosquera de la *Segunda Parte*, 2007.

3. Para el análisis retórico he seguido a Heinrich Lausberg (1967).

del rey y Estela, y la secundaria, por Enrico y Flérida. La fusión total entre ambas tiene lugar con las bodas cuando los cuatro personajes convergen en un final feliz compartido. Esta culminación del amor se asienta en un heterogéneo juego de simetría y oposición conceptual que se va desarrollando a lo largo de toda la obra.

Desde el propio título, se aprecia una constante oposición entre pares de conceptos abstractos. El octosílabo *Amor, honor y poder* ha de considerarse el punto de partida de muchas de ellas, ya que acoge las nociones iniciales que serán reiteradamente enfrentadas. La existencia de un título tripartito parece contradecir la tesis antes dicha. No obstante, los tres conceptos resumen una oposición que es en realidad doble y encadenada a partir del término *amor*, que funciona como un núcleo semántico axial (el amor se opone al honor y el honor al poder).

Otro argumento a favor de que un título formalmente trimembre esconda una significación dual y hasta opositiva reside en que algunos testimonios de la comedia tienen como título *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*[4], que ilustra muy claramente el espíritu de confrontación que envuelve toda la acción dramática[5].

Dentro de las oposiciones primarias, aquellas que repercuten directamente en el comportamiento de los personajes, el honor se enfrenta al amor al actuar de freno a los deseos del enamorado en pasajes de fuerte oposición dialéctica («Enrico: Declárate. Infanta: Tengo honor», p. 928; «Rey: No tiene término amor. / Estela: Ni el honor tiene interés», p. 933).

El rey recurre al poder de monarca para conseguir sus deseos amorosos y Estela reacciona empleando su honor como única arma defensiva. Así se completa la oposición *honor-poder* («Rey: Con desprecio a mis regalos, / a mis ruegos con desdén, / con rigor a mis amores, / con honor a mi poder.» p. 932).

La mayoría de las dualidades secundarias, por su parte, se constituyen a través de la confrontación del amor u honor con otro concepto y sirven a los personajes para matizar el análisis introspectivo de su sentimiento amoroso. El amor se cruza con los celos («Ludovico: mi amor se empieza en los celos», p. 919) y también con el agradecimiento («Infanta: Determinad, pensamiento, / si tan confuso rigor / ha nacido del amor / o del agradecimiento. / Con dos efetos me siento / a una inclinación rendida: / si Enrico me dio la vida, / si ver a Enrico me agrada, / ¿es estar enamorada, / o es estar agradecida?», p. 925).

El sentimiento amoroso se ensombrece con el miedo en boca del Rey: («Siento temor / con el amor en batalla / y cuanto el amor me anima, / tanto el temor me acobarda.», p. 914).

---

4. *Amor, honor y poder* se conserva en los testimonios impresos conocidos por las siglas QC (*Segunda Parte de Comedias*), S, Q y VT, así como en algunas sueltas como la de la Biblioteca Nacional de Madrid y la *Parte XXIII de Comedias de Lope* y la *Parte XXVIII de comedias de varios autores*. Los dos últimos testimonios citados son atribuidos a Lope de Vega y reciben el título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*. Para un completo panorama textual de *Amor, honor y poder* puede verse Vila Carneiro (2007: 514-20).

5. Se puede apreciar cómo este título es binario en dos niveles jerárquicos, ya que parte de una estructura coordinada de dos miembros paralelísticos en contraste y cada uno de ellos incluye, a su vez, la oposición por medio de la preposición *contra* de dos términos que serán muy importantes a lo largo de la comedia.

Por su parte, el honor es enfrentado, en palabras de Estela, a sus propios deseos y al poderío del rey («resistiendo con honor / gusto, amor, poder y fuerza», p. 984). La *enumeratio* del segundo verso consta de cuatro elementos coordinados que ejercen un peso importante sobre el primer verso, en el que sólo aparece el término honor: se consigue así un efecto de balanza en el cual el primer miembro intenta en vano sostener el peso excesivo del segundo.

La oposición de *industria* frente a *poder* o *fuerza* cuenta con una gran relevancia en la obra, como indica el hecho de que se halle en el título de algunos testimonios (*La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*). Esto justifica su aparición en momentos de gran peso dramático («Estela: Venza la industria al poder», p. 935).

Como se deduce de estos ejemplos, la oposición entre pares de conceptos abstractos se reproduce en la trama. Las tensiones se diluyen al final de la comedia mediante la celebración de las bodas que permiten que el amor, el honor y el poder coexistan sin conflictos y se restablezca la calma que se había perdido al comienzo.

El número, relaciones y roles de los personajes –propios de los enredos de las comedias cortesanas– revelan una búsqueda de simetrías. Para empezar, las dos damas sirven de oposición o de freno a los deseos de los cuatro pretendientes, de forma que alrededor del sentimiento amoroso se configura una red simétrica: por un lado, el rey y su criado Ludovico pretenden a Estela; por otro, Enrico y Teobaldo, a la Infanta Flérida. A partir de aquí se produce al final de la obra la oposición entre enamorados correspondidos (el rey y Enrico) y los no correspondidos (Ludovico y Teobaldo) y estos últimos actúan de agentes de tensión y creciente complicación de la trama.

Otra muestra de dualidad se halla en la presencia de los hijos del conde de Salveric, Enrico y Estela, frente al propio rey Eduardo y su hermana Flérida. El enfrentamiento latente entre ambas parejas de hermanos reproduce el tópico de la oposición aldea-corte, que finalmente culmina con el dominio de esta última.

Además, la figura del gracioso, un ser ignorante y rústico que malinterpreta la realidad que lo rodea, actúa de contrapunto cómico al comportamiento refinado del resto de los personajes.

Calderón se vale además del recurso de la selección léxica para conseguir una confrontación semántica generalizada. Abundan palabras y sintagmas que implican contraposición de dos elementos, como ocurre con los verbos *ofender* y *vengar* y proliferan la preposición *contra* («no hay contra el poder espada, / hay honor contra el poder.», p. 932) y el adjetivo *contrario* («contrarios despojos», p. 916).

Asimismo, se emplea léxico del campo semántico de la guerra como metáfora de relaciones amorosas, a veces lexicalizada (*vencer*, *amenazar*, *rendir*, *herir*, *matar*, *batalla*, *resistencia*, *enemigo*, *espada*, *rendido*, *tirana*, *defendido*, etc.).

Todo este entramado se asienta en la nutrida tradición literaria que parte de la lírica trovadoresca y del logrado análisis introspectivo del amante que hace el petrarquismo.

El predominio de figuras retóricas portadoras de dualidad estructural y conceptual supone una prueba más del característico proceso de elaboración al que el poeta somete sus versos.

La anáfora se amolda a la tendencia contrastiva dominante en la obra y tiende a afectar de forma sistemática a pares de versos. En múltiples ocasiones se acompaña de un paralelismo sintáctico que forma una unidad binaria mucho más estrecha, es decir, un isocolon («Enrico: o son las cumbres de Chipre / o son las selvas de Arcadia», p. 907; «Infanta: ¡Ay, cielos, aun no me habla! / Enrico: ¡Ay, cielos, aun no me mira!», p. 927).

Existe una cantidad importante de ejemplos de este recurso que sobrepasan los dos versos. En este caso, tienden a llegar a los cuatro y dan lugar a una doble dualidad, aunque el cuarto verso suele sufrir alguna modificación («Rey: di que libre vine aquí; / di que ya rendido lloro; / di que su rigor adoro / y al fin dila que la vi.», p. 918). A través de este recurso Calderón vuelca en sus versos un ritmo pendular muy marcado, en perfecta correspondencia con la elaboración y artificiosidad de determinadas secuencias.

La geminación y la epanadiplosis son figuras duales y reiterativas en sí mismas que también cuentan con un valor rítmico muy visible. La geminación otorga expresividad a determinadas palabras («Estela: Suelta, suelta la mano, / que viene, ¡ay de mí!, triste, allí mi hermano.», p. 961). A su vez, mediante la epanadiplosis el autor enfatiza lo dicho dentro del verso al igualarlo en su principio y en su fin («Enrico: la Infanta, cielos, la Infanta» p. 912; «Infanta: ¡quién pudiera hablarle! ¡Quién», p. 941) y a veces este recurso sirve para marcar el carácter bimembre del verso en el que se inserta.

La correlación, procedimiento de origen petrarquista, suele tener lugar en un número par de elementos, en busca de simetrías. En una larga intervención de carácter introspectivo del rey se produce una marcada correlación entre cuatro términos entrecruzados por pares. Así, *agua* y su equivalente *ondas* se relaciona con *boca*, mientras que *fuego*, con su variante *rayos*, se vincula a *ojos*. El contraste entre estos dos elementos le sirve al rey para transmitir la complejidad paradójica de sus sentimientos («teniendo el agua en la boca, / bebo por lo ojos fuego. / Si entre sus rayos me anego, / como en sus ondas me abraso», p. 915).

El quiasmo muestra otra forma de dualidad, ya que a través de este recurso concurren dos elementos mediante identificación u oposición («Infanta: (¡Qué mal me entiendes, Enrico!) / Enrico: (Flérida, ¡qué mal me entiendes!)», p. 928; «Estela: rogadas despreciamos, / despreciadas queremos», p. 979).

La enumeración de varias nociones o conceptos también ha sido adaptada por Calderón a su particular proceso constructivo, ya que responde habitualmente a esquemas pares, de dos o cuatro miembros que dan lugar a auténticas estructuras correlativas. En un largo pasaje en boca de Estela proliferan este tipo de construcciones que aportan contundencia y solidez a los argumentos dirigidos al rey («luz, norte, amparo y defensa», p. 983; «prados, montes, valles, selvas», p. 984; «Áspid, bruto, tigre o fiera», p. 984; «gusto, amor, poder, y fuerza», p. 984; etc.). La enumeración, manifestada en toda la comedia e intensificada en momentos climáticos, obedece igualmente a la síntesis efectista de opuestos y diversos conceptos.

Uno de los recursos más explotados y en gran medida portador de unidad conceptual y estilística es la antítesis, figura muy empleada en la poesía de cancionero o cortesana del siglo XV y en el petrarquismo para reflejar el análisis introspectivo del

alma enamorada. Es muy útil para la contraposición de conceptos que transmiten las contradicciones internas de los personajes («Infanta: pasos de un amor cobarde / y de un ánimo valiente», p. 969). A veces se enfrentan la vida y la muerte para plasmar los sentimientos de dolor causados por la amada, que adquieren de este modo una dimensión hiperbólica («Enrico: que, cuando te doy la vida, / en satisfación me matas.», p. 911).

Dentro del marco general de la antítesis, el oxímoron tiene gran cabida en la comedia, pues –como ocurría en la poesía cancioneril– se busca manifestar las paradojas sentimentales que atormentan al personaje. Con el oxímoron la dualidad opositiva se concilia al tiempo que se transgreden las reglas de la lógica («Estela: ella cobarde se anima / y animosa se desmaya», p. 909; «Enrico: desgraciada la ventura, / venturosa la desgracia», p. 910).

La *correctio* es una figura dialéctica que ilustra la lucha interna entre expresiones, de las cuales se impone la que aparece en último lugar; se consigue así un efecto de inmediatez, vivacidad y espontaneidad que enriquece los diálogos («Rey: Muy mal. / Ludovico: (Mejor dijeras muy bien.)», p. 933; «Infanta: (…) ¿Es Enrico? / Enrico: Helo sido, que el que muere / ya no es (…)», p. 970).

Existen aspectos de la versificación de la comedia que contribuyen al establecimiento del binarismo estructural. Dos recursos merecen un comentario en este terreno: los pareados y los versos bimembres. La agrupación de los versos de dos en dos en bastantes pasajes de la obra consigue un ritmo pendular muy marcado y dota al conjunto de un carácter más artificioso y elevado, adecuado para momentos de relevancia e intensidad dramática.

Por lo que atañe a la proliferación de versos bimembres de tradición petrarquista y gongorina, su finalidad es muy similar a la de los pareados. Cuando un verso se divide en dos hemistiquios, habitualmente paralelísticos, se crea un nuevo ritmo interno y pendular que se suma al general, de forma que le otorga al conjunto mayor musicalidad y simetría («Teobaldo: casta Venus, bella Palas», p. 941; «Tosco: tan galanes, tan pulidos», p. 947; «Enrico: ¡Ay, Ludovico! ¡Ay, amigo!», p. 966).

La pretensión de esta comunicación ha sido constatar empíricamente el hecho de que *Amor, honor y poder* responde a un patrón constructivo establecido sobre el principio de dualidad entre elementos opuestos o conciliados, tanto en el ámbito formal como conceptual y abrir así una vía de interpretación más integral de la obra. Para ello se han aducido ejemplos acerca de la oposición conceptual, el número de personajes y sus roles, el léxico, el *ornatus* y la métrica. Todo lleva a corroborar que los versos de esta comedia son sometidos a un enorme proceso de elaboración y artificiosidad que entronca con la visión del mundo físico y metafísico del primer Calderón, tan anclada en el conceptismo barroco y, ya por entonces, de cuño gongorino.

En medio de un despliegue de oposiciones, tensiones y paradojas a todos los niveles, el amor actúa como agente de unidad, ya que es el sentimiento que guía a todos los personajes en busca de sus anhelos y hace que se abracen finalmente las dos acciones con la celebración de las bodas. Después de todo un entramado de conceptos encontrados que gobiernan la trama, el *amor* –uno de los temas clave de la comedia del Siglo de Oro–

consigue armonizarse sin conflictos con el *honor* de las damas gracias a la intervención del *poder* del rey Eduardo, claramente reforzado en el desenlace de la obra.

De este modo, se puede concluir afirmando que –como buena comedia de enredo –la tensión iniciada con el accidente de la infanta es el sendero por el que discurre *Amor, honor y poder* y únicamente la paz, la armonía, la calma y la felicidad pueden negarles a Estela, Eduardo, Enrico y Flérida la razón de ser como entidades dramáticas, tal y como ocurre al final de la comedia.

Bibliografía

Calderón de la Barca, P. (2007): P. Calderón de la Barca, *Segunda Parte de Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, Santiago Fernández Mosquera (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, pp. 107-208.

Lausberg, H. (1967): *Manual de retórica literaria*, vol. II, Madrid, Gredos.

Vila Carneiro, Z. (2007): «Hacia una edición crítica de la comedia Amor, honor y poder de don Pedro Calderón de la Barca», en *En Teoría hablamos de Literatura*, coords. Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, Granada, Ediciones Dauro, pp. 514-520.

La Idea de tragedia en *Del rey abajo, ninguno* de Francisco de Rojas Zorrilla[1]

Violeta Varela Álvarez
Universidad de Coimbra

1. La esencia de la tragedia

En este artículo voy a partir de una tesis (Varela, 2008): la tragedia obedece a unas determinadas características propias desde su aparición en la Grecia de Pisístrato, en el siglo VI a.n.E., y sostengo que, aunque en la historia del género puedan observarse diferencias en cuanto a las implicaciones del hecho trágico (la irrupción de la ética en la tragedia moderna) y en cuanto a los sujetos que lo experimentan (la violación del principio aristotélico del decoro) –novedades todas ellas que pueden rastrearse hasta Eurípides–, el suceso trágico responde siempre a un mismo patrón: el patrón de la dialéctica. Entiendo la esencia de la tragedia como una esencia plotiniana[2] (Bueno, 1996a: 111 y ss.) y fijo su

1. No voy a entrar en esta comunicación en las cuestiones relacionadas con la autoría de la obra. Partiremos de su atribución a Rojas Zorrilla, si bien sabemos que se trata de una atribución problemática e hipotética. Lo que pretendo en este trabajo es el esclarecimiento de las ideas filosóficas que se encuentran en este clásico del teatro aurisecular, dejando a los filólogos y a los especialistas en Rojas la labor de determinar quién se pueda hallar tras ellas. Creo que este trabajo puede ayudar a resolver tales cuestiones en la medida en que se llega a conclusiones muy firmes respecto de las ideas presentes en la pieza. Serán los especialistas en Rojas los que puedan juzgar en qué medida las ideas reseñadas encajan coherentemente con el resto de la producción del autor. Tómese como una aportación filosófica que quizás pueda apoyar la tarea filológica.

2. Las esencias plotinianas (Bueno, 1996a: 111 y ss.), llamadas así en honor a Plotino (que las formuló en *Enéadas*, VI, 1, 3), se disuelven en los siguientes momentos: 1) Núcleo: a partir de él se organiza la esencia como totalidad sistemática íntegra. 2) La esencia sólo se da como tal en su desarrollo. El núcleo se desarrolla en un entorno exterior que lo configura. Se trata del *cuerpo* o *corteza* de la esencia. 3) El núcleo, envuelto en

núcleo material en los conflictos dialécticos originados en el seno de la *symploké*[3] política. Sólo cuando el núcleo resulta anulado por otras características, podremos hablar de la ausencia de lo trágico como rasgo genérico en las distintas obras. La verdadera tragedia pone en escena las diferentes dialécticas que se articulan en el seno de la *symploké* política. Entendemos la política no como un concepto categorial ni como una idea filosófica, sino como una *symploké* conceptual que articula las Ideas de ética, moral, derecho, religión, ley, ciudadanía, clases sociales o estamentos, etc. Evidentemente, la *symploké* política varía con el curso de la historia, razón por la que se hace necesaria una definición plotiniana de la esencia de lo trágico, pero la presencia del núcleo, a saber, los conflictos dialécticos que surgen en el seno de la *symploké* política, es requisito indispensable para la identificación de la tragedia como género literario. La verdadera tragedia no trata del hombre en abstracto, sino del hombre en tanto miembro de una comunidad política. Desde estos postulados acudiremos al examen de la obra de Rojas. El género trágico pone en escena experiencias que tienen consecuencias importantes en distintos ámbitos de la experiencia humana, pero siempre con la política como elemento de mediación. El hecho trágico no es nunca intrascendente y jamás, como veremos, es tampoco simple. La tragedia es siempre expresión de un conflicto, un conflicto violento modelado según la forma filosófica de la dialéctica y de sus distintas figuras y realizaciones. Ahora bien, la violencia trágica nunca es gratuita ni fácil ni gozosa, nace de un deber. Cuando el deber y el *páthos* se enfrentan, nace la experiencia trágica (Varela, 2008). La victoria, en las tragedias, nunca deja un buen sabor de boca, sino dolor y amargura por el enorme precio que ha tenido que pagar el héroe. Cuando la violencia pierde toda trascendencia ética (que involucra, como veremos posteriormente, la firmeza y la generosidad), cuando las víctimas dejan de importar y son despojadas de su dignidad, cuando se goza con la destrucción, entonces la experiencia trágica comienza a evaporarse (esto se observa en muchas obras que identificaron falazmente, sin más, tragedia con violencia). Es cierto que, como género de amplio recorrido histórico, lo trágico puede sufrir modificaciones, pero no es menos cierto que, según mi tesis, algunas modificaciones –aquellas que afectan drásticamente al núcleo de la esencia–sólo conducen a la anulación y desaparición de lo trágico.

---

este cuerpo, experimenta fases evolutivas, a modo de desarrollo dialéctico de la esencia. Dichos desarrollos constituyen el *curso* de la esencia. El límite evolutivo queda fijado en la eliminación completa del núcleo.

3. El concepto de *Symploké* lo tomamos de Platón, concretamente de su diálogo *El sofista*, 259 c-e, según su reinterpretación desde las categorías del Materialismo Filosófico como una negación del Holismo metafísico que afirmaría que "todo está relacionado con todo", o de su contrapartida, "nada está relacionado con nada". El principio de *symploké* establece que la realidad se halla parcelada en distintas redes conceptuales. Es en cada una de estas redes en las que se asienta la dialéctica como figura filosófica. Las relaciones dialécticas sólo pueden surgir en el seno de una determinada *symploké*, exigen una arquitectura conceptual. En nuestra investigación, trataremos del conjunto de ideas y conceptos que se articulan entre ellas tomando como referente principal la organización estatal. Muchas son las figuras de la dialéctica en filosofía y en literatura, pero todas ellas tienen como común denominador su desenvolvimiento a través de campos conceptuales cerrados y sistematizados. La *symploké* es la *conditio sine qua non* para que la dialéctica pueda desplegarse, sea cual sea la forma en que lo haga en los distintos autores.

2. La dialéctica política en la obra de Rojas: una dialéctica aparente

En la obra que pretendemos analizar a continuación habremos de jugar, según se establece en la fábula, con los conceptos de apariencia y realidad –algo que afectará profundamente al carácter dialéctico de la obra– y con las Ideas filosóficas de ética, moral y derecho y las relaciones dialécticas que surgen entre ellas. Estamos, pues, de acuerdo con lo señalado por Whitby (1959: 186):

> I should like to suggest that there are other themes in this play which beg some treatment. Of these other themes, one may described as the confusion between appearances and reality. Indeed, García´s honor crisis and the ensuing action are dependent upon this confusion, coupled with an act of villainy.

Expliquemos, primero, cómo entendemos las nociones filosóficas de ética, moral y derecho. A tal fin usaremos tres autores: Hegel (1807/2004), Spinoza (1678/1987) y Bueno (1996b).

La *Eticidad* (Hegel, 1807/2004: 259 y ss.), al desarrollarse, escinde la sustancia ética en dos categorías:

1) Ley subterránea o derecho de las sombras: incumbe a la sangre y a la familia. Su virtud es la piedad y sus deberes son los que impone la *philía*, afecto recíproco entre padres e hijos o entre hermanos y hermanas, unidos por la identidad de carne y sangre. Funda un deber, ya que cada uno de los miembros del grupo familiar es una individualidad insustituible y necesaria para los otros miembros (es la ley del corazón, son insustituibles en el corazón de cada miembro).

2) Ley humana: normas de la comunidad civil, del pueblo y de la ciudad. Se expresa en la costumbre y, de forma consciente, en el gobierno y en la palabra del gobernante. Trascienden siempre el ámbito particular de cada ciudadano. Los ciudadanos, para el político, son sustituibles. La muerte es un episodio natural y el estado no la contempla, al contrario que la familia, como un mal absoluto.

Compartimos, salvo pequeños detalles que luego especificaremos, los conceptos hegelianos de ley divina y ley humana. El problema lo ciframos en que juzgamos el esquema hegeliano incompleto: Hegel olvidó la ética. Creemos, además, que las dos categorías hegelianas deberían depurarse. No toda costumbre debe encuadrarse en la ley humana, lo correcto sería considerar a la ley divina como moral y a la ley humana como derecho o razón de estado, caso especial de la moral, ya que se trata de la codificación de esta en términos sancionables política y jurídicamente. El derecho es la moral unida al aparato estatal. Habría también que distinguir tajantemente, Hegel no lo hace, entre las normas que rigen un estado (que evidentemente fundan costumbres) y las tradiciones y costumbres (*mos*, *moris*) de un grupo social. Las primeras serían impensables sin un Estado regulado por un derecho, sea este más o menos complejo.

A continuación voy a definir exactamente cada uno de los términos señalados en la concepción hegeliana añadiendo, además, la noción espinosista de *ética*.

1) Ética

Entenderé la ética en el sentido en que Spinoza la expuso en las proposiciones 58 y 59 de la parte tercera de su *Ética*:

> Escolio: refiero a la fortaleza todas las acciones que derivan de los afectos que se remiten al alma en cuanto que entienden, y divido aquella en firmeza y generosidad. Por firmeza entiendo el deseo por el que cada uno se esfuerza en conservar su ser, en virtud del solo dictamen de la razón. Por generosidad entiendo el deseo por el que cada uno se esfuerza, en virtud del solo dictamen de la razón, en ayudar a los demás hombres y unirse a ellos mediante la amistad.

Las virtudes éticas derivadas de la fortaleza, en tanto atienden a la existencia real corpórea del individuo, son totalmente universales. Tal significado deriva etimológicamente de lo que los griegos entendían por *ethos*, tanto en su acepción de "*carácter*", con e larga, como en su acepción de "*hábito*", referido a las costumbres de una persona, con *e* breve.

La moral y el derecho exigen muchas veces el sacrificio de la ética. La ética falta en el sistema hegeliano, ya que no encaja en la ley divina.

2) Moral

Las costumbres que nosotros afirmamos como moral son las tradiciones que han ido sobreviviendo en el grupo social (el *mos maiorum* de Cicerón). Aquellas normas victoriosas que han demostrado servir a la supervivencia de un determinado grupo. Aquí encaja, con las salvedades que antes hemos señalado, la ley divina hegeliana.

3) Derecho

La moral, en tanto que es indisociable de la ética puesto que la comunidad está compuesta por hombres corpóreos que, a su vez, se hacen personas en el contexto socio-político de una comunidad jurídica, está condenada a vivir en dialéctica y conflicto permanentes con la ética. Aquí es donde entra el tercer elemento: el Estado (regulador e instaurador de un código moral encarnado en el Derecho). Al Estado es a quien le incumbe solucionar los conflictos entre ética y moral, pero esto provoca a su vez nuevos conflictos.

Es un complicado juego el que se establece en la obra de la que estamos tratando y voy a intentar sistematizarlo y ordenarlo como sigue:

Desde la perspectiva de García asistimos a una dialéctica, que luego se revelará como falsa parcialmente, entre la ética (el amor a su esposa), la moral (sus deberes como marido y sus responsabilidades según el concepto del honor) y el derecho (sus deberes como vasallo al servicio del rey).

> Don García […] pero si Blanca es la causa
> Y resistirle no puedo,
> que las pasiones de un rey
> no se sujetan al freno
> ni a la razón, ¡muera Blanca!
> (*saca el puñal*) Pues es causa de mis riesgos
> y deshonor, y elijamos,
> corazón, del mal lo menos.
> A muerte te ha condenado
> mi honor, cuando no mis celos,
> porque a costa de tu vida
> de una infamia me preservo.
> Perdóname, Blanca mía,

que aunque de culpa te absuelvo,
sólo por razón de Estado
a la muerte te condeno.
Mas, ¿es bien que conveniencias
de Estado en un caballero
contra una inocente vida
puedan más que no el derecho?
Sí, cuando la providencia
y cuando el discurso atento
miran el daño futuro
por los presentes sucesos
(vv. 1645-1668)

Como señala Ortigoza (1957: 2):

> García es también fuertemente impulsado por deberes patriótico-nacionales y por obligaciones morales que como miembro de la sociedad en que vive debe cumplir, y ésta es la causa por la que ayuda con su hacienda al rey también le ofrece la vida.

Es cierto, pero no se debe perder de vista que el derecho es una parcela especial de la moral: la moral sancionada por la ley política. En este sentido, es preferible referirnos a los deberes para con el rey como deberes que caen dentro de lo político, a saber, no son deberes morales en general, sino deberes y actuaciones políticas y jurídicas muy determinadas.

Vemos que el poder toma en la obra la forma –aparente– de razón de Estado o capricho de estadista, más bien. Este sí sería un planteamiento trágico, como hemos indicado. Lo interesante de la fábula es que nos ofrece una perspectiva y planteamiento trágicos sólo según el conocimiento que de la situación posee García, pero tal perspectiva desaparecerá en el momento en que el protagonista actualice su información.

La persona de don Mendo introduce en la obra una dialéctica estamental aparente: sus deseos de poseer a la esposa de García, Blanca, pueden triunfar en tanto él pertenece a un estamento superior (luego descubrirá que no) al de la pareja de rústicos. El honor no deshace la dialéctica estamental en el caso de Rojas. El honor es un concepto secundario que queda siempre por debajo del derecho. El honor se vuelve un concepto relativo a la realidad estamental: vale más el derecho de un noble que el honor de un villano.

DOÑA BLANCA Tengo esposo.
DON MENDO Y yo poder,
Y mejores han de ser
Mis brazos que honra te dan
Que no sus brazos.
DOÑA BLANCA Sí, harán,
porque bien o mal nacido,
el más indigno marido,
excede al mejor galán
(vv. 2169-2176)

Aquí aparece planteada la dialéctica entre la moral y el poder derivado de la dignidad estamental. El mismo argumento entra en juego cuando García lamenta que su esposa sea de noble linaje: si no fuese así, darle muerte sería más fácil.

Don García […] Yo me holgara, ¡a Dios pluviera!,
que esa mujer que criasteis
en Orgaz para mi muerte,
no fuera de estirpes reales,
sino villana y no hermosa,
y a Dios pluviera que antes
que mi pecho enterneciera,
aqueste puñal infame
su corazón, con mi riesgo,
le dividiera en dos partes;
que yo os escusara, Conde,
el vengarla y el matarme,
muriéndome yo primero
(vv. 1995- 2007)

Lo último que hemos apuntado es fundamental, ya que la dialéctica estamental está muy presente en la obra perfilándose el rey como un estamento al margen, a saber, siendo un noble, el poder del rey es tal que no se enfrenta al resto de los de su casta en igualdad de condiciones, como veremos en las palabras de García al creer que el que pretende ofender su honra es el monarca. El rey representa el derecho por excelencia y sus deseos y acciones nos llevan directamente a la dialéctica política que enfrenta ética, moral y poder.

Con este planteamiento sí estaríamos ante una obra trágica según la definición que manejamos, pero la tragedia desaparece cuando observamos que la presencia del poder y la razón de Estado en la tragedia (encarnadas en la figura del rey) es sólo aparente: el rey nunca pretendió a Blanca pero, debido a un cambio de indumentaria hecho a última hora, García lo creerá porque maneja información errónea.

Cuando García descubre la verdad, la dialéctica con el poder desaparece: ahora es un igual el que pretende ofender su honor, por lo tanto la dialéctica queda reducida a la moral y a la ética: matando al igual que pretende ofenderle salvaguarda su honra y la vida de su esposa.

Para este desenlace no trágico es también fundamental que se descubra la verdad acerca del linaje de García y de Blanca: no son villanos, son nobles y, por lo tanto, su honor vale tanto como el de don Mendo y pueden hacer frente a sus pretensiones amorosas. Bien es cierto que la obra parece apuntar a una superioridad de los actos sobre el nacimiento, como señala Whitby (1959: 187): "There is much play on the difference between what a person is by birth and what he is intrinsically", pero no es menos cierto que esas alabanzas de la virtud intrínseca no son sinceras, sino que sirven a la demostración de que por mucho que un noble se disfrace de villano, su nobleza siempre destellará. Si Blanca merece el amor de García a causa de su virtud (vv. 237-238) es porque Blanca es noble, como finalmente descubrirá García. No se elogia en la obra a ningún villano, se elogia la nobleza, nobleza que no puede ocultarse bajo ningún disfraz. Coincidimos, pues, con Ortigoza cuando afirma (1957: 2):

> García del Castañar no es villano de origen, sino hijo de nobles caídos en desgracia; con ello se justifica, según ciertos convencionalismos de la comedia, el hecho de que los elementos móviles del espíritu caballeresco muevan la cabal hombría del protagonista.

La ocultación del linaje es un recurso dramático que permite que don Mendo se crea en el derecho de seducir o violentar a Blanca, porque, como veremos, el desvelamiento del verdadero linaje de García y de su esposa queda despojado en la obra de toda trascendencia política: el recurso trágico de la antigua traición familiar, de la lucha por el poder y de la herencia de culpas se elimina argumentalmente de la obra.

Si realmente el rey hubiera sido el pretendiente de Blanca estaríamos ante un auténtico planteamiento trágico: qué hacer cuando alguien con más poder y derecho pretende algo que atenta contra el derecho (el matrimonio), la moral (la honra de un individuo) y la ética (se trata de forzar una relación sexual). En este caso, el planteamiento de García era claro: el derecho del rey está por encima de todo, por lo que debe producirse la trágica muerte de su esposa y de él mismo. La única forma de evitar que el rey ejerza su derecho contra la moral de García es eliminar el objeto de deseo y causa de la futura deshonra, Blanca, y el sujeto de la honra, el propio García.

La misma situación trágica, sólo que a un nivel inferior, tendríamos si resultase que García y Blanca eran simples villanos: el derecho de don Mendo estaría entonces por encima del honor de García en virtud de la distinción estamental. No es que don Mendo sea un villano disfrazado de noble, como sostiene Whitby (1959: 190).

> When García discovers that the person who has offended him is not the King, but Mendo, he kills the "villano" in noble dress, and then reveals to Alfonso that he, García, is noble in spite of his "villano"´s garb.
>
> In conclusion, it may be said that the central theme of appearances and reality in *Del rey abajo, ninguno* finds expression principally in the question of distinguishing between seeming worth and intrinsic worth. Alfonso is the one who poses this question and seeks to answer it. Mendo exemplifies the appearance of worth; García is true worth.

Es cierto: confusión entre apariencia y realidad pero no al servicio de la reivindicación de una nobleza de espíritu, digamos, frente a otra de carácter estamental. García mata a Mendo porque ambos se encuentran en la misma esfera de derechos y poder, le mata porque, al contrario que en el caso del Rey, puede. La pertenencia de naturaleza estamental, únicamente debida al nacimiento, es absolutamente fundamental en la obra: el nacimiento determina derechos y poderes y nadie puede pasar por encima de quien es superior estamentalmente. Lo señala muy bien Wittmann: "Del Rey abajo, todo parece ser muy democrático, pero en realidad no lo es, ya que a García se le concede un honor sólo por ser hidalgo" (Introducción a *Del rey abajo, ninguno*: 25).

Dos factores, pues, anularían lo trágico: por un lado, la definitiva exclusión del rey y de la esfera de poder que representa del juego dialéctico.

> DON MENDO Aquel es el rey, García.
> DON GARCÍA [*Aparte*] (¡Honra desdichada mía!
> ¿Qué engaño es éste que ves?)

[…]
DON GARCÍA Sí, haré.
[*A Don Mendo*] Aquí fuera hablaros quiero
Para un negocio importante,
Que el Rey no ha de estar delante.
DON MENDO [*A Don García*] En la antecámara espero.
(*Vase*)
DON GARCÍA ¡Valor, corazón, valor!
REY ¿Adónde, García, vais?
DON GARCÍA A cumplir lo que mandáis,
Pues no sois vos mi ofensor
(v. 2334 y ss.)

Por otro, el descubrimiento del verdadero linaje de García y Blanca que quedarán igualados con don Mendo y en disposición para defenderse, como finalmente hacen. García matará a don Mendo y usará su linaje para conseguir la exculpación real por el crimen de un noble (v. 2364 y ss.). Las leyes del honor no pueden saltarse nunca las distinciones estamentales.

DON GARCÍA No soy quien piensas, Alfonso,
no soy villano, ni injurio
sin razón la inmunidad
de tus palacios augustos.
Debajo de aqueste traje
generosa sangre encubro,
que no sé más de los montes
que el desengaño y el uso
(vv. 2365- 2372)

Al final de la obra la justicia se impondrá a través de la muerte del ofensor, con un final feliz para la pareja que no sufrirá ninguna represalia política por los delitos que, contra el rey, cometieron sus respectivos padres.

No estamos, pues, ante una tragedia, sino ante una comedia de enredos que pudiendo acabar trágicamente, obtendrá un feliz desenlace al salir a la luz las verdades que subyacen a las apariencias (la apariencia de la banda que designaba al rey, la apariencia de la vida rústica y humilde de dos nobles de sangre).

Desearíamos dedicar unas palabras finales al análisis del supuesto "feminismo" *avant la lettre* advertido en esta comedia. *Feminismo* que, fundamentalmente, ha sido reivindicado por Jean Testas (1971; 1975).

Desde mi perspectiva, creo que hablar de feminismo es fraudulento, especialmente en el caso de la obra de un autor del siglo XVII. Mucho más acertado sería el hablar de una relevancia de la ética en el pensamiento del autor de esta obra. La ética contempla la generosidad: Blanca aparece éticamente como objeto del amor de García. La importancia de la mujer suele ir aparejada, en los tiempos previos a que las mujeres poseyeran iguales derechos políticos, a una reivindicación de la moral familiar frente a los mandatos jurídicos o de la institución matrimonial frente a la moral del honor. Es cierto que el matrimonio como institución es una institución jurídica, supone la legalización de la pareja, pero no es menos cierto que, en el teatro del siglo de oro el matrimonio era más permeable a injerencias de tipo moral, como las del código del honor. Frente a la moral

del honor la institución matrimonial suele salir perdiendo. Por mucho que sea el feminismo atribuido a Rojas y en virtud de los términos que manejo, concluyo que:

Hay en la obra una poderosa presencia de Blanca como sujeto ético, lo cual es una novedad fundamental frente a autores como Calderón (véase *El médico de su honra*). Aun así, debemos añadir que la existencia ética de Blanca sólo se salvaguarda al descubrirse que el rey no es el pretendiente, de lo contrario el derecho se impondría sobre la ética.

Asistimos en la obra a un matrimonio bien avenido, en el que ambos cónyuges disfrutan el uno de la compañía y del amor del otro. Es una unión en el sentido ético (generosidad), moral (fuerte unión familiar) y jurídico (la pareja se halla regularizada jurídicamente). Esto hace que la presencia del amor familiar y de pareja sea importante en Rojas, siéndolo también, en consecuencia, la vida de ambos cónyuges y sus planteamientos ante la situación. De todos modos, la vida de Blanca, su inocencia, su amor y su generosidad (le pide a García que le dé muerte para salvaguardar el honor de su esposo), superan con creces el de García que, por muchas dudas que tenga, resuelve matarla para salvar su honor al no ver otra salida para impedir las pretensiones del Rey (la solución advendrá cuando el Rey desaparezca del conflicto dialéctico). El honor se sitúa en la obra de Rojas Zorrilla por encima del amor y por debajo de la política. Coincidimos con lo dicho por Wittmann en la introducción de su edición, en la página 24:

> En opinión de Jean Testas (1975: 310), esta obra es más bien una historia de amor que un drama conyugal. Para mí, la cuestión de la honra constituye la base temática y el nudo de interés dramático en *Del rey abajo, ninguno*; es decir, el conflicto entre el sentido del honor de García y su deber de lealtad al rey. Este conflicto resulta especialmente trágico por tocar un amor conyugal apasionado.

El honor sólo cede ante la razón de Estado, como señala también Wittmann. Dice Testas al respecto (introducción a *Del rey abajo, ninguno*, p. 32):

> […] rara vez el hombre hispánico considera a sexo débil responsable, digno y con categoría igual a la suya. En Cervantes –y ya no estamos en el teatro siempre más estereotipado– existe una galería de protagonistas cuyas debilidades considera el autor con mirada benévola y comprensiva y que tienen la palpitación honda de la vida auténtica. Pero… estamos con un genio único, tan enorme que en su obra todo lo humano se puede encontrar, y debemos acudir al teatro de Rojas para que la mujer actúe con dinamismo, nobleza y autoridad en el problema de la honra, hasta ahora especialidad varonil reservada.

Es cierto, en Rojas notamos, como ya hemos dicho, una mayor presencia ética y moral de la mujer, pero ¿hasta qué punto Blanca interviene o decide en la obra que nos ocupa respecto al tema de la honra? Su único comentario al respecto, a parte de defenderse de su pretendiente como tantas heroínas del teatro aurisecular, se reduce a apoyar la decisión de darle muerte que ha tomado su marido, al conocer la naturaleza del problema y tras huir de un primer intento de agresión conyugal.

> Blanca Vuelve, si tu enojo es,
> porque rompiendo tus lazos,
> la vida no di a tus brazos;

ya te la ofrezco a tus pies.
ya sé quién eres, y pues
tu honra está asegurada
con mi muerte, en tu alentada
mano blasone tu acero,
que aseguró a un caballero
y mató a una desdichada.
Que quiero me des la muerte
como lo ruego a tu mano,
que si te temí tirano,
ya te solicito fuerte;
anoche temí perderte
y ahora llego a sentir
tu pena; no has de vivir
sin honor, y pues yo muero
porque vivas, sólo quiero
que me agradezcas morir
(vv. 2257-2276)

No creemos que el personaje de Blanca tenga una gran relevancia en la acción[4], salvo como objeto: del amor conyugal, del deseo lascivo de Mendo, de la protección del Conde y de la honra de su marido. Todo ello sin perjuicio de que la ética, en tanto que generosidad, tenga un importante papel en la obra de Rojas, tanto que el protagonista llega a contemplar el suicidio como único medio de sobrellevar el asesinato de su esposa (v. 1679).

Creo que este enfoque es menos problemático que el uso de calificativos tales como el de *feminista*, sumamente oscuros, más aún en los tiempos que corren, e inconcebibles en el siglo XVII.

Bibliografía

Briesemeister, D. (1983): "El honor y su función en algunas tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla", *Criticón* 23 (pp. 159-175).

Bueno, G. (1996a): *El animal divino*, Oviedo, Pentalfa.

Bueno, G. (1996b): *El sentido de la vida*, Oviedo, Pentalfa.

Conlon, R. (1990): "Mendo as Social Enemy in Rojas Zorrilla's *Del rey abajo, ninguno*", *Crítica Hispánica* 12.1-2 (pp. 65-74).

Forastieri-Braschi, E. (1992): "Del rey abajo, ninguno, y la inversión venatoria del hostigamiento", en E. Luna Traill (ed.), *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch* a los 40 años de docencia en la UNAM y a los 65 años de vida, II: *Lingüística española e iberoamericana*; *III*: *Lingüística indoamericana y estudios literarios*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México (III, 189-201).

González, C. (1980): "Sobre Del rey abajo, ninguno", *Bulletin of the Comediantes* 32 (pp. 49-53).

4. Deseo reseñar mi deuda con la magnífica conferencia pronunciada por Rosa Navarro Durán, "El triunfo del mecanismo de la comedia en Rojas Zorrilla", en el congreso internacional celebrado por el cuarto centenario del nacimiento de Rojas Zorrilla (Toledo, 4 al 7 de octubre de 2007).

Hegel, G. W. F. (1807/2004): *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg, Meiner, 1952. Nach dem Texte der Originalausg, hrsg. von Johannes Hoffmeister. Trad. esp. de Wenceslao Roces, con la colaboración de Ricardo Guerra: *Fenomenología del espíritu*, México, FCE.

Julio, M. T. (1992): "Planteamientos de la trama en el teatro de Rojas Zorrilla", *Anuario de Filología* 15 (pp. 59-72).

Julio, M. T. (2003): "Amor y dolor: dos caras de la misma moneda", Toledo: *entre Calderón y Rojas, Toledo, 14-16 de enero de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha (pp. 173-193).

Julio, M. T. (2005): "Rojas y el drama de honor: afinidades y disidencias calderonianas", en C. Mata y M. Zugasti (eds.), *El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio II*, Pamplona, EUNSA (pp. 919-929).

MacCurdy, R. R. (1958): *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, U. of New Mexico Press.

MacCurdy, R. R. (1979): "Women and Sexual Love in the Plays of Rojas Zorrilla: Tradition and Innovation.", *Hispania* 62 (pp. 255-265).

Ortigoza, V. C. (1957): "*Del rey abajo, ninguno*, de Rojas estudiada a través de sus móviles", *Bulletin of the Comediantes* 9 (pp. 1-4).

Platón (1992): *Parménides; Teeteto; Sofista; Político en Diálogos V*, introducción, traducción y notas de Mª. I. Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero, Madrid, Gredos.

Reichenberger, A. G. (1960): "Rojas Zorrilla's Del rey abajo ninguno as a Spät-comedia", *Stil und Formprobleme* 5 (pp. 194-201).

Rojas Zorrila, Fco. de (1650/1996): *Del rey abajo, ninguno*, edición de Brigitte Wittmann, Madrid, Cátedra. Es la edición por la que citamos.

Rojas Zorrilla, Fco. de (1650/1971): *Del rey abajo, ninguno*, edición de Jean Testas, Madrid, Castalia.

Spinoza, B. (1678/1987): *Ética*, introducción, traducción y notas de Vidal Peña García, Madrid, Alianza Editorial.

Testas, J. (1965): "A propos de la comedia *Del rey abajo, ninguno*", *Les Langues Néo-Latines* 172 (pp. 34-40).

Testas, J. (1975): "Le féminisme de Francisco Rojas Zorrilla", *Mélanguesn offerts à Charles Vicent Aubrun* (pp. 303-322).

Ullman, P. (1966): "A Theme of *Del rey abajo, ninguno*, and Its Analogy with limpieza de sangre", *Romanic Review* 57 (pp. 25-34).

Van Antwerp, M. A. (1979): "'El fénix es': The Symbolic Structure of *Del rey abajo, ninguno*", *Hispanic Review* 47 (pp. 441-454).

Varela Álvarez, V. (2008): *Destino y libertad en la tragedia griega*, Vigo. Editorial Academia del Hispanismo.

Wardropper, B. W. (1961): "The Poetic World of Rojas Zorrilla's *Del rey abajo, ninguno*", *Partisan Review* 52 (pp. 161-172).

Whitby, W. M. (1959): "Appearance and Reality in *Del rey abajo, ninguno*", *Hispania* 42 (pp. 186-191).

Mitología, caballería y espejo de príncipes en *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana

Julio Vélez-Sainz
Universidad Complutense de Madrid[1]

El 15 de mayo de 1622 los jardines renacentistas de Aranjuez fueron testigos de un magnífico espectáculo preparado para celebrar la doble ocasión del cumpleaños y ascensión al trono de Felipe IV en la que el plato fuerte serían sendas comedias de Lope de Vega y Juan de Tassis y Peralta (1582 – 21 agosto 1622), dispuestas como colofón a la fiesta[2]. Lope de Vega compuso *El vellocino de Oro*, una de sus ocho comedias mitológicas, la cual tomaba como punto de partida la famosa historia de los Argonautas y se relacionaba con la orden del Toisón de Oro, motivo especialmente querido para los Austria desde que Carlos V se convirtiera en Gran Maestre de la Orden (1516) y cuyo símbolo llegó a formar parte de la iconografía imperial al aparecer en todos los retratos de los monarcas. El conde de Villamediana, a la sazón Correo Mayor de su majestad, escribió su obra partiendo de un mito griego mucho menos conocido, el de Niquea y su hermano Anaxtarax, y con una trama cuyo sentido laudatorio es mucho más oscuro. Por lo general, la crítica ha pasado de hurtadillas sobre la trama de la obra que ha sido principalmente estudiada en cuanto a su complicada escenografía y tramoya, a los misterios que rodean al autor y a su asesinato o a su prólogo alegórico, escrito en una prosa repleta de elegantes resonancias provenientes del gongorismo y que han ocasionado la posibilidad de atribuírselo al cordobés[3]. En este estudio, planteo que la trama de la obra también merece

1. Este trabajo se enmarca en las líneas de investigación del Proyecto de Investigación Seminario de Estudios Teatrales (ref. 930128) desarrolladas al amparo del Programa Ramón y Cajal (Ministerio de Educación del Gobierno de España).
2. La fiesta estaba preparada para el 8 de abril pero tuvo que posponerse por indisposición de la Reina.
3. Para N. D. Shergold la de Villamediana es una obra que representa un punto y aparte en la evolución del drama áureo y del espectáculo cortesano (1967: 264-274). Antonio Sánchez-Jiménez (2001: 17) analiza el mis-

atención en cuanto establece una serie de referencias sobre Felipe IV y su genealogía a través de los registros mitológico y caballeresco que parten de una combinación de la tradición popular de las novelas de caballerías (*Amadís de Grecia* y *Amadís de Gaula*) y la mitológica cortesana (Apolo y Dafne) con fines didácticos.

Los dos actos de *La Gloria de Niquea* utilizan como *leit motif* la búsqueda de la fama eterna, la «gloria» del título aspecto que aparece y desaparece a lo largo de la obra y que lo mismo se refiere a la «gloria» del autor de la obra como a la del receptor ideal de ésta: el recién coronado monarca Felipe IV. Mientras el prólogo se centra en la fama autorial, la obra lo hace en la ascensión a la gloria del monarca. Comienza el anónimo autor del prólogo una descripción del artificio de la fiesta y la obra por medio del *topos* horaciano del *ut pictura poesis*, «el comun Hipérbole de la naturaleza compite con el arte» (fol. 1), en la que el autor invierte los términos comunes de comparación (el arte no compite con la naturaleza sino la naturaleza con el arte) y se recalca el trasvase de conocimientos de la Roma clásica a la España del momento: «los antiguos Poetas realçaron la materia con la pluma, y los que oy ofrecen en España, que no son inferiores a los Latinos» (fol. 3) de modo que llega a equiparar los jardines de Aranjuez con los campos de los «dorados siglos de la Fama» (fol. 1), la Arcadia o campos tesálicos de la Edad de Oro y a los poetas que cantaban de estos campos romanos con los españoles contemporáneos. La tópica de la *translatio studii* permite que los escritores españoles se puedan comparar con Virgilio, de quien se menciona la famosa Égloga IV y la *Eneida*, Ovidio de quien se toman las descripciones de los campos de Tesalia y Horacio, cuyo *dictum ut pictura poesis* informa la narración entera. Tras estos, se introduce la figura de Garcilaso como nexo entre los latinos y la generación de Villamediana.

Como se explica «Nunca se ha visto el Tajo con tan honrosa ocasión de disculpada vanagloria, ni quãdo la pomposa Roma ilustrò sus margenes con las Águilas de su Imperio, porque la corriente suya la representò una Ninfa escureciendo las que pinta Garcilaso» (fol. 5). Villamediana, o el representante de la escuela poética gongorina que insufla el texto, se representa por medio de esta comparación implícita como el eslabón final de una genealogía que comienza con los clásicos imperiales latinos y continúa con el clásico imperial español. No obstante, la principal genealogía de la obra no es la autorial sino la imperial la cual se desarrolla en la trama. Si la autorial establece, por medio de la *translatio studii*, la conexión con los clásicos latinos, la imperial establece por medio de una curiosa filiación sacada de los libros de caballería la segunda parte del binomio de las *translationes*, la *translatio imperii*, que utiliza como *laudatio* del monarca.

La mitología imperial aparece clara en el primer elemento escenográfico que observamos una ninfa irrumpe en escena a lomos de «una Aguila bañada en ascuas de oro […] Imagen de aquellos Dorados siglos, que han aguardado tantos» (fols. 10-11). La representación de la grandeza imperial (romana y española) lleva a lomos a una ninfa

terio palatino y como afectó a los autores involucrados y cómo estos censuraron su propia obra. Rogelio Miñana (2000: 76-77) estudia, a partir de la división kantiana de *ergon* y *parergon* (vía el tratado sobre la pintura de Jacques Derrida), la interacción entre el marco narrativo y la obra. Frederick A. de Armas (2001: 453-54) ha estudiado el mito homoerótico de Ganimedes y las resonancias de las *Soledades* para ver cómo éstas revelan un significado escondido, y cómo Villamediana utiliza la astrología y las referencias a los cuatro elementos para anunciar el segundo advenimiento de Astrea para celebrar el poder imperial español (De Armas, 1986: 62).

garcilasiana que canta la llegada de la Edad de Oro al cuarto Felipe. A éste se le atribuye una serie de términos laudatorios comunes en el teatro mitológico-cortesano: «Monarca, no de un Orbe solo», «siempre Apolo», «A tu cetro los Cielos, à tu espada, / Que al Quinto de los Carlos, al Segundo / Verà de los Filipos en ti el mundo», «asistir[á] à tu gobierno Astrea», etc. (fol. 11), para acabar con el mito de Apolo y Dafne:

> Entre estas esperanças Dafne crece,
> Con ambicion de coronar tus sienes,
> Consagrado tu nombre el arbol solo,
> Que los abraços merecio de Apolo.
> (fols. 14)

El Apolo venatorio es un mito cargado políticamente pues cuenta con una destacable presencia dentro de la iconografía imperial de los Habsburgo. El uso de este motivo se remonta a la fiesta napolitana de los Reyes Católicos de 1493 y a una entrada triunfal de Carlos V en la Valencia de 1547 (Checa, 1998: 107). Asimismo, es común en la tradición de teatro mitológico-cortesana desde las piezas de ocasión compuestas durante el reinado de Felipe II (por ejemplo, la emperatriz María organizó la representación de la *Fábula de Dafne* en una sala de las Descalzas Reales) y alcanzaría su esplendor de manos de Lope en *El amor enamorado* y de Calderón en *El Laurel de Apolo* (representadas ante el Monarca en el Buen Retiro en 1634 y 1659 respectivamente). También es un dilecto motivo en colecciones de arte de los Austria. Por ejemplo, Francisco Camilo pintó al fresco catorce escenas de las *Metamorfosis* en la galería del Buen Retiro (Morán y Checa, 1986: 159 n48). Además, el mismo tema servía de hilo conductor a todas las decoraciones del Palacio del Pardo y la Torre de la Parada, entre las que destaca *Apolo y la serpiente Pitón* de Rubens (Morán y Checa, 1986: 156-57). Parece aconsejable, pues, preguntarse por la significación propagandística del motivo, máxime cuando es, ya desde las *Metamorfosis* de Ovidio (I, vv. 452-567), un símbolo altamente problemático para la representación real[4]. El motivo imperial apolíneo tiene multitud de transformaciones en la obra de Villamediana y es fácilmente comprobable que nos encontramos con un mito de carácter

4. Tras la metamorfosis de Dafne en laurel, Apolo exclama: «Quoniam coniunx mea non potes esse, / arbor eris certe' dixit 'mea! Semper habebunt / te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae; / tu ducibus Latiis adherís, cum laeta Triumphum / vox canet et visent longas capitolia pompas; / postibus Augustis eadem fidissima custos / ante fores stabis mediamque tuebere quercum» [Ya que no puedes ser mi esposa, / al menos serás mi árbol; siempre te tendrán mi cabellera, / te tendrá mi citara, laurel, y te tendrá mi aljaba. / Tu acompañarás a los caudillos latinos cuando voces alegres / canten el triunfo y visiten el Capitolio largos desfiles. / Ante las puertas de Augusto tú misma te erguirás, guardiana / fidelísima de sus jambas, y protegerás la encina de en medio] (Libro I. vv. 557-563). El clímax de la historia tiñe de loa política una elegía en la que Ovidio convierte un motivo sobre un amor agónico en una discusión sobre la alabanza política de su emperador. Como ha comentado Mary E. Barnard (1998: 42): «The laurel of victory becomes, paradoxically, a symbol of his amorous defeat». El poder (*imperium*) en las Armas no tiene importancia ante la derrota en el corazón. El símbolo de Apolo sirve para hacer eterno a Augusto al igual que la última de las metamorfosis es nada menos que la catasterización de Julio César y su apoteosis en *divus Iulius* (XV, 843-852). El laurel representaría la fama en dos de sus principales aspectos: política, pues corona a Augusto, y poética, en cuanto el laurel es símbolo de Apolo, dios de las musas y de las artes. La derrota de Apolo/Augusto sirve al final para engrandecerlos en cuanto emperadores que conocen ambos mundos: las Armas y las Letras. Además, los emperadores han sido derrotados por Amor, y aceptan esta derrota ante la pasión amorosa lo que les engrandece. Ovidio, por esas fechas, fue desterrado de la corte por algo relacionado con uno de sus poemas (8 d.C.). Ovidio se retractará, quemará el poema, y se hará fiero enemigo del poder imperial (*Tristia* I.7). Si nos fijamos, en el fragmento se supedita el poder al *eros*,

personal. Puede uno encontrarlo en sonetos como el II, «Émulo al sol saldrá el cielo hesperio» (43), el III, «Hace el mayor Enrique cuando lidia» (44),«Tiembla lira feliz, sacro mancebo» (52), en la *Fábula de Faetón* y en la *Fábula de Apolo y Dafne*.

Se explicita la relación entre Apolo y Felipe IV en una segunda loa donde la deslumbrante máquina cortesana dejó entrever cuatro ninfas que, posadas en sendos árboles, cantaban al:

> Quarto Planeta Español,
> Luz de uno, y otro Polo
> Del arbol sale de Apolo
> Dafne a ser Clicie en tu Sol.
> (fol. 17)

Villamediana recalca la llegada de Felipe IV como un nuevo Apolo que traerá la Edad de Oro por lo que describe la deslumbrante imagen de lo que antes había anunciado con palabras.

Entre el anuncio de la llegada de la Edad de Oro y esta segunda mención al Apolo venatorio aparece enmarcado el protagonista del primer acto de la obra, Amadís de Grecia, protagonista indiscutido del registro caballeresco de la obra interpretado por Isabel de Aragón. Como ha estudiado, entre otros, Teresa Ferrer Vals, los motivos utlizados en las celebraciones cortesanas de los siglos XVI y XVII derivaban de la mitología clásica y de los libros de caballería. Por ejemplo, en 1549 se celebró un torneo que incluía un encantador mágico, un «castillo tenebroso» (1991: 24), y un bote que llevaba al héroe a una isla mágica. Una representación burgalesa de 1570 se basaba por completo en *Amadís* de Gaula[5]. Los festivales del XVI se relacionaban con comedias de carácter caballerseco como el perdido *Amadís* y *Los encantos de Merlín* de Rey de Artieda o *La casa de los celos* de Cervantes. Incluso uno de estas celebraciones, la de 1564, organizada por las damas de honor de la Princesa Juana y la reina Isabel de Valois, contenía una escena sobre el «paraíso de Niquea» que es, claramente, un antecedente a la *La Gloria de Niquea* (Ferrer 1991: 43)[6]. Varias de estas obras muestran, con mayor o menor rubor, cercanía a los modelos caballerescos impresos en novelas. Así, Esther Borrego Gutiérrez (2007: 347-383) ha estudiado *La Gloria de Niquea* y *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza, comedia representada el 22 de noviembre del mismo año que tomó como fuente ineludible la obra de Villamediana, utilizan motivos queridos en novelas de caballería (el *Amadís de Grecia*, el *Florisel de Niquea* y el *Quijote*) como el sueño del caballero, la lucha con los gigantes, la descripción (y parodia) de los *loca amoena*. Asimismo,

---

lo que poco o nada podía ayudar a la figura de Augusto, quien además estaba reformando la legislación en contra de la libertad erótica. Para un análisis en profundidad, vid. Vélez-Sainz 2008.

5. Esta terminaba con un un torneo y «contó con unos decorados cuya descripción recuerda la de los preconizados por Serlio para la escena cómica» (Ferrer Vals, 2007: 30).

6. En términos culturales, lo más destacable de este símbolo es su procedencia: las novelas caballerescas tan leídas por todo el mundo desde monarcas como Carlos V hasta el más gañán de los pastores. Un intelectual como Juan de Valdés o una Santa como Santa Teresa (248) reconocen haber leído estos romances. Villamediana nos presenta en *La Gloria de Niquea* un ejemplo que sobrepasa la dicotomía entre cultura popular y cortesana muy en la norma de lo establecido por los historiadores de la cultura, en concreto, por la historia cultural.

las obras cortesanas basadas en novelas de caballería continuarán hasta bien entrado el teatro cortesano calderoniano. La trama caballeresca prosigue con la entrada en escena del escudero Darinel quien describe el magnífico decorado de la obra diseñado por Julio César Fontana[7] montado en el jardín de la Isla con siete arcos dóricos y un telón con estrellas que imitaban la bóveda celeste. Darinel extiende el esplendor del decorado a los jardines de Aranjuez y le atribuye la creación de una Edad de Oro a Felipe II quien «en el nombre fue segundo, / y en las virtudes primero» (fol. 19) tras lo que lo relaciona con el joven monarca: «Aqui su gran nieto asiste / Filipo, humana deidad» (*ídem*). John H. Elliott ha indicado que Felipe II fue utilizado como rey modelo para el joven monarca en el comienzo del reinado de éste, lo que se observa en autores laicos y religiosos del momento como en la *República y policía cristiana* (1615) de Fray Juan de Santamaría, en la *Epístola satírica y censoria* o la *España defendida* (1609) de Francisco de Quevedo, o en Baltasar de Zúñiga, primer valido de Felipe IV, insistía en la necesidad de «restaurarlo todo al estado en que se hallaba durante el reinado de Felipe II y acabar con los numerosos abusos introducidos por el gobierno reciente» (1990: 111). Gacetilleros como Andrés de Almansa y Mendosa saludaban al nuevo monarca como el rey de la Edad de Oro: «siglo de oro es para España el reinado del Rey, nuestro señor, prometiendo tan felices principios prósperos fines» (2007: carta 53). Después de presentar el decorado y loar a los dos reyes, presenta Darinel al protagonista de la obra Amadís de Grecia del que extrae su genealogía: «nieto del Marte de Gaula» (fol. 19)[8].

Tanto en el registro mitológico como en el caballeresco nos encontramos con un protagonista, Apolo y Amadís de Grecia, a quien se le atribuye una busqueda de gloria: si Apolo ha de ir en busca de su símbolo, el laurel, Amadís de Grecia, en remedo de lo que hizo su abuelo, debe pasar una serie de pruebas hasta alcanzar el honor de la caballería. Amadís de Grecia y Apolo son reflejos reales que sirven como avatares mitológicos y caballerescos de Felipe II y Felipe IV (Apolo y el laurel). Por un lado, los dos Felipes (II y IV) y los dos Amadises (de Gaula y de Grecia) son abuelos y nietos respectivamente. Por otro, tanto los dos Felipes como los dos Amadises aparecen relacionados con la figura mitológica del Dios-Sol Apolo. Villamediana dice que Amadís de Gaula es el «Caballero del Sol» mientras que Amadís de Grecia posee un escudo que refleja los rayos del astro rey de modo que puede superar diversas nemesis caballerescas[9]. Las representaciones mitológicas y caballerescas de ambos se podrían resumir en el siguiente cuadro

7. Como resume Cotarelo y Mori (1886: 113): «Para el estreno de la primera (obra, *La Gloria de Niquea*), levantó el capitán Fontana un teatro en el jardín llamado de la *Isla*, de madera y lienzo, de 115 piés de largo por 78 de ancho, con siete arcos en cada lado, construcción toda del orden dórico, cubriendo el edificio un gran telón en el que entre sombras y nubes brillaban innumerables estrellas imitando la bóveda celeste. Completaban el decorado estatuas de bronce, esferas de cristal y otros adornos».
8. En realidad, Amadís de Grecia es el bisnieto del de Gaula, su padre (nieto de Amadís) es *Lisuarte de Grecia*.
9. Norbert Elias (1979: 42) analiza en los mismos términos *El proceso civilizador* amalgatorio que se produjo a partir de la civilización progresiva de la sociedad. Como resume Guido Ruggiero (1993: 226): «the separation between even high and low power may not be as neat and clean as one might at first assume» . En este sentido se entiende como la alta Nobleza (un Conde) se apropia de un personaje de carácter popular (Amadís) lo entremezcla con un icono real (Apolo) y lo usa para la loa ¡de nada menos que el Rey Felipe IV! Además, esto queda apuntalado en la genealogía doble Felipe II-Felipe IV/Amadís de Gaula/Grecia.

Genealogía laudatoria

Monarca	Proyección caballeresca	Proyección mitológica
Felipe II	Amadís de Gaula, «Caballero del Sol»	Apolo, Dios de la luz y la Edad de Oro, *iam illustrabis omnia*
Felipe IV	Amadís de Grecia, quien usa su escudo para reflejar los rayos del sol	Apolo renacido, nueva Edad de Oro

La Gloria de Niquea lauda a Felipe IV a partir de su adscripción genealógica en lo que también sigue una tradición bastante extendida de la tópica laudatoria cortesana. Por ejemplo, el *Panegírico al Duque de Lerma* de Góngora, que se eboca repetidamente en *La Gloria de Niquea* (de Armas, 2001: 443-44), donde el cordobés describe la casa de Lerma poéticamente o en la *Historia y sucesión de la Cueva* de Juan de la Cueva, de hecho, Ferrer Valls ha identificado una tendencia dentro de las comedias mitológicas del momento como la «comedia genealógica» de la que se podría poner como ejemplo, la *Historial Alfonsina* encargada a Lope de Vega . De este modo, la geneología de Amadís de Grecia y de Gaula y el ejemplo de Apolo le servirían como imágenes interrelacionadas de los monarcas.

Pese a que en la obra se construye algo que, a primera vista, pudiera parecer un juego conceptual en alabanza al rey en el que la interconexión entre unos y otros personajes sería perfecta, esta complicada metáfora laudatoria tiene, al menos, dos errores que llaman la atención. En primer lugar, Amadís de Grecia no es nieto del de Gaula, como indica Villamediana, sino bisnieto. Además, a ninguno de los amadises se le llama en realidad el caballero del sol en las obras que protagonizan: Amadís de Gaula es Beltenebros, el doncel del Mar, o el del yelmo dorado y el de Grecia es el caballero de la Ardiente Espada, no el del Sol, ni el de Febo, ni el de Apolo. Cabe preguntarse, pues, por qué Villamediana insiste en la identificación entre Amadís de Grecia, Amadís de Gaula, Felipe II, Felipe IV y el Sol.

El caballero del Sol es un protagonista frecuente de comedias cortesanas caballerescas como *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara o *El castillo de Lindabridís* de Calderón las cuales son adaptaciones de una novela caballeresca tardía titulada *Espejo de Príncipes y Cavalleros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra que la posteridad ha denominado *El caballero del Febo* y que gozó de una extraordinaria vitalidad en la época. Recordemos que encontramos distintas menciones al caballero del Febo en el *Quijote* (I, 1, el soneto «El caballero del Febo a don Quijote de la Mancha»), en el *Guzmán de Alfarache* (787), en la definición de los libros de caballerías que efectúa Covarrubias en su *Tesoro* (324). Asimismo, se reimprime en 1617 junto a sus otras dos partes de 1562 y 1580 (Eisenberg, 1982: 51; Calderón, ed. Torres, 29 y ed. Valbuena Briones, II: 2055) y, además, aparece la tercera parte del *Espejo de príncipes* un año después de la representación de *La Gloria de Niquea* en 1623. *El Espejo de príncipes* es una obra con un cierto contenido didáctico, el cual está claro desde el título, como indica Daniel Eisenberg

> El espejo es una imagen medieval muy conocida, y se empleó entonces y en el Renacimiento en los títulos de varias obras doctrinales, algunas de ellas dedicadas a la formación del príncipe, tema importantísimo en una época de gobierno

> monárquico. Ortúñez posiblemente pensaba en una obra anterior, el *Espejo de caballerías*, que se presentó como un «espejo» de hechos caballerescos. (30)

Como indica el editor a los protagonistas de la obra, Trebacio y al Caballero del Febo, se les llama espejos en diversos momentos de la obra (l.17, VI.l.4), aspecto que comparte con el propio Amadís de Gaula, quien es denominado espejo de caballeros en algunos lugares (l.111). De este modo, al incluir la insólita referencia a los amadises de la obra como caballeros del Sol, seguramente tenga Villamediana en mente el título y el aspecto formativo-doctrinal de la obra donde los caballeros sirven como «espejos» de aprendizaje para el príncipe Felipe IV en el momento de su ascensión al trono. Como indica Paul Kléber Monod (1999: 54) los Habsburgo «were an international governing consortium with their own mythology and a strong sense of destiny» [un consorcio de gobierno internacional con su propia mitología y un fuerte sentido del destino]. Un cierto «sentido de destino» alimenta la búsqueda de los personajes mitológicos y los caballerescos en *La Gloria de Niquea*. Si en el plano mitológico Apolo busca su árbol simbólico, el laurel, en el caballeresco, Amadís de Grecia, en imitación de su abuelo (o bisabuelo) debe completar una serie de pruebas antes de lograr la «gloria».

La trama del primer acto establece, así, una serie de tableaus en los que se se desarrolla el camino de perfección de Amadís, quien, en imitación al hiper mito del *homo viator* , debe, en imitación al *Amadís* de Garci Ruiz de Montalvo y al *Caballero del Febo* de Ortúñez, superar una serie de pruebas hasta lograr el destino. Tras su presentación por medio de su escudero Darinel, Amadís se acerca a una montaña en la que una criada negra portuguesa, representación de la noche, le pide que se quede dormido. Borrego Gutiérrez (2007: 357) ha demostrado cómo esta escena proviene de la tradición caballeresca del sueño del caballero, inmortalizada en los amadises y en el cuadro de Rafael y parodiada en la cueva de Montesinos del *Quijote*. Lógicamente el caballero del Sol pierde su fuerza en la noche pues su fuerza está unida al poder del astro-rey. Amanecer, un personaje alegórico, le despierta suavemente mientras le canta:

> Despierta, Amadís, dormido
> y despierta a merecer
> aventuras, a quien deva
> mil coronas un laurel.
> (fol. 27)

Amadís de Grecia debe despertar para abrazar su destino heroico y obtener mil coronas y el laurel (claras imágenes del poder real y de la fama eterna). El método para conseguirlo pasa siempre por usar los rayos de Apolo: cuando llega a un castillo defendido por cuatro gigantes, los vence refractándolos con su escudo; igual que a las dos ninfas que intentan desviarle de su camino, las cuales desaparecen como «sombras» ante la luz; asimismo, en su última prueba Amadís encuentra dos leones a los que ciega, de nuevo, con el reflejo del escudo. Felipe IV aparece así representado como Amadís y como Apolo quienes se unen para completar el destino heroico del héroe. Ya dentro del castillo, Amadís encuentra a la enbrujada Niquea, interpretada por la infanta (fol. 39) y con la reina del Amor, interpretada por la reina Isabel de Valois (*ibidem*). Tras superar las últimas pruebas, aparece, por fin, en el segundo acto de la máscara el destino de Amadís:

> Descubriose un trono cuyas gradas, que apenas diferenciava la vista al hermoso matiz de sus colores, ocupavan bellisimas ninfas [. . .] se confundian los rayos, y como todas brotavan abismos de reciprocas luzes, saliendo al encuentro al puro cristal de los espejos, de que estavan vestidos el techo y las paredes, parece que despreciavan su mismo resplandor, como sucede siempre en poco la abundancia, sin duda entiendo, que averse anticipado esta congregacion de humanos Serafines a las historias y fabulas de pasados siglos, sacaran della padrones de hermosura. (fols. 38-39)

Este trono dorado rodeado de magníficos rayos de luz reflejan la grandeza y la belleza absoluta de obtener el poder real y es, claro, una referencia al poder de la luz y de la iluminación del monarca en cuyo imperio no se ponía el sol. Como Víctor Mínguez, entre otros, ha mencionado la isotopía emblemática es una de las imágenes comunes de la iconografía de los Austria. Por ejemplo, Agustín de Mora menciona en *El Sol eclipsado* que:

> no se puede negar ser el Sol la más apropiada idea, y gloriosa divisa de nuestros esclarecidos, y Católicos Reyes de España. Pues si aquel fue Príncipe de los Astros por ser viva imagen de Dios que retrata perfectamente su ser divino [. . .], quién duda, que esta es, la mayor, y más alta prenda de nuestros Católicos Reyes. (citado en Mínguez 1994: 210)

El rey absoluto reina sobre sus súbditos igual que el Sol reina sobre el resto de los planetas del cosmos. Así, la trama de la *La Gloria de Niquea* está diseñada para mostrar al nuevo monarca el camino al poder divino.

En resumen, *La Gloria de Niquea* no merece estudio tan sólo en cuanto bisagra del teatro áureo hacia espectáculos cortesanos más elaborados. *La Gloria de Niquea* es la obra más ambiciosa del Conde de Villamediana y representa una reconstrucción barroca de los iconos políticos, mitológicos y caballerescos que estaban diseñados para la emulación del nuevo rey. Como documento sirve, asimismo, para demostrar el nacimiento de la imagen mitológica más famosa de Felipe IV, la del nuevo sol, el *rey planeta* que ilumina la corte y a sus súbditos. En el plano mitológico Villamediana crea una narrativa que trasciende el espacio y la historia por medio de mitologizar la figura de Felipe IV como un nuevo Apolo, igualmente distante a todos sus súbditos; en el histórico se presenta a Felipe II, un monarca que, en contraste con Felipe III, no dependió de sus privados, como modelo para el nuevo rey; en el caballeresco se unen ambos al presentar a Amadís de Grecia como un «caballero del sol», un *espejo de príncipes* que debe imitar el monarca.

Bibliografía

Alemán, M. (1990); *Guzmán de Alfarache*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Akal.

Almansa, A. de (2007): *Obra periodística*, eds. Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia [Nueva Biblioteca Erudición y Crítica, 20].

Arellano, I. (2001): «La isotopía emblemática y su pertinencia genérica en El caballero del Sol, comedia cortesana de Vélez de Guevara», *Silva Studia philologica in Honorem Isaías Lerner*, eds. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, pp. 37-54.

Barnard, M. (1998): *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham, Duke University Press.
Borrego Gutiérrez, E. (2007): «Libros de caballería y fiestas cortesanas para el recién coronado Felipe IV»,en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. Bernardo García y María Luisa Lobato, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 347-384.
Calderón de la Barca, P. (1960): *El castillo de Lindabridis. Obras completas de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Ángel Valbuena Briones, 2 vols, Madrid, Aguilar, II, pp. 2053-2093.
— (1987): *El castillo de Lindabridis*, ed. Victoria B. Torres, RILCE 3, Pamplona, Universidad de Navarra.
Cervantes, M. de (2005): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico et al, Círculo de Lectores, Centro para la edición de los clásicos españoles.
Checa Cremades, F. (1998): *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid, El Viso.
Chaves Montoya, M. T., ed., (1991): *La Gloria de Niquea: Una invención en la corte de Felipe IV*. Aranjuez: Ediciones doce calles-Riada [Estudios sobre Aranjuez, 2].
Cotarelo y Mori, E. (1886): *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
Covarrubias, S. de (1984): *Tesoro de la lengua [1610], edición facsímil*, Mexico, D. F., Ediciones Turnermex.
de Armas, F. A. (2001): «The Play's the Thing»: Clues to a Murder in Villamediana's *La Gloria de Niquea*», *Bulletin of Hispanic Studies* 78, pp. 439-454.
— (1996): Heavenly Bodies: *The Realms of La estrella de Sevilla*, Lewisburg, Bucknell University Press.
— (1986): *The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*, Lexington, University Press of Kentucky.
Deleyto Piñuela, J. (1959): *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Espasa-Calpe.
— (1964): *El rey se divierte. (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid, Espasa-Calpe.
Díez Borque, J. M. (1988): *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus.
Eisenberg, D., ed., (1982): *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
Elias, N. (1979): *Uber den Prozess der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 vols. Frankfurt, Suhrkamp.
Elliott, J. H. (1990): *El conde-duque de Olivares: El político en una época de decadencia*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Grijalbo.
Ferrer Valls, T. (2007): «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de la madurez», *Entresiglos* 1: págs. Edición digital disponible en URL: www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/vellocino.
— (1998): «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en J. M. Díez Borque (ed.), T*eatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 , pp. 215-31.
— (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Támesis.

Gutiérrez Arranz, L. (2004): «La mitología en *La Gloria de Niquea*, del conde de Villamediana», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Madrid, Anthropos, pp. 97-103.

Hernández Araico, S. (2007): «Las inverosimilitudes imaginativas de Calderón y su función dramática teatral: *El castillo de Lindabridis*», *Teatro de Palabras: Revista sobre teatro áureo* 1, pp. 67-77.

Morán Turina, J. M. y F. Checa Cremades, (1986): *Las casas del Rey: Casas de Campo, Cazaderos y Jardines Siglos XVI y XVII*, Madrid, El Viso.

[Ovidio], Ovid, (1960): *Metamorphoses/Metamorphoseon*, ed. Frank Justus Miller, 2 vols, Cambridge, Harvard University Press.

— (1924): *Tristia. Ex ponto*, ed. Arthur Leslie Wheeler, Londres, William Heineman.

Ortúñez de Calahorra, D. (1975): *Espejo de príncipes y cavalleros [El cavallero del Febo]*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe [Clásicos castellanos, 198].

Menéndez Pelayo, M. (1965): «Observaciones preliminares», *Obras de Lope de Vega XIII. Biblioteca de autores españoles*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, pp. 203-287.

Mínguez, V. (1994): «Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero», en *Actas del I Simposio Internacional de emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 209-253.

Miñana, R. (2000): «Los márgenes del poder, el poder de los márgenes: El marco narrativo en *La Gloria de Niquea* de Villamediana», *Bulletin of the Comediantes* 52.1, pp. 55-81.

Monod, P. K. (1999): *The Power of Kings: Monarchy and Religion in Europe, 1589-1715*, New Haven, Yale University Press.

Pérez de Moya, Juan (1995): *Philosofía secreta*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Rosales, L. (1969): *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid, Gredos.

Ruggiero, G. (1993): *Binding Passions: Tales of Magic, Marriage, and Power at the End of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press. Shergold, N. D. (1967): *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.

Sánchez-Jiménez, A. (2001): «Anonimia y censura en el teatro del Siglo de Oro: el caso de *El Diablo predicador*», *Hispanófila* 131, pp. 9-19.

Santa Teresa de Jesús (1980): *Libro de la vida*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra.

Tassis y Peralta, J. de [Conde de Villamediana] (1983): *Poesía*, ed. María Teresa Ruestes, Madrid, Planeta.

Vega Carpio, F. L. de (1624): *El vellocino de oro. Parte decinueve y la meior parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan Goncalez a costa de Alonso Perez mercader de libros. (http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01048841766367148207702/p0000001.htm#1)

Vélez-Sainz, J. (2008): «Eros, *Vates, Imperium*: Metamorphoses of Ovid in Mythological Court Theater (Lope de Vega´s *El Amor enamorado* and Calderón´s Laurel de Apolo)» *Ovid in the Age of Cervantes*, ed. Frederick de Armas, Toronto, Toronto University Press, en prensa.

Zimmerman, J. E. (1964): *Dictionary of Classical Mythology*, Nueva York, Bantam Books.

Amor, honor y poder: las huellas del gongorismo en una de las primeras comedias de Calderón

Zaida Vila Carneiro[1]
Universidade de Santiago de Compostela

La influencia ejercida por Góngora en los escritores de teatro del siglo XVII es indiscutible. Herrero (1930), Gates (1933), Sage y Wilson (1964), Watson (1976), Quintero (1991), Díez Borque (2003) e Iglesias Feijoo (2010) entre otros, han estudiado la importante repercusión del poeta cordobés en Calderón, siendo la práctica gongorina de nuestro dramaturgo alabada por unos y vituperada por otros. El mayor detractor del estilo gongorino en los escritos calderonianos fue Gerardo Diego, quien al referirse en 1927 a Calderón señala con duras palabras:

> He aquí el enemigo. El que debe cargar con más de la mitad de las culpas que se le abonan en cuenta a Góngora. El peor gongorismo no es sino el calderonismo. Calderón reduce a cuatro o seis moldes agotados genialmente por él, algunos de los hallazgos gongorinos; simetriza lo que en Góngora era equilibrado, pero libre. Da la fórmula para adquirir un culteranismo barato de bazar a precio único; y, en suma, convierte la sorpresa en tópico, la forma en molde y lo clásico vivo en académico muerto (…) Todo Calderón está empapado de Góngora; ya lo he dicho: es la Academia de Góngora. Pero todo está transformado en puro Calderón (Gerardo Diego, 1979: 36-37).

1. La autora del artículo es beneficiaria de una beca del Programa Nacional de Formación de Personal Investigador (FPI) del Ministerio de Ciencia e Innovación. Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación sobre la obra de Calderón de la Barca financiado por la DGICYTBFF2001-3168, continuación del concedido por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia PGIDT01PXI20406PR, y renovado por el HUM2007-61419/FILO, que recibe fondos FEDER y cuyos investigadores principales son Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera.

La negativa opinión de Gerardo Diego contrasta con otras radicalmente distintas como la de Herrero, que afirma que "entre los dramáticos, ninguno tan compenetrado con Góngora, como Calderón" (Herrero, 1930: 149), la de Gates (1933) que considera a Calderón el mejor discípulo de Góngora de entre todos los dramaturgos del XVII, la de Quintero (1991), quien subraya en todo momento la originalidad de la imitación de Góngora por parte de Calderón y llega incluso a afirmar que quizá nuestro autor haya sido el primero en entender completamente el universo idiomático de las *Soledades* (Quintero, 1991: 209) o la de Iglesias Feijoo (2010), que demuestra la devoción calderoniana por la poesía gongorina en su estudio sobre *El príncipe constante*.

Valoraciones aparte, es obvia la presencia de Góngora en Calderón, especialmente antes de 1650, período que Gates (1937: 252) identifica con la época más gongorina de nuestro dramaturgo. La huella del poeta cordobés no sólo se aprecia en la imaginería y en los distintos recursos estilísticos que emplea Calderón, sino también en la intertextualidad. Wilson y Sage (1964), por ejemplo, repararon en la frecuencia con la que el autor de *La vida es sueño* introduce en sus piezas teatrales versos extraídos de alguna obra gongorina, señalando el innegable influjo de los romances y de las letrillas.

Un caso especial es el de *El príncipe constante* en el que nuestro dramaturgo incluye casi cincuenta versos pertenecientes a Góngora[2]. Además de en dicha obra, la influencia del poeta ha sido demostrada en muchas piezas calderonianas como *Los tres mayores prodigios, El mayor encanto amor, El purgatorio de San Patricio, La gran Cenobia, La puente de Mantible* o *La vida es sueño*. Sin embargo, nadie había reparado en *Amor, honor y poder*, una de las primeras comedias de Calderón, que ya en el sexto verso presenta una referencia explícita a las *Soledades*, cuando Enrico dirigiéndose a su hermana dice:

> No salgas, Estela, al monte;
> vuélvete al castillo, hermana,
> que por estos campos hoy
> ha salido el Rey a caza.
> No te vea de la suerte
> que en las soledades andas,
> causando a Venus desprecio,
> dando envidias a Diana
> (p. 907)

El término 'soledades' aparece como sinónimo de campo, monte, convirtiéndose en una clara alusión a las *Soledades* gongorinas, concretamente a la primera, la llamada "Soledad de los campos". En esta comedia también se puede observar la preferencia de Calderón por ciertos mitos muy del gusto de Góngora, como es el caso del secuestro de Europa y la caída de Ícaro. Las *Soledades* se abren con el siguiente famoso pasaje:

> Era del año la estación florida
> en que el mentido robador de Europa

2. Para más información sobre la inclusión del romance gongorino en *El príncipe constante* puede verse Iglesias Feijoo (2010) y Hernando Morata (2008).

(media luna las armas de su frente,
y el Sol todo los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas,
(vv. 1-6)

En los versos 129-136 de *Amor, honor y poder,* Calderón compara al caballo desbocado que lleva en sus lomos a la Infanta con el dios Júpiter, identificando a la mujer con Europa:

Aquel caballo sin duda
es el Júpiter que anda
enamorado y tomó
forma en apariencia rara
para que tú fueras, cuando
le oprimieras las espaldas,
Europa de Ingalaterra
y él el caballo de España.
(pp. 910-911)

En estos versos se alude a la capacidad de transformación de Júpiter, quien, para realizar sus conquistas amorosas, tomaba la forma de distintos animales: cisnes, toros, pájaros... Aquí se hace mención, concretamente, a la transformación de Júpiter en toro. Se trata de un tópico común que, aunque no tendría por qué ser derivación directa del poeta cordobés, aparece con llamativa recurrencia en la obra de ambos autores.

Otro de los mitos favoritos de Góngora es el de Ícaro, el cual, desoyendo los consejos de su padre, voló muy cerca del sol, derritiéndose la cera que le sujetaba las alas al cuerpo. El autor de las *Soledades* recurre a este mito en numerosas ocasiones, una de ellas la podemos observar en *Las firmezas de Isabela*, donde Tadeo habla de la imprudencia de aceptar un matrimonio mal planeado sin pensárselo bien antes:

Lelio, pues, el desposado,
que entre rayos y entre olas,
si no se quema las plumas,
a fe que no se las moja,
(vv. 750-753)

Otro ejemplo de la presencia del mito de Ícaro en Góngora lo tenemos en la *Soledad II* (vv. 137-143)

Audaz mi pensamiento
el Cenit escaló, plumas vestido,
cuyo vuelo atrevido,
si no ha dado su nombre a tus espumas,
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento.

Este mito también tiene cabida en *Amor, honor y poder* entre los versos 1178 y 1186, en los cuales Teobaldo se declara a la infanta Flérida:

> Hoy, Flérida, si pudiera
> hacer lengua el corazón,
> mejor mi pena dijera,
> si ya sus alas no son
> a tantos rayos de cera,
> que, si al mismo sol te igualas,
> casta Venus, bella Palas,
> de esperanza y favor falto,
> quien ha de volar tan alto,
> forzoso es prevenir alas.
> (p. 941)

Otro motivo tratado por Góngora en sus obras y que, nuevamente, Calderón reproduce en *Amor, honor y poder* es el uso de la imagen de la roca combatida por las olas como símbolo de la castidad defendida. Así aparece en los versos 2139-2145 de *Las firmezas de Isabela*:

> Encuentra el mar, estándose ella queda,
> la roca, o levantada sea o robusta,
> y sin moverse con el viento justa
> la dura encina, honor de la arboleda:
> tal quiero que suceda
> con mi firmeza hoy, que determina
> ser roca al mar y al viento ser encina.
> (vv. 2139-2145)

Del mismo modo, en *Amor, honor y poder*, Estela habla de lo firme que fue ante las proposiciones deshonestas del Rey:

> Qué peña en el viento sorda,
> qué roca en el mar opuesta
> a soplos y olas que libres
> baten, gimen, braman, suenan,
> como yo a suspiros tuyos,
> como yo a lágrimas tiernas
> he sido, al agua y al viento,
> risco, monte, roca y peña?
> (p. 984)

Otra concomitancia llamativa entre la comedia gongorina y la calderoniana se halla en un juego de palabras establecido entre la interjección 'hola' y el verbo 'olear', el cual se desarrolla en *Las firmezas de Isabela* en los versos 1835-1842:

> FABIO Hola, Tadeo, ¿dó estás?
> TADEO Parece que oigo a mi amo.
> FABIO Hola, Tadeo, ¿a quién llamo?
> TADEO Sube arriba y lo sabrás.

Las olas te habrán echado
como a Leandro.
FABIO Por cierto
que pensaba que eras muerto.
TADEO No fuera mal oleado.

En *Amor, honor y poder*, este juego de palabras está en boca del gracioso, lo cual ofrece un fragmento especialmente cómico:

CAZADOR ¡Hola! ¡Hao, pastor!
TOSCO ¿A quién
dan estas voces?
CAZADOR A vos.
TOSCO Yo no so hola, juro a Dios,
y avísole que habre bien.
CAZADOR ¡Hola! ¿Una palabra sola
a un cazador no le oirás?
TOSCO (Él es el hola no más
porque aquí no hay otro hola.
Piensa el lacayo que está
con otro hola como él,
que sólo es su nombre aquel
de hola acá y hola acullá,
que no hay de aquestos criados
–mirad qué dichosa gente–
quien muera sópitamente,
pues todos mueren oleados.
(p. 919-920)

Un ejemplo más de intertextualidad lo podemos observar en el siguiente pasaje de *Amor, honor y poder*:

Tú, que me miras a mí
mártir de rizado aseo,
no te caigas, tente en ti,
que cual tú te ves me vi;
veraste como me veo.
(p. 953)

Los dos últimos versos se corresponden con una copla que Wilson y Sage (1964) recogen en su estudio sobre las poesías líricas en el teatro de Calderón. Estos versos aparecen en otras obras calderonianas como *La niña de Gómez Arias*, *Saber del mal y del bien* o *La cisma de Ingalaterra*. Sin embargo, el ejemplo de *Amor, honor y poder* no es recogido en este estudio, como tampoco se hace mención al lugar de *Las firmezas de Isabela* que presenta dichos versos y que pueden explicar su recurrencia en Calderón:

Cadáver es, aunque feo,
este papel, que al deseo
le dice: «mira por ti,

que cuál tú te ves, me vi,
y te verás cual me veo».
(vv. 1644-1648)

Calderón asimiló muy bien la destreza poética de Góngora. De hecho, el lenguaje gongorino fue una de las herramientas de las que se sirvió para confeccionar su propio lenguaje teatral. Nuestro dramaturgo adaptó en sus obras las características típicas de la poesía del autor cordobés: las metáforas coloristas, las simetrías, las antítesis, los paralelismos, los quiasmos, la plurimembración… Enfatizó muchos de estos recursos y se moderó en el empleo de otros, como en el caso del hipérbaton[3]. El armazón retórico de ambos se sustenta en una cierta obsesión por lo visual, por el mundo de los sentidos y la percepción.

Al referirnos a los roles de los sentidos, hay que aludir necesariamente a las coloristas metáforas de Góngora, sabiamente asumidas por Calderón. En ambos, la importancia del color es indiscutible. Como indica Gates (1933: 128-131), el énfasis en el color y en la luminosidad es lo más característico de Góngora. Estamos ante una poesía sensual en la que apenas es posible encontrar versos en los que esta tendencia colorista no sea palpable. Dámaso Alonso en su edición de las *Soledades* corrobora este hecho y apunta que la variedad de colores que utiliza Góngora en sus composiciones es bastante escasa:

> De las varias series de tonalidades que el poeta usa, las más frecuentes son éstas. La del rojo, muy abundante en la *Soledad* primera: *livor, púrpura, rubíes, grana, acanto, carmesí, escarlata, coral, clavel, rosa*. La del blanco: *lino, lilios, espuma, perlas, nieve, cisnes, corderos*. La del oro: *oro, dorado, rubio, topacio, miel, cabellos*, etc... La del azul: *azul, zafiro, cerúleo*... El verde, por encontrarse abundantemente en la naturaleza, es el único color que tiene un valor real. El negro, salvo raras excepciones, sólo juega papel de elemento discordante dentro de la armonía del mundo (Góngora, ed. Alonso, 1982: 21-22).

Góngora nos traslada a un universo lingüístico radiante, esplendoroso, brillante y colorido que Calderón trata de plasmar también en su teatro. El gusto por el blanco (por la luminosidad que conlleva este color) es innegable y se presenta bajo distintas formas: marfil, nieve, nácar, azucena… En la obra gongorina suele aparecer combinado con el rojo. Un ejemplo muy representativo lo encontramos en una descripción de Galatea en el *Polifemo*:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.
(vv. 105-108)

En términos muy parecidos, Enrico alude a la Infanta en *Amor, honor y poder*:

¡Señora! ¡Señora! (Apenas
oye mi voz y, turbada

3. En general, Calderón tiende a eliminar las construcciones "potentially distracting" (Quintero, 1991: 212).

la color en un compuesto,
mezcló la nieve y el nácar
y dichosamente unida,
nieve roja o rosas blancas,
se vio purpúrea la nieve
y la púrpura nevada.
(p. 910)

En apenas ocho versos se localizan cinco referencias a combinaciones de los colores rojo y blanco: *nieve y nácar*, *nieve roja*, *rosas blancas*, *purpúrea la nieve* y *púrpura nevada.*

Otra fusión colorista típicamente gongorina es la de verde y blanco. El verde aparece en numerosas ocasiones representado por la esmeralda, lo cual entronca con el particular gusto de Góngora por las piedras preciosas[4]. En *Las firmezas de Isabela* hallamos el siguiente ejemplo:

Sus pies la primavera
calzados, la ribera
de perlas siembra, el monte de esmeraldas.
(vv. 1056-1059)

En *Amor, honor y poder* el verde también es protagonista en distintas ocasiones, como en la siguiente descripción en la que se engarzan diversas metáforas muy al estilo de Góngora:

Qué bien cruzan en las flores
los arroyos cristalinos,
que a las galas del abril
son guarniciones de vidrio;
cuando de las fuentes bajan
hacen verdes pasadizos
de los cuadros, siendo espejos
de esmeraldas guarnecidos.
(p. 954)

Por otro lado, dentro del mundo de luminosidad y color que tanto Góngora como Calderón nos presentan, es obligado hablar del término *cristal*, un elemento muy curioso[5] siempre omnipresente en la obra gongorina. Generalmente aparece asociado con el agua, aunque posee muchos otros significados. Dámaso Alonso se refiere a esta particularidad con las siguientes palabras introductorias a su edición de las *Soledades:*

4. El gusto del poeta cordobés por las piedras preciosas suele exteriorizarse en las descripciones de la naturaleza: "Grass or green fields make green carpets; more expressively, a patch of grass is seen as emerald shadows; sports of green vegetation are emeralds, but when tinged with blood they are rubies; leaves, too, under the same circumstances, can be both emeralds and corals" (Watson, 1976: 106).
5. Watson (1976: 30) se refiere a él como un "enigmatic element".

> No se busque en las *Soledades* agua de ríos, agua marina, o de fuente o de laguna: *cristales* es marbete que cubre a todas ellas. Pero *cristales* será también la imagen que designe unos bellos miembros de mujer. Vemos, pues, cómo no sólo desaparece lo individual dentro de una idea genérica, sino cómo dos conceptos distintos de materia real ascienden a ser un solo concepto estético, una sola imagen (Góngora, ed. Alonso, 1982: 17).

En *Amor, honor y poder* destaca también una especial inclinación por la palabra *cristal*. Hay numerosos ejemplos en esta comedia que transmiten el gusto gongorino por este término, de ellos he extraído los tres más ilustrativos:

(1)
Lisonjera, libre, ingrata,
dulce y suave una fuente
hace apacible corriente
de cristal y undosa plata.
(p. 916)

(2)
A Diana en esta fuente
me parece que la miro
bañándose en los cristales,
de su perfección testigos;
(p. 954)

(3)
En el rico
adorno de aquesta fuente,
que con bellos artificios
de cristal riega las rosas
de esmeraldas guarnecidos,
me hallarás entretenida.
(p. 957)

En todas estas citas la huella de Góngora es clarísimamente perceptible. La voz *cristal* aparece haciendo referencia al agua, uno de los elementos preferidos del poeta cordobés.

Como ya se ha dicho al inicio de este estudio, no sólo hay concomitancias entre la obra de Góngora y *Amor, honor y poder* en la imaginería y la intertextualidad. También es considerable la influencia ejercida por el autor de las *Soledades* en cuanto a la utilización de recursos estilísticos de carácter más sintáctico como la correlación[6] o el quiasmo, figuras muy del gusto de ambos autores y que quedan fuera de este trabajo.

En *Amor, honor y poder*, representada en 1623, ya es ostensible el estilo gongorino que va a presidir las composiciones posteriores de Calderón, especialmente en cuanto al uso de las metáforas y a la utilización de ciertos motivos y mitos.

6. Para más información acerca de la correlación en el teatro calderoniano véase Alonso (2000).

Bibliografía

Alonso, D. (2000): "La correlación en la estructura del teatro calderoniano" en *Estudios sobre Calderón*. Coord. Javier Aparicio Maydeu, vol. 1, Madrid: Istmo, pp. 290-350.

Calderón de la Barca, P. (2007): *Comedias II*. Ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid: Biblioteca Castro.

Diego, G. (1979): *Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Madrid: Alianza Editorial.

Díez Borque, J. M. (2003): "Citas y juicios literarios de Calderón: unas calas", en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Actas de las jornadas, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 83-102.

Dolfi, L. (2003): "El teatro de Góngora: imágenes y enigmas", en *Criticón* 87-88-89, pp. 277-286.

Gates, E. J. (1933): *The metaphors of Luis de Góngora*. Filadelfia: University of Pennsylvania.

Gates, E. J. (1935): "Góngora's use of proverbs", en *Hispania*, Vol. 18, 1, pp. 45-52.

Gates, E. J. (1937): "Góngora and Calderón", en *Hispanic Review*, Vol. 5, 3, pp. 241-258.

Gates, E. J. (1941): "Antonio da Fonseca Soares, an Imitator of Góngora and Calderón", en *Hispanic Review*, vol. 9, 2, pp. 275-286.

Góngora y Argote, L. de (1982): *Soledades*. Ed. Dámaso Alonso, Madrid: Alianza Editorial.

Góngora y Argote, L. de (1983): *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. Alexander A. Parker, Madrid: Cátedra.

Góngora y Argote, L. de (1993): *Teatro completo*. Ed. Laura Dolfi, Madrid: Cátedra.

Góngora y Argote, L. de (1994): *Soledades*. Ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia.

Herrero García, M. (1930): *Estimaciones literarias del siglo XVII*. Madrid: Voluntad.

Hernando Morata, I. (2008): *El romance "Entre los sueltos caballos" de Góngora en* El príncipe constante *de Calderón.* (Trabajo Académicamente Dirigido inédito), Universidade de Santiago de Compostela.

Iglesias Feijoo, L. (2010): "El romance de Góngora en *El príncipe constante* de Calderón", en *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, vol. 26, 1, pp. 74-96.

McGrady, D. (2003): "Lope frente a Góngora: Orígenes, relación y sentido de *Virtud, pobreza y mujer* y *Las firmezas de Isabela*", en *Hispanic Review*, vol.71, 3, pp. 297-324.

Quintero, M. C. (1991): *Poetry as play. Gongorismo and the Comedia.* Amsterdam / Filadelfia: John Benjamins.

Sage, J. y Meryon Wilson, Edward (1964): *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*. Londres: Tamesis Books Limited.

Watson, J. A. (1976): *The metaphorical procedure of Góngora and Calderón*. Dissertation Catholic University of América.

 ISBN 978-84-9887-554-6 (T.III); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

El erotismo en *La vega del Parnaso*

Edith Marta Villarino
Universidad Nacional de Mar del Plata

El amor, que en las comedias del Siglo de Oro suele ser el móvil de la acción y el origen de la complicación en la trama, fue el eje en torno del cual giró la vida de Lope de Vega, quien luego de pasar por experiencias de innumerables matices lo transformó en el motor de la voz escritural de sus poemas, piezas dramáticas y cartas personales. Joan Oleza (1990: 207), cuando define la comedia urbana del primer período de producción lopesca, tiene en cuenta su carácter vital y festivo, por lo que dice de ellas que son «el reino de la máscara»; afirma en ese artículo que esas obras de juventud son también –y quizás por ello– el espacio donde tienen lugar «los amores secretos» y las «inconfesables nocturnidades». Felipe Pedraza (2003: 8), por su parte, destaca que no sólo la comedia del período Lope-preLope[1] «está transido de erotismo, de todas las gamas del erotismo, pero especialmente de un amor que da sentido a la vida, que la ennoblece», sino todo el teatro del Fénix, con lo que resulta muy productiva la búsqueda de esas marcas en el tramo final de la larga vida del poeta.

1. Sigo en primer lugar, la denominación de los períodos de producción de Lope de Vega propuesta por Frida Weber de Kurlat, en tanto que luego, en relación con el corpus que analizo, la acuñada por Juan Manuel Rozas en su artículo «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*» (Rozas, 1990: 383), a partir de los dos momentos delimitados por la crítica argentina. Años después, María Grazia Profeti (1997) aporta los datos concluyentes para llamar «Lope-PostLope» al tercer período de producción; Joan Oleza (2004), por su parte matiza las fechas formuladas por Profeti y acota el lapso a los años comprendidos entre 1627 y 1635, cuando disminuye el ritmo de producción de obras dramáticas.

Este trabajo, parte de un proyecto de investigación sobre La Vega del Parnaso[2], se propone abordar algunos aspectos del erotismo en tres comedias incluidas[3] en ese curioso volumen misceláneo editado poco después de la muerte del poeta por su hija Feliciana. El lapso comprendido entre 1622 y 1635 marca una inflexión en la vida de Lope: la pérdida de dos hijos, el ingreso al orden sacerdotal que no le impide amar apasionadamente a la joven Marta de Nevares, la ceguera, locura y posterior muerte de su Amarilis y el rapto de la hija menor. Poco quedaba del Belardo que se renovaba a sí mismo, salvo la enfermedad y la muerte. Joan Oleza (2004) y Juan Manuel Rozas (1982) en sendos estudios sobre Lope de Vega coinciden al observar que tanto su escritura como su vida son inseparables, por tanto, no sería una insensatez pensar que los avatares de los sucesivos –y tantas veces simultáneos– amores emergen ficcionalizados en la obra dramática así como en la poética y que esas vivencias, sin duda fueron una fuente inagotable de inspiración.

El *corpus* que he acotado está compuesto por la comedia urbana *El desprecio agradecido* y dos comedias palatinas[4], *El guante de doña Blanca* y *La mayor virtud de un rey*[5]. He seguido el criterio cronológico y no el de la edición *princeps* para ordenar los textos, porque creo ver en la construcción de las escenas eróticas una variación que confirmaría la hipótesis de que la obra de Lope de Vega da cuenta de un proceso de experimentación que atraviesa todo su corpus dramático y es percibido como un modelo en evolución.

Maria Grazia Profeti en su estudio sobre «La escena erótica de los Siglos áureos» cuando propone una clasificación de la literatura relacionada con el cuerpo y su disfrute, distingue una gama de realizaciones que va desde la literatura amatoria hasta la obsceno-satírica. Este abanico de posibilidades permite abordar con mayor propiedad las escenas que pasamos a analizar; la innovación más notable, está en situar la mirada de los personajes desde diferentes perspectivas: la palabra del noble va cargada de un fuerte erotismo atenuado por ser parte del pasado, acciones no representadas ante el público; la voz del criado, tanto cuando refiere los amores de los caballeros o los propios, utiliza imágenes burlescas del mundo carnavalizado, que no dejan espacio al erotismo sutil y refinado, sino a la sexualidad más descarnada.

2. Utilizo la edición princeps que obra en la BNE y la edición facsímil de Felipe Pedraza.
3. Cabe recordar que las comedias de *La Vega del Parnaso* están datadas por Morley y Bruerton –con las aportaciones de Rennert y Castro–, entre 1622 y 1635; en este trabajo sigo la cronología propuesta por los autores citados.
4. Prefiero utilizar esta clasificación de los subgéneros de la comedia aunque recientemente Joan Oleza (2004: 266 y 270), al estudiar las obras del último período de producción de Lope de Vega, sitúa *La mayor virtud de un rey* y *El guante de doña Blanca* dentro de un grupo «dramas históricos por el ambiente o por la circunstancia» cuyos conflictos son de índole privada y afectan a hechos particulares entre los que se destaca la honra.
5. Según S. Griswold Morley y Courtney Bruerton (1968), podrían datar: hacia 1633 la primera, entre 1627-1635 (probablemente 1630-1635) la segunda y la última comedia entre 1625 y 1635. Hugo Rennert y Américo Castro (1968), plantean la posibilidad de que, por las referencias autobiográficas que analizaran Joseph Silverman y Silverman con Fr. Alfonso Andrés en dos estudios de 1963, sea posterior al rapto de Antonia Clara en 1635. Marco Presotto se ocupa en tres ocasiones de esta comedia (Presotto, 1999, 2000a y 2000b). Si bien centra su interés en el estudio ecdótico del manuscrito de la primera jornada conservado en la colección Zubálburu, el investigador italiano circunscribe la fecha de composición a 1634-1635?, dado que el texto consultado no incluye datación.

DA[6] comienza con la salida a escena del galán y el gracioso. Don Bernardo, tratando de huir del castigo de la justicia, deja por muerto a otro galán con quien se ha batido en un duelo y acompañado por el gracioso, busca refugio en una residencia desconocida. Los parlamentos de don Bernardo, texto informado, dan cuenta de un «jardín» en una «casa principal»; ambos hombres ingresan a un nuevo espacio dramático que corresponde a la esfera privada y, a partir de la mención de unos pocos elementos (puertas secretas, flores y rincones ocultos), se abre una dimensión simbólica donde público y lector entrenados saben que tendrán lugar escenas de amor y seducción. Los fugitivos continúan invadiendo la intimidad de la casa y se esconden tras de un tafetán que cubre la puerta de la sala donde dos damas, las hermanas Lisarda y Florela, se preparan para el descanso.

Como espectadores en un corral de comedias –o sorprendidos *voyeurs*– asisten a un espectáculo inesperado: las damas se despojan de adornos y de ropas mientras hablan del paseo que han dado por el Prado y opinan acerca de la culta y «brava prosa de galanes» con quienes han departido. Deslumbrados por lo inusual de la escena quedan absortos en su contemplación hasta que cae un broquel y el ruido sobresalta a las damas, las que tras un primer momento de temor escuchan el relato de los sucesos precedentes; don Bernardo y Sancho pasan la noche encerrados en un aposento de la habitación de Lisarda, pues las damas aceptan compadecidas las razones del caballero y deciden protegerlos. Mientras aguardan la hora de ser liberados, don Bernardo recrea con deleite la escena ausente para el público: «¡Qué airoso talle! ¡Qué cuerpo! / Cuando se quitó la ropa, / quedó como un ángel bello / en la almilla»; asimismo, reprocha a Sancho su torpeza en el manejo de las armas, pues por eso no llegó a ver la completa desnudez de Lisarda: «Al fin me quejo / de ti, por cuyo broquel / no pasó de almilla adentro; / que si no es por el ruido, / ya despejaba el manteo / y se quedaba de ninfa». Ese encuentro furtivo de las damas y el galán genera la intriga principal: las dos hermanas se enamoran del mismo hombre; Florela que no aún está prometida da muestras de apasionamiento ante las «gallardas prendas» de don Bernardo y celosa asegura a Lisarda que ella logrará su amor: «Bien dices, noche seré / porque todas le verás / conmigo». Tanto la belleza del cuerpo desnudo como la prestancia viril, primeros rasgos de la juventud que perciben los ojos, despiertan el deseo de gozar de la primavera; fieles a los principios neoplatónicos, las obras dramáticas de Lope de Vega muestran que el amor nace a partir de la mirada.

La otra escena tiene lugar a fines del segundo acto; un preámbulo jocoso donde Sancho alude a la caza de amor, en ella unas perdices y un perro perdiguero son metáfora degradante de damas y caballero, sostiene el discurso amoroso de los protagonistas. La visión humorística contrasta con la de Lisarda, que aunque desarrolla un breve relato sobre el mismo tema, lo hace sobre la matriz de la poesía cortés y en ese discurso el tópico recupera la imagen tradicional del halcón que busca su presa entre las palomas. Los amantes, Lisarda y Bernardo, deben separarse para no despertar sospechas entre quienes los acechan por motivos diferentes (padre, hermana y otro galán) pero antes desean estrecharse en un abrazo; los criados, cómplices de ese amor facilitan la concre-

6. A partir de este momento, citaré así las obras: *DA* (*El desprecio agradecido*), *El guante de doña Blanca* (*GDB*) y *La mayor virtud de un rey* (*MVR*).

ción de la escena erótica. El uso del espacio y el juego de las miradas da origen a una situación dramática compleja: los graciosos sostienen una antepuerta de seda y la pareja de enamorados queda oculta por el paño, en tanto que Florela y Octavio, en el plano más cercano a los espectadores, rabian de celos. Como dice Maria Grazia Profeti (1992: 73), la escena erótica más auténtica es la que no existe: nadie ve qué sucede luego del diálogo entre Lisarda y don Bernardo; si por una parte, los criados propician el contacto físico, por otra actúan ante el público –y la posible censura– como guardianes del decoro, pues escamotean aquello que no debe ser expuesto.

Tal como lo notara la investigadora italiana, se ha privilegiado el decir por el ver y las emociones violentas se encauzan en expresiones hiperbólicas, llenas de imágenes y metáforas. La mirada de don Bernardo oculto por el tafetán, a pesar de la falta de decoro inicial es la misma que puede ver nuevamente y permitir la acción tras la antepuerta, pues los hechos conducen a la boda exigida por el honor estamental y la correspondencia amorosa. El amante desdeñado desde el momento en que se ven Lisarda y don Bernardo, ocupa el mismo lugar del público, sólo puede dar rienda suelta a la imaginación.

GDB está articulada sobre tres tópicos que circulan por diferentes textos de la serie literaria española: escena con leones, una justa poética y escena de amor en el jardín; ellos remiten a un imaginario simbólico cuyo sentido adquiere un espesor y una complejidad cada vez mayores a medida que se desarrolla la trama. Los tópicos citados se despliegan en una secuencia que se inicia cuando doña Blanca recibe una carta de don Juan; ese papel cuyo mensaje nunca se lee ante el público y pertenece a la esfera del silencio en la escena, se convierte de inmediato en el motor de la acción.

Esa misiva de amor, origina una cadena de acciones: a) Brito, el gracioso, para entregar el mensaje a doña Blanca, debe entrar a los aposentos de las damas; b) doña Blanca, para evitar que la segunda dama, Leonor, conozca sus sentimientos hacia el galán, esconde el papel en un guante y lo deja caer en la jaula de los leones que ha tributado el rey de Marruecos; c) don Juan y Nuño, los dos pretendientes de doña Blanca, deciden batirse para tener el privilegio de rescatar y defender el guante de su dama y d) el rey don Dionís de Portugal, en su rol de tercer galán e impulsado por los celos, articula dos estrategias: organiza una justa literaria para lisonjear a la dama castellana e intenta descubrir la identidad del corresponsal de doña Blanca. El guante, desde el título de la comedia, adquiere una dimensión simbólica, pues no es sólo un signo estamental, como uno de los accesorios destacados de los trajes que usaba la nobleza[7], sino también –literalmente, en este caso– la prenda que está en contacto íntimo con la piel de la mano que por decoro, no podía ofrecerse desnuda a una persona de otro sexo.

La justa literaria en la que participan los personajes masculinos tiene como mandato la presentación de un soneto cuyo tema debe estar relacionado con el guante de doña Blanca, quien actúa como décima musa y decide quién es el vencedor. Los tres galanes desarrollan el tópico cada uno desde su enciclopedia y sus intereses en relación con la dama, pero es el Rey el único que, recurriendo a la mitología, construye un requiebro a

7. Los guantes, realizados en diversos materiales ricamente perfumados y aderezados, solían ofrecerse como obsequio de gran lujo y eran muy apreciados; las damas y los caballeros más acomodados daban cuenta de su riqueza exhibiendo esos hermosos accesorios adecuados a las diferentes indumentarias.

la belleza de doña Blanca y destaca el poder que esa mano ejerce sobre los caballeros. El guante, metonimia del cuerpo femenino, expone de un modo inequívoco la atracción que empuja a don Dionís hacia la dama castellana. Una fuerte carga de erotismo contenido se solapa entre el lenguaje figurado de los sonetos y la formalidad de la justa, hasta reprimirse por completo para permitir el despliegue del tercer tópico.

El dramaturgo, desde antes de la justa, prepara al público para asistir a una escena de gran efecto dramático, en la que tendrá que utilizar todas sus competencias como espectador entrenado. Doña Blanca mantiene un encuentro furtivo con don Juan, a quien cita en el jardín secreto del palacio; el rey, oculto en otro espacio presencia la escena y tras oír la conversación de los amantes, decide frustrar la tramoya urdida por la dama solicitando la compañía de don Juan para que sea testigo del encuentro que mantendrá con una mujer cuya identidad oculta. El jardín, el espacio simbólico de la seducción y del amor correspondido en la tradición literaria, es en esta obra el lugar donde el Rey manifiesta sus celos y su ira como un hombre que no revistiera su investidura, al tiempo que doña Blanca, desde su doble condición de mujer y de vasalla percibe que tanto su honra como su felicidad junto a don Juan son frágiles al estar a merced del poderoso.

El encuentro en el jardín, la escena más compleja y mejor lograda de esta comedia, está articulada en diferentes planos escénico-espaciales, desde uno de los cuales don Juan y Brito ven a don Dionís que traspone la puerta y entra al jardín donde espera Dª Blanca, ansiosa por encontrarse con su galán. Tanto el protagonista como el público desconocen lo que sucede luego, por eso mismo, Lope comienza el acto tercero con una analepsis que permite reponer la acción hasta el momento en que el Rey es recibido por Julia. El espacio del amor se transforma en un lugar donde todos los enamorados sufren el efecto de los celos, el temor y las frustraciones. El dramaturgo, al escamotear la acción tras la puerta cerrada, permite que la imaginación del respetable construya su propia escena erótica, pero al mismo tiempo, incorpora una nueva forma de escritura dramática en la que convergen el tratamiento de la simultaneidad temporal, del tópico del amor cortés y la reflexión sobre la realidad y la apariencia[8].

Aurora Egido en su interesante análisis sobre la escritura del Fénix afirma que «la voz del Lope poeta que se muestra a sí mismo ante sus lectores en el momento de la creación no deja nunca de oírse» (Egido, 2003: 68). *LMVR* da cuenta de una fuerte autorreferencialidad[9] que alude al poeta a quien «ya / le jubilan las canas», lamenta su poca

8. La escritura del Fénix, a pesar de la aparente claridad que recibió los dardos satíricos de Góngora, en esta escena da muestras de un espesor poco frecuente; resuelve problemas formales y genéricos cuando retoma la acción en otro espacio y cuando al plantear el conflicto no recurre a un personaje para narrar los hechos, sino que ellos se conocen a través de la acción; a la complejidad de la trama argumental se agrega la reescritura de un tópico literario, reconstruido desde el desencanto de la mirada barroca, de modo que el texto dramático ofrece diferentes capas de sentido descodificable según las normas de un discurso canónico, mientras que a la vez, el canon tradicional se subvierte. Quizás el desencanto propio de la época o la circunstancia vital del dramaturgo constituyan el fundamento necesario para mostrar, en la incertidumbre de los personajes, la dualidad que caracteriza la actitud ante la vida de quienes habían sido alcanzados por el profundo cambio epistemológico de ese período.

9. En esta comedia, la autorreferencialidad consiste en dispersar en la trama algunos rasgos biográficos, los suficientes para dar espesor y dramatismo al personaje de Don Sancho e incluir al final de la jornada tercera la autoalusión al poeta anciano.

suerte en la Corte y traza el personaje de Don Sancho de Mendoza, el padre guardián del honor, sobre la experiencia del dolor ocasionado por la imprudencia de las hijas, el rapto y fuga con el galán y la imposibilidad de defender su nombre cuando el poder, tan próximo al raptor, impide la acción de la justicia[10].

La pasión amorosa transita todo el texto de esta comedia palatina, a partir de la aparición de don Juan en el refugio de los Mendoza mientras caza con un azor. El amor-pasión nace súbitamente, ciega a quienes lo prueban y sus consecuencias: melancolía, olvido del decoro, ruptura de las normas y abandono de la propia vida, determinan a la pareja protagónica. Sin embargo, las escenas eróticas como el primer encuentro o las citas nocturnas en el jardín que propicia Juana, no tienen lugar en escena y el espectador sabe qué ha ocurrido sólo al oír el relato gozoso de los enamorados.

Sol y don Juan coinciden por casualidad junto al río, cuando la joven, creyéndose sola y a salvo de miradas extrañas, moja sus cabellos y el agua refleja su figura; hasta allí llega el galán portugués, que deslumbrado por la belleza desconocida le pide agua para apagar su sed. El público conoce este episodio a través de las palabras de don Juan, quien en secreto confiesa al príncipe su amor por una dama castellana. Esta narración recrea el súbito deseo, que en un impulso, lo obliga, olvidado del decoro y la prudencia, pedir a Sol beber de su mano; asimismo, refiere que la joven resuelve su propia conmoción con una gracia inusual; ella parece consentir y le ofrece agua con la mano, pero en el momento en que don Juan va a tocarla con la boca, se la arroja al rostro «bebed (diciendo) y guardad / para otra vez la que sobra» y un momento después le lanza su pañuelo: «si estáis lavado, enjugaos». El gesto lúdico, no exento de coquetería, esconde los sentimientos encontrados de la joven a la vez que abre un espacio simbólico donde se refleja la pasión que enciende a los dos. Esta escena en la que actúan los personajes protagónicos lleva una fuerte carga de erotismo, no sólo por los hechos que se evocan sino también porque el cuerpo visto en un paisaje bucólico, duplicado por el reflejo del agua, el calor del sol, la piel desnuda, la súbita sed –metafórica o real–, la elección de otra lengua (don Juan habla portugués) y el recuerdo de las flores exaltan la percepción sensorial. Los demás encuentros de los enamorados están construidos sobre distintas técnicas dramáticas frecuentes en esta etapa de producción del Fénix, sin que el erotismo exceda la mención de la belleza o las promesas amorosas.

Esta obra, sin embargo, sorprende por el tratamiento que Mendo, el gracioso, y la atrevida y un poco desvergonzada Juana, criada de Sol y Leonor, hacen de los amores de los jóvenes; al mismo tiempo exponen con una crudeza inusitada cuando aluden a la pasión y a la sexualidad, los pesares que sufren los padres de hijas casaderas. Don Sancho de Mendoza, abrumado por su situación lejos de Castilla, ejerce la función de guardián del honor de sus hijas dándoles órdenes precisas acerca de no llamar la atención de los desconocidos, motivo por el cual deben vestir trajes de labradoras; el padre detecta con ojo avizor la proximidad de don Juan y recomienda a Mendo que vigile las inmediaciones armado de un arcabuz, de ese modo los pretendientes osados que se acerquen a la

10. La trama de *LMVR* plantea muchos puntos de semejanza con la fuga de Antonia Clara, la hija menor del poeta, con un joven desconocido; este episodio desató una serie de especulaciones acerca de la identidad del galán a quien se ha relacionado con el círculo del Conde-Duque de Olivares.

casa se alejarán amedrentados por la amenaza de las armas. Mendo, aunque obediente no deja de tener dudas acerca de la eficacia de la estrategia; reflexionando sobre la dificultad de la tarea, llega a la conclusión de que es inútil todo lo que haga pues guardar doncellas es lo mismo que guardar viñas o habares[11].

La pareja protagónica tiene su espejo en la de Juana y Mendo, aunque el reflejo está parodiado –más que distorsionado– para plasmar de un modo directo la pasión amorosa y sus consecuencias. Juana, discurre sobre la vida de las mujeres y dice:

> Como fruta suelen ser
> Las mujeres encerradas,
> Que de puro estar guardadas,
> Nos venimos a perder.
> Bueno es guardarnos, mirando
> Por el honor, mas yo sé,
> Que no es malo, que nos dé
> El aire de cuando en cuando.

El soliloquio se convierte en diálogo con el paje que le ha dado «un pellizco al pensamiento»; ambos inician la *contrafacta* hablando de sus propios amores aunque les preocupan las desdichas de sus amos. Mendo, desde su mirada irreverente, traduce los temores de don Sancho y así expone una serie de principios sobre el juego amoroso:

> Tener hijas, o sean feas
> O hermosas, es triste suerte,
> Feas, no las quiere nadie,
> Hermosas, todos las quieren,
> guardarlas es imposible,
> Que son hombres y mujeres,
> Ellas queso, ellos ratones,
> unas callan y otras muerden.

A lo que responde Juana: «También los suelen coger», pero Mendo, haciendo uso de una brutalidad inusual en el teatro de Lope de Vega, introduce el tema de la deshonra[12] y la frecuente impunidad de los galanes:

> Yo veo, que muchas veces
> Queda el queso ratonado,
> Y ellos huyen y se meten
> En sus agujeros libres.

11. Si las viñas parecen remitir a «la fruta del cercado ajeno» garcilasiana, los habares, a la acepción popular que asocia las habas con la sexualidad (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1983: 156-158). El campo semántico del erotismo se expande desde el deseo por lo prohibido hasta el universo de la cultura popular.
12. Si abonamos la hipótesis de que esta obra tiene pasajes autobiográficos, las palabras de Don Sancho de Mendoza, como decíamos antes, hablan del dolor del padre decepcionado por la inconducta de las hijas pero también de la impotencia del hombre que no puede reclamar por su honor mancillado cuando el ofensor está demasiado próximo al poder: «¿Esto es hijas? Mas valiera / que nunca hubieran nacido, / mas yo sé lo que he de hacer / donde es tan cierto el peligro, que contra el poder no hay fuerza / ni contra el agravio, olvido».

La Primera Jornada finaliza con una escena de alto contenido erótico, no por los hechos, sino por el planteo de la situación; en ella los criados tienen la palabra.

MEN. Juana.
JUA. ¿Qué quieres?
Men. Que adviertas el recato de señor
Y el poco de las doncellas:
Trocaban ojos don Juan
Y Sol, qué cosa tan ciega
es este diablo amor.
[…]
MEN. Toda la culpa está en ellas.
JUA. Son castañas en el fuego,
Que si las ponen enteras
Luego saltan a los ojos.
MEN. Pues para que se estén quedas
Ya tú sabes el remedio.

Sólo el «diablo amor» podría permitir la obscena asociación de las mujeres y las castañas que estallan al calor de la lumbre cuando están enteras. Ese amor no es el tantas veces aludido por el arraigado discurso poético de la tradición cortés, ni el plasmado en versos de retórica cultista; tampoco el fundado en la teoría neoplatónica ni el legitimado por el matrimonio, sino el pasional e incontrolable que consume el decoro, la prudencia y la razón. El sociolecto de los criados da cabida a las expresiones más terrenales para tratar el tema que sobresale en toda la obra dramática de Lope de Vega, aun en las crónicas de hechos históricos, en las comedias mitológicas o en las genealógicas, dado que siempre, aunque tenga prioridad el aspecto que define el subgénero, ese hilo de la trama se entreteje con el amoroso-ficcional. Nada más lejos del sociolecto con que damas y galanes verbalizan su interioridad, sin embargo, la definición de Mendo «qué cosa tan ciega / es este diablo amor», en un nivel profundo poco difiere de aquella de los sonetos de *El perro del hortelano* o de *La dama boba*.

Lope de Vega, que amó sin reparos, aun cuando le estaba vedado, en su poema emblemático sobre el amor, supo plasmar esa relación paradojal que une el alma y la carne. El poeta anciano que trataba de retoñar en nuevas comedias por medio de un discurso dramático renovado, para construir la escena erótica en las tres obras analizadas, conjuga el conocimiento de los textos sobre la concepción del amor que circulaban en la época, pero sobre todo su experiencia amorosa, acumulada por la fuerza de una pasión que no se extinguió sino con su vida. Según sus palabras, «Quien lo probó lo sabe».

Bibliografía

ALZIEU, P., R. JAMMES, I. LISSORGUES (recopilación de) (1983): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

BRAVO VILLASANTE, C. (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL.

Calvo, F. (2003): *La configuración ideológica de la comedia del Siglo de Oro. Cánones dramáticos y estructuras discursivas de poder*, tesis doctoral inédita, UBA, pp. 116-135.
— (2007): *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*, Bs. As., EUDEBA.
Egido, A. (2003): «Lope al pie de la letra», en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, pp. 51-81.
Carrascón, G. (1997): «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», *Edad de Oro*, XVI, pp. 121-133.
García Santo-Tomás, E. (2004): «Introducción» a Lope de Vega: *Las bizarrías de Belisa*, Madrid, Cátedra, pp. 9-77.
— (2003): «Eros móvil: encuentros clandestinos en los carruajes lopescos», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 213-234.
González, A. (1994): «*Las bizarrías de Belisa: texto dramático y texto espectacular*», *El escritor y la escena. II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993)*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 143-153.
Kirschner, T. (1997): «Los disfraces de Belisa: incursión en Las bizarrías de Belisa, de Lope de Vega», en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, *La década de oro de la comedia española 1630-1640*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 61-83.
Mckendrik, M. (1974): *Woman and the society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, University Press.
Morley, S. G. y B. Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
Oleza, J. (1990): «La comedia: el juego de la ficción y del amor», en *Edad de Oro IX. El erotismo y la literatura clásica española*, Madrid, UAM/Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 203-220.
— (2003): «El Lope de los últimos años y la materia palatina» en *Estaba el jardín en flor… Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón* nº 87-88-89, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 603-620.
— (2004): «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en J.Mª Díez Borque y J. Alcalá Zamora eds., *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, SEACEX, pp. 257-276.
Pedraza, F. (1998a): «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en Las paces de los reyes», José Berbel *et alii*. (editores), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, pp. 203-221.
— (1998b): «Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega», *Criticón*, 74, pp. 109-124.
— (2003): «Lope y la realidad dramática del amor», en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (editores), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega.*

Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 7-9.

Presotto, M. (1995): «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», *Annali di ca´Foscari. Revista della Facoltà di lingue e letterature straniere dell´Università di Venecia*, XXXIV, 1-2, pp. 365-383.

— (1999): «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo de una commedia di Lope», *Cultura neolatina*, Anno LIX, Fasc. 3-4, Modena, Mucchi Editore, pp. 349-371.

— (2000): *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Kassel, Ediciones Reichenberger.

— (2000): «*La mayor virtud de un rey*. Edición del manuscrito autógrafo del primer acto», *Anuario Lope de Vega VI*, Universitat Autónoma de Barcelona, Departament de Filología Espanyola, Ed. Milenio, pp.275-321.

Profeti, M. G. (1992): «Essere vs apparire nel teatro barocco», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Università degli studi di Verona, Reichenberger, pp. 32- 42.

— (1997): «El último Lope» en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, *La década de oro de la comedia española 1630-1640*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 11-39.

— (1999): «Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti, *Nell´officina di Lope*, Firenze, Alinea editrice, pp. 11-44.

Rennert, H. y Castro, A. (1968): *Vida de Lope de Vega*, con notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya.

Rozas, J. M. (1990): «Lope de Vega y Felipe IV en el Ciclo de senectute» discurso de apertura del Curso 1982-83. Badajoz-Cáceres. Universidad de Extremadura, 1982, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 73-131.

— (1990): «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 355-383.

Schenone, H. (1983): «Pintura» en *Historia general del arte en la Argentina*, Tomo II, Bs. As., Academia Nacional de Bellas Artes.

Serralta, F. (1996): «El último Lope: *Las bizarrías de Belisa*», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Eds.: *Mira de Amescua en candelero II. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, 27-30 de octubre de 1994), Granada, Universidad de Granada, pp. 469-478.

Vega Carpio, L. de (1637): *La Vega del Parnaso*, Madrid, en la Imprenta del Reyno.

— (1993): *La Vega del Parnaso*. Edición facsímil prologada por Felipe Pedraza, Madrid, Ara Jovis.

Weber De Kurlat, F. (1976): «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época», *Segismundo*, XII, pp. 111-131.

 ISBN 978-84-9887-554-6 (T.III); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

Un drama de violencia: *Progne y Filomena*

Rina Walthaus
University of Groningen

> Las claras fuentes y las vivas flores
> alegraban los casos infelices ;
> de suerte que entre tantas variedades,
> apenas lastimaban las verdades.
> (Lope de Vega, *La Filomena*, vv. 165-169)

En estos términos Lope de Vega, en su poema *La Filomena* (1621), describe el hermoso lienzo labrado por Filomena de su traumática desdicha, indicando así cómo la belleza del arte y la variedad artística son capaces de dulcificar o sublimar las crudas experiencias reales. Incluso una historia de tanta violencia atroz como la de Progne y Filomena puede ser «digerida» por un público sin ser rechazada por demasiado repugnante, ya que «entre tantas variedades, apenas lastimaban las verdades».

El mito de Progne y Filomena, conocido sobre todo por el relato de Ovidio incluido en sus *Metamorfosis* (Libro VI, vv. 412-674), se ha difundido en la literatura española medieval y áurea, desde la historiografía de Alfonso X el Sabio hasta el poema citado de Lope de Vega[1]. A las diversas evocaciones en prosa y poesía se suman, en el Siglo de Oro, varias adaptaciones teatrales que son el tema del presente trabajo. Aunque este mito

1. Además de las numerosas referencias breves (particularmente a Filomena metamorfoseada en ruiseñor como elemento de una naturaleza idílica, véase Lida de Malkiel 1975) cabe pensar, por ejemplo, en las evocaciones del mito en la *General e grand estoria* de Alfonso X el Sabio, en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, en varios poemas de Santillana, en el romance «Blancaflor y Filomena», en las mitografías de Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria y, por supuesto, en *La Filomela* de Lope de Vega. Véase también el artículo de Zapata (1987), cuyo título sugiere un estudio del tema «en la literatura española hasta Lope de Vega», pero no menciona las obras teatrales de la época.

se presta fácilmente a una interpretación moral (como en la *Philosofía secreta* de Pérez de Moya, según quien «La fábula de Terreo y Philomela es fictión para declararnos el daño de la lujuria ...»[2]), no será este el principal motivo por el cual varios dramaturgos del Siglo de Oro han elegido esta historia para adaptarla para el escenario teatral. El de Progne y Filomela es un mito de la inocencia maltratada con extrema violencia y es tal vez aquí donde radique la fascinación por parte del dramaturgo y el espectador. El relato de Ovidio ofrece ya una elaboración de los episodios de violencia con detalles truculentos[3]. La combinación de sexo y violencia constituye, en el teatro, el cine y la tele actuales, un ingrediente frecuente y comercialmente lucrativo. Parece ser no menos atractiva para una representación en las tablas de la época áurea. Sabido es el gusto por el tremendismo senequista y el teatro del horror en el siglo XVI[4] y, en el Barroco, el gusto por lo desmesurado y una «estética de la crueldad»[5]. No obstante, el teatro de la época está condicionado por convenciones, normas y el decoro. Cabe preguntarse, pues: ¿cómo se presentan estos actos atroces a un público colectivo de aquel entonces? El motivo de la violación sexual (la de Filomena) no es nada nuevo para el teatro de la época: la agresión sexual y la violación son elementos muy presentes en el teatro áureo[6]. Pero el mito de Progne y Filomena ofrece, además, la cruel mutilación de Filomena por el violador Tereo, quien le corta la lengua a la joven para evitar que publique su crimen, y una escena que se podría calificar de antropofágica, cuando las dos hermanas para vengarse matan al hijo de Progne y Tereo y lo dan de comer a Tereo. Como los dramaturgos no dejan de elegir esta historia para una versión teatral, surge la pregunta de la dramatización de estos elementos violentos y crueles: ¿se eliminan, se mitigan o se explotan? Y en caso de conservarlos: ¿cuáles son los signos de horror que se usan para la escenificación?

Mi *corpus* se compone de cinco textos dramáticos:[7]

1. la *Tragicomedia llamada Filomena* de Juan de Timoneda, publicada en *La Turiana*, impresa en Valencia, 1564. Es una tragicomedia que pertenece al teatro primitivo prelopista del siglo XVI y se compone de un introito con «argumento» y siete «scenas» escritas en quintillas.

2. la anónima *Comedia de Progne y Filomena*, de hacia 1575-1580, conservada como manuscrito sin fecha en la Biblioteca Nacional de Madrid. Mencionado ya por E. Juliá Martínez, en su edición de las comedias de Guillén de Castro (1925), este manuscrito no ha sido estudiado sino hasta muy recientemente en un artículo de María del Valle Ojeda Calvo (2006), donde la autora describe la forma y estructura de la obra, situándolo en el contexto del teatro de la segunda mitad del siglo. Aunque se titula «comedia», se trata

2. Pérez de Moya (1995: 603). Baltasar de Vitoria también incluye el mito al final de la Primera parte de su *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1646).
3. Véanse *Metamorfosis*, VI, vv. 550-560, 612-619, 636-646, 655-660.
4. Véase, por ejemplo, «La tragedia del horror», cap. IV en Hermenegildo (1973).
5. El término es de Maravall (1980: 336).
6. Sobre este tema remito a mis estudios anteriores: Walthaus (1993) y (1998) y, para el siglo XVII, el interesante estudio de Marcia Welles, *Persephone»s Girdle. Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature* (2000).
7. La presente comunicación forma parte de un estudio más amplio sobre el mito de Progne y Filomena en el teatro aurisecular que estoy realizando y en el cual se estudiarán también otros aspectos de la adaptación del mito en las versiones dramáticas del Siglo de Oro español.

más bien de una tragedia propia de la época filipina. La obra cuenta 1019 versos y consta de cuatro jornadas, con versificación polimétrica.

3. la comedia *Progne y Filomena* de Guillén de Castro, compuesta hacia 1608-1612[8] y publicada en la *Primera Parte de las Comedias* del autor (Valencia 1618 y Valencia 1621).

4. la comedia *Progne y Filomena* de Francisco de Rojas Zorrilla, representada (probablemente estrenada) en el Palacio Real en 1636[9] y publicada en la *Primera Parte de las comedias* del autor, Madrid, 1640 (con una segunda edición de 1680).

5. una breve representación de la violación de Filomena incluida en la comedia-zarzuela *Júpiter y Semele* de Juan Bautista Diamante, publicada en 1670. Se trata de un *intermezzo* teatral, según el procedimiento del teatro dentro del teatro

En estas obras, igual que en las adaptaciones dramáticas de tantos otros mitos clásicos o bíblicos, el mito aparece transformado por un amplio proceso de recepción creativa. En todas ellas, como es lógico, se imponen sobre el material clásico los gustos, códigos e ideas propios de la época receptora, efectuándose así una forma de actualización, transmitificación o desmitificación. Así se incorporan o se «modernizan» temas y motivos tan predilectos como el de amor y celos, el dilema de la lealtad al rey, honor y venganza, además de reflexiones morales propias de la edad cristiana. Factores no menos condicionantes son las convenciones dramáticas y genéricas. Es en el drama donde la recepción creativa es más pronunciada porque en este género la historia se presenta a través de diálogos y monólogos que son inventados por el dramaturgo y a través de los cuales los personajes cobran vida y estatura tridimensional. El subgénero dramático (comedia, tragedia, tragicomedia, teatro menor) a su vez impone otras exigencias y convenciones que no menos condicionan al personaje y la acción mitológicos[10]. Son todas estas modificaciones del material original que se explican por la perspectiva diferente de la época y el nuevo contexto cultural y literario.

Pero no es mi propósito inventariar y discutir aquí las modificaciones que a causa de este proceso de recepción creativa se han introducido en las versiones dramáticas mencionadas del mito. Aunque las principales modificaciones se mencionarán a lo largo de este trabajo, el problema que planteo aquí es otro y se concentra en la representación dramática de la violencia. A continuación presentaré, muy en breve, cómo los distintos dramaturgos han adaptado los tres episodios de violencia extrema inherentes al mito de Progne y Filomena para una representación visual en la escena áurea[11].

---

8. Véase Wilson (1973: 31). Juliá Martínez (1925: lxi) da una fecha anterior a 1600.
9. 10 de enero de 1636 (Julia Martínez 1925: lxi).
10. Así, por ejemplo, en las obras que nos ocupan la intervención de un bobo o gracioso, el uso del «aparte» y, en los momentos de gran tensión dramática, el uso de la esticomitia o hemisticomitia; además, al final, la eliminación de la metamorfosis de los protagonistas en pájaros –elemento aceptable en el relato narrativo clásico, pero demasiado fantástico y lejano para el público español cristiano del Siglo de Oro– y, en las dos comedias del siglo XVII, el desenlace convencional de unos casamientos que simbolizan la restauración del orden.
11. Me he servido de las siguientes ediciones: Juan de Timoneda, *Tragicomedia llamada Filomena*, en *Turiana*. *Colección de comedias y farsas que sacó a luz Juan de Timoneda*, reproducida en facsímile por la Academia Española (Madrid, 1936) y en *Obras de Juan de Timoneda*, vol. III, publicadas por la Sociedad de Bibliófilos Españoles (Madrid, 1948); anónimo, *Comedia de Progne y Filomena*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Ms. 14640; Guillén de Castro, *Progne y Filomena*, en *Obras de Don Guillén de Castro y Bell-*

1. Timoneda, Tragicomedia llamada Filomena

La adaptación dramática de Timoneda ofrece un carácter claramente popular y transplanta el mito clásico al plano de la realidad cotidiana. Como observa Froldi (1968: 78), Timoneda reconduce estos personajes mitológicos «al plano más simple y corriente de la vida, tal como su público la concebía e interpretaba.» La repetida intervención cómica de un simple o bobo (Taurino) al lado del rey y la reina del mito es la estrategia más eficaz para tal rebajamiento. Por otra parte, importante para nuestro tema de la violencia es que, como ha observado Froldi (*Ibid*.), la obra anticipa el senequismo tan presente en el teatro español posterior, con lo que se vinculan las escenas de violencia y horror a esta tradición o moda dramática de finales del siglo XVI. Lo que, además, caracteriza la *Tragicomedia llamada Filomena* de Timoneda es, en términos de Froldi (*Ibid*.: 79), la «técnica cinematográfica», que se manifiesta claramente en las escenas de violencia. En esta dramatización temprana predomina el espectáculo y la acción concreta y rápida, aunque no faltan algunas reflexiones morales o sentimentales. Los personajes se expresan sobre todo a través de actos concretos, los cuales se indican en sus palabras (acotaciones implícitas). Así en la «scena cuarta» de la obra, los distintos momentos de la violación y mutilación de Filomena van rapidísimos, pero sin dejar de presentar el horror del modo más plástico. Los personajes dicen lo que hacen o van a hacer; su decir es actuar a la vez. Aunque esto sea necesario en un texto dramático que presenta pocas acotaciones explícitas, esta técnica intensifica, en las escenas de violencia, el efecto de crueldad y sangre fría.

Lo que no menos caracteriza esta obra es la técnica del contraste y contrapunto. El espacio en que se sitúan la violación y mutilación de Filomena es un *locus amoenus* lírico –elemento que falta en la narración ovidiana– descrito por la joven que se siente segura por la presencia (y la supuesta protección) de su cuñado[12]. Es allí donde Tereo trata de seducir a su bella cuñada, pero rechazado con indignación por ella, recurre a la fuerza. Sus palabras «¿Qué huyes? No te me yrás» (84) sugieren la lucha física entre los dos, pero la violación misma se da *off stage*, durante una breve intervención de 10 versos del bobo. Luego reaparece Filomena, violada y pidiendo, como mujer deshonrada, que Tereo la mate; si no, ella revelará el crimen. Tereo, con sangre fría, anuncia entonces cómo le cortará la lengua a Filomena[13] –y esto como un aparte al público, porque Filomena no lo oye y cuando le ve acercarse con la espada–, cree que la va a matar: «Si me vienes a matar, / ello sea en hora buena»(86). Entonces Tereo le corta la lengua en el mismo escenario.

---

vís, I (ed. E. Juliá Martínez, Madrid, 1925: 121-164); Francisco de Rojas Zorrilla, *Progne y Filomena* (ed. Alfred Rodríguez y Saúl E. Roll-Vélez, New York, 1994); Juan Bautista Diamante, *Júpiter y Semele*, en *Comedias de F. Don Juan Bautista Diamante* (Madrid, 1670: 89-112), ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R/11373. En las citas sacadas del manuscrito y de la edición antigua de *Júpiter y Semele* he modernizado la ortografía.

12. «¡Qué monte tan fructuoso / lleno de frutas suaves! / ¡Qué bosque tan deleitoso ! / Y lo que más me da gozo / es el canto de las aves» (82).

13. «Por lo que cumple a mi estado / al fin, yo tengo acordado / de cortalle a ésta la lengua. / Esto que digo haré, / pues tanto peligro corre. / La lengua le cortaré / y después dexalla he / a la orilla d'esta torre. / Las manos le quiero atar / para que yo más sin pena / se la pueda bien cortar» (85-86).

Mientras que la violación se ha efectuado fuera de escena durante la intervención cómica del bobo, con lo que se mitiga el efecto de horror de tal escena para el público, la mutilación llega a ser así un clímax de cruel violencia. Pero el efecto de susto y horror que se provocará en el espectador por la brutalidad de la escena queda mitigado o canalizado inmediatamente después por una estrategia sencilla: la ruptura del horror provocado en el espectador por medio de la risa en la escena siguiente. Aquí dos simples pastores encuentran el cuerpo herido de Filomena, muda y haciendo gestos, la creen un fantasma encantado e intentan conjurarla con toda comicidad. A lo cómico se une luego la compasión humana, cuando se dan cuenta de su error y ayudan a Filomena, dándole de comer y hospedaje en su majada.

Al tercer momento de horror y violencia –la matanza del hijo de Progne y Tereo para servirle de comida a su padre– se dedica la última (séptima) «scena». La matanza del hijo se da en forma narrativa. Progne, madre tierna en la primera «scena» de la obra[14], explica, con toda frialdad, en esta última que «Ithis ya está degollado, / guisado y puesto en manjar, / aun que d'ello me ha pesado; / pues su padre lo ha causado, / él se lo habrá de cena» (98). La tensión se rompe por nuevas intervenciones cómicas (con abundantes alusiones a la comida[15]) del bobo, que tiene que poner la mesa para la cena de los cónyuges, después de lo cual se ve a Tereo comiendo con gusto. Cuando Progne le revela que lo que está comiendo es la carne de su hijo y aparece Filomena (muda), el susto y horror causan la muerte inmediata del rey. La metamorfosis del mito ha sido anulada y transformada en una muerte espontánea de Tereo, causada por el horror; las dos hermanas se dan a la fuga. Los versos finales no condenan ni mencionan la venganza atroz de Progne y Filomena, sino que se concentran en el crimen de Tereo, al enfatizar ante el público la lección moral de su mala concupiscencia: «Quán mal que le succedio / al supremo rey Tereo / su sucio y bestial desseo, / pues la vida le costó» (102).

2. Anónimo, Comedia de Progne y Filomena

La anónima *Comedia de Progne y Filomena* manifiesta claras huellas de la obra de Timoneda siguiéndola a veces muy de cerca. No obstante, se difiere en otros aspectos importantes: un punto de arranque más tardío (Tereo ya está en Atenas para recoger a Filomena y llevarla a su hermana), la ausencia de la tosca intervención cómica del bobo de Timoneda[16] y –esencial en esta obra– la introducción de cinco personajes alegóricos: la Honra, la Deshonra, la Vergüenza, la Desvergüenza y el Mal. Honra, Deshonra, Vergüenza y Desvergüenza intervienen en relación con una lucha moral de Tereo; el papel del Mal es más amplio y activo.

14. «Pues yo parido lo he / no usaré con él crueza; / como madre lo amaré, / y conmigo lo terné / en servicio de tu Alteza» (67). Tereo, en las primeras escenas, también aparece como buen rey preocupado por su país y su esposa.
15. En las intervenciones de Taurino hay muchas alusiones a comer y comida propias de su papel carnavalesco; estas referencias se relacionan también metafóricamente con la acción principal: el «hambre» sexual de Tereo.
16. El bobo aparece al escenario sólo al final, según la acotación «… *y el bobo pone las mesas*» (fol. 6r), pero no habla. Esta escena del maestresala (el Mal) y el bobo poniendo las mesas es otra reminiscencia de tal escena (más larga y cómica) de Timoneda.

La violación de Filomena (en la segunda jornada) se da fuera de escena, después de un largo diálogo en el cual Tereo, en vano, trata de persuadir a Filomena a rendirse a su amor. Mientras que en la obra de Timoneda la violación misma se efectúa «dentro», durante una breve escena cómica del bobo, en esta obra anónima el estupro se realiza fuera de escena durante una intervención mucho más larga (82 versos) y más seria de los personajes alegóricos. Honra y Vergüenza, Deshonra y Desvergüenza intentan, respectivamente, detener e incitar a Tereo a efectuar su intento (fol. 3r). Después de esta escena de psicomaquia, en la cual Honra y Vergüenza quedan vencidas, sale Filomena, violada: según la acotación: «Sale Filomena forzada y luego Tereo como que bien cansado de la fuerza» (fol. 3v). Tereo anuncia que encerrará a Filomena en una torre. Su segundo acto cruel – cortarle la lengua a Filomena – no se representa ni se anuncia aquí, sino que la jornada termina con un discurso del Mal, quien enfatiza lo abominable del estupro («Yo soy el Mal, en daños infinito / nacido de haber Tereo efectuado / un mal inmenso, un hecho abominable / tal que con ser yo el mal vivo encantado», fol. 3v). La amputación de la lengua de Filomena por Tereo no se revela sino más tarde, en la tercera jornada, a través del lienzo labrado por Filomena, o sea de modo retrospectivo. Es el Mal quien, disfrazado de pastor, le trae a Progne el lienzo en el cual Filomena había pintado su desdicha[17]. El Mal da una descripción ekfrástica de las imágenes que revelan el crimen de Tereo («Ves do Tereo la forzó [...] Ves después que temeroso / que publicara su mengua / cómo la cortó la lengua / el perverso cauteloso / Vesla aquí ...», fol 5r.). Esta breve reproducción narrativa de la mutilación de Filomena, por su carácter narrativo y retrospectivo, resulta así menos fuerte que la que vimos en la obra de Timoneda.

La matanza y comida del hijo de Progne y Tereo sí se representan de modo directo. Tramando su plan de venganza, Progne enumera distintas posibilidades de vengarse, todas atroces: quemarle vivo a Tereo, sacarle los ojos, cortarle la lengua, para sacar la conclusión, con sangre fría, de que la venganza mejor y más justa será: «a su hijo a comer le demos / el medio asado y la mitad cocido». Ahora es Progne la que incorpora la violencia. El Mal comenta la escena de la cena antropofágica en unos apartes (fol. 5v), condenando con clara visión misógina la actitud de Progne. En esta obra el acto cruel de Progne es condenado explícitamente, a diferencia de la versión de Timoneda. En la escena final aparece el rey Pandión, como *deus ex machina*, para matar a Tereo y dar justicia, castigando tanto el crimen de Tereo como el de Progne[18]. La obra termina con el Mal enseñando la lección moral de esta historia tan violenta: «tomad ejemplo ...».

Mientras estas dos versiones de la segunda mitad del siglo XVI amplifican la historia mítica original, respectivamente, con episodios cómicos (las intervenciones del bobo en Timoneda) o personajes alegóricos (el manuscrito anónimo), sin cambiar mucho del mito mismo –con excepción de la metamorfosis final– las comedias de molde lopista compuestas por Guillén de Castro y Rojas Zorrilla ofrecen modificaciones más sustanciales y una complicación estructural mucho más grande. Guillén de Castro introduce varios elementos nuevos que Rojas conserva en su versión, como (a) el personaje de

17. Acotación: «*Aquí entra el mal con un lienzo pintado todo el hecho de Filomena*» (fol. 5r).
18. Tereo será descuartizado, Progne encerrrada para siempre «pues fue homicida de su propio hijo», y Filomena, «afrentada sin culpa», queda heredera de ambos (fol. 6v).

Teosindo (Hipólito en la comedia de Rojas Zorrilla), hermano de Tereo y amante de Filomena, con lo que se crea una intriga secundaria de rivalidad y celos entre los dos hermanos[19], y (b) el de Filomena viviendo como salvaje en la montaña después de las violencias sufridas. Las dos comedias cubren un periodo más largo: más de 20 años (Guillén de Castro) y unos 4 años (Rojas Zorrilla). Examinemos su representación de los elementos de violencia.

3. Guillén de Castro, Progne y Filomena

En esta comedia el episodio de la conquista de Filomena por Tereo se transforma en todo un proceso de seis años, durante los cuales Tereo, sin éxito, trata de ganar el amor de Filomena. Un cambio fundamental en la versión del dramaturgo valenciano es que Tereo, a pesar de su intento de violarla, no logra forzar a Filomena y no le corta, sino que sólo le hiere la lengua, de manera que esta se cura después. Pero Filomena misma, retirada al monte para vivir una vida de salvaje, hace voto de no hablar hasta vengarse. Gracias a esta modificación su personaje mantiene su dimensión dramática, porque en el escenario sí utiliza su voz en soliloquios y apartes dirigidos al público[20]. Al final vuelve a hablar a los demás personajes, para revelar que no ha perdido su honra y explicar su causa[21]. Estos cambios posibilitan el desenlace feliz de la comedia. Para efectuar la restauración de la armonía al final, el autor inventa, en la tercera jornada, la maternidad de Filomena y la continuación de la historia en esta «segunda generación»: el amor entre Driante, hijo de Filomena y Teosindo[22], y Arminda, hija de Tereo y Progne. Es este amor de los hijos de los protagonistas y la voz de la sangre (los dos se sienten atraídos hacia su propio padre sin saber que es su padre y lo defienden) lo que conduce a una reconciliación final: la comedia termina con una triple anagnórisis (Filomena, Driante, Arminda) y un desenlace feliz (Filomena se casa con Teosindo, Progne y Tereo quedan en paz, a pesar de la pérdida de un hijo, y Driante se casa con Arminda).

Veamos ahora con más detalle cómo Guillén de Castro lleva la violencia a las tablas. En la escena de la violación y mutilación de Filomena Tereo resulta dominado, más que por deseo sexual, por celos y rabia cuando se entera de que su hermano ya ha gozado a la joven y que esta queda preñada. Maldice la lengua de la mujer que le revela así su derrota[23] y es por eso que, enloquecido, le corta la lengua a Filomena. Antes de entrar

19. Importante motivo aquí es el de los retratos con los nombres de Progne y Filomena trocados: Tereo había elegido desde el principio a Filomena como esposa, pero como el retrato de esta llevaba el nombre erróneo de Progne, Tereo se ve casado con esta.
20. Así en los momentos en que Filomena duda de si debe hablar o no: 159, 160, 161.
21. «Tereo en aquella ocasion / tan infelice ocasión, / probó su mala intención, / pero no salió con ella. / Quiso esforzar el querer / pero se engaña el que esfuerza / que puede un hombre por fuerza / alcanzar a una mujer [...] y aunque entonces de no hablar / hice voto hasta vengarme» (162).
22. Driante, además, encarna el motivo de la mudez de Filomena: se educa mudo porque vive con su madre una vida salvaje en el monte y ella, por su voto de no hablar hasta vengarse, no le habla nunca. Es gracias a su amor por Arminda, cuya voz repite, que Driante aprende a hablar.
23. «¡Ay instrumento maldito, / lengua y lengua de mujer! / Falsa, liviana, indiscreta / en lo propio y en lo ajeno, / con más corte y más veneno / que lanza, espada y saeta. / Ella me ha muerto. ¿No ves / que rabio? De celos muero: / la lengua cortarte quiero / para gozarte después. / No impida agora mi gusto / ni diga después tu agravio» (142).

en bastidores para efectuarlo y forzarla, se ve una verdadera lucha física entre Tereo y Filomena, según la acotación «Al irla forzando se les van cayendo a ella y a él la toca, un pañuelo, los guantes y el sombrero, y cabellos arrancados, una daga, y sangre derramada por el suelo» (142). Poco después Filomena aparece con claros signos visuales de la violencia sufrida (la cara y la boca ensangrentadas, según la acotación «Sale Filomena con las tocas descompuestas y vestido, y ensangrentada boca y cara» y las palabras de Teosindo «sangre arrojas por la boca»). No obstante, al final se descubre que Filomena no ha perdido su honor.

No menos truculentas son las escenas en las que Progne efectúa la venganza, matando a su hijo y dándole de comer a su esposo, escenas que, igualmente, están incluídas en la segunda jornada. Mientras antes aparecía como madre tierna de sus hijos, en estas escenas actúa como una arpía. La matanza del hijo se da, por supuesto, fuera de escena y es presentada por medio de la teicoscopia[24], después de lo cual sale Progne con los claros signos de su violencia: con una espada y las manos ensangrentados (149). La escena de la comida abunda en la presencia de la sangre: Progne echa sangre en una copa para Tereo (quien lo reconoce como tal, diciendo «¿qué sangre es ésta?»); luego hace como si lo vaya a beber para echárselo a la cara del rey. Para colmo le muestra la cabeza del niño en una toalla (150-151).

Al contemplar la obra, el espectador se ve enfrentado con más sangre aún, porque el autor ha introducido otros momentos sangrientos además de los ya mencionados. Ya en la primera escena Progne sale al escenario con sangre en la cara a causa de un sueño pronosticador que claramente se relaciona con la matanza del hijo más tarde. En la tercera jornada Driante, al clavar la cabeza de un león a la puerta, tiene su daga y mano teñidas en sangre. Al final sale Teosindo «todo sangriento» de la guerra y Pandión, aunque caduco, clama por sangre para vengarse, deseando teñir con ella sus canas y bañarse en ella. Se observa, pues, que aunque en esta versión dramática Tereo, al fin y al cabo, no logra violar a Filomena ni realiza una verdadera amputación de la lengua de esta, los signos de violencia representados en el escenario son más extremos que en las obras anteriores. El dramaturgo valenciano no ha renunciado a introducir lúgubres elementos de horror y lucha física[25].

4. Francisco de Rojas Zorrilla, *Progne y Filomena*

Como queda dicho, Rojas Zorrilla se inspira claramente en la comedia de Guillén de Castro, sobre todo en la primera jornada[26]. Sin embargo, el dramaturgo toledano condensa la acción eliminando la intriga de los hijos Driante y Arminda; su tercera jornada se dedica a la venganza, que difiere tanto de la del mito como de la de la comedia de Guillén de Castro[27]: la macabra comida del hijo queda eliminada y Tereo mismo es matado por las dos

24. Criada: «… ¿Hay tal rigor? / Ya le ha dado dos heridas, / ya le corta la cabeza» (148).
25. Refiriéndose a otra comedia de Guillén de Castro, *El amor constante*, Wilson (1973: 21) señala que «A specific instance is his fondness for scenes of violence in which blood is shed».
26. Como observa Juliá Martínez (1925, lxiii): «La dependencia de la comedia de Rojas respecto de la de Castro queda patente aun en el mismo detalle de llamar Pandrón al padre de las desventuradas hermanas, según la errata que en la edición del valenciano aparece, y que él rectificó en la fe de erratas impresa el año 1621».
27. La Filomena de Rojas, deshonrada, es violenta en su rabia de venganza, como una «serrana de la Vera». Mata todo lo que representa la realeza en la naturaleza, como el león, el pino, el clavel. Sus décimas, con los

hermanas que ambas se sienten agraviadas por él. El orden se restaura con el casamiento de Filomena e Hipólito y Progne, viuda, queda contenta con la venganza. Una modificación notable en esta versión del mito es la ausencia del lienzo labrado por Filomena. Por otra parte, mientras en la obra de Guillén de Castro faltaba un gracioso, Rojas añade toda una subintriga burlesca de dos lacayos graciosos, Juanete y Chilindrón, la cual, a pesar de su carácter cómico y escatológico, con crudeza excremental, sí guarda relación temática con la acción principal (gula y codicia, venganza y violencia)[28]. Este contrapunto de un plano trágico y otro burlesco recuerda el papel del bobo en la tragicomedia de Timoneda.

En cuanto a las escenas de la violación de Filomena por Tereo, se observan analogías y diferencias con las escenas correspondientes de Guillén de Castro. Rojas mantiene el estratagema usado por Tereo[29] para engañar a Filomena, pero el enfrentamiento del rey y Filomena y la violacion y mutilación subsiguientes no se presentan en escena. El público llega a saberlo de forma indirecta: se oye el grito de la joven «Válgame el cielo!» e Hipólito encuentra un cabello bañado en sangre. Luego sale Filomena con las claras señales de la violencia sufrida: según la acotación, «Sale Filomena bañada en sangre, suelto el cabello y sin chapines» (94). Arroja sangre por la boca, indica por señas lo que sucedió (Tereo no le cortó, sino que le hirió la lengua) y escribe, con la daga de su amante, su desdicha en la arena (95)[30]. Vemos, pues, que aunque la representación de esta escena pueda resultar algo menos violenta que en la obra de Guillén de Castro (con su enfrentación directa y lucha física en escena), el resultado es más desastroso, porque la Filomena de Rojas sí queda sin honra.

Como queda dicho, Rojas ha anulado el episodio lúgubre de la matanza del hijo y la cena antropofágica. Las dos hermanas ambas gritan violentamente por venganza («De su [Tereo] sangre / se salpique rojo el suelo», p. 139) y se preparan juntas a matar al ofensor. Rojas renuncia a detalles lúgubres visuales: matan al rey «dentro» y al oír la voz de Tereo diciendo «Filomena, tú me has muerto», el público sabe que esta ha vengado su deshonra y la de su esposo Hipólito, cuya daga había utilizado para ello[31].

5. Juan Bautista Diamante, *Júpiter y Semele*

A estas cuatro versiones teatrales del mito compuestas en el Siglo de Oro, podemos añadir otra más bien fragmentada: un breve episodio (102-103) de unos 100 versos en total que representa la violación y mutilación de Filomena y está incluído en la zarzuela

versos repetidos «pero mi mal solamente / se descuenta con mi mal» (114-115) recuerdan las famosas décimas de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón.

28. Juanete es goloso, Chilindrón codicioso; ambos quedan castigados violentamente por este vicio. Sobre esta acción burlesca véase Trambaioli (1997: 276-279).

29. Tereo copia la señal de Hipólito para Filomena (una bandera blanca en la obra de Guillén de Castro, una antorcha encendida en la de Rojas Zorrilla).

30. Según hemos observado en otro lugar (Walthaus, 1998: 145), «Los motivos de quedar muda o sin voz y de tejer –tradicionalmente asociados con lo femenino– han sido modificados, pues, por nuestro autor: Filomena se sirve de los instrumentos asociados tradicionalmente con la esfera masculina: la palabra escrita y la daga». Al final de la comedia Filomena misma relata, en retrospectiva, los hechos a Progne (137); o sea, su relato verbal sustituye el relato en imágenes (el lienzo labrado por Filomena en el mito, elemento conservado por Guillén de Castro).

31. Como en otras comedias del toledano, la mujer confirma a la vez que subvierte el código de honor adoptando el papel masculino de la venganza (cf. Walthaus, 1998).

mitológica *Júpiter y Semele* de Juan Bautista Diamante, publicada en 1670. Se trata de un intermezzo teatral (cantado «en estilo recitativo») que el personaje alegórico Escarmiento hace representar para avisar a Semele contra el amor de Jupiter[32]. Se representan dos escenas del mito que Diamante ha calcado sobre las escenas correspondientes de la comedia de Rojas Zorrilla (manteniendo el nombre de Hipólito): en la primera Tereo persigue a Filomena y los dos desaparecen dentro; en la segunda Filomena aparece ante Hipólito y Progne con los signos visuales de la violencia sufrida. Cortada la lengua, habla por gestos (aunque el texto indica breves sonidos o palabras suyas: "no" .., "sí" .., "te", "te", "te",..») y escupe sangre. Tomando el puñal de Hipólito indica que ella se vengará. Este *intermezzo* de «teatro dentro del teatro» parece confirmar así, no sólo la popularidad de la obra de Rojas[33], y con ello de la historia de Progne y Filomenos, sino también la popularidad y teatralidad de, justamente, las escenas de violencia sangrienta en esta historia.

Para concluir: el mito de Progne y Filomena ha fascinado a varios dramaturgos del Siglo de Oro, que han visualizado la violencia y el horror inherentes al mito a veces con toda crudeza macabra y, a veces, con ciertos filtros y mecanismos de distanciamiento, mitigando así su efecto para el espectador. De las cinco versiones dramáticas estudiadas en el presente trabajo, las de Timoneda y Guillén de Castro representan la violencia inherente al mito de modo más plástico y con los detalles y signos más truculentos.

Aristóteles ya insistió en el principio de la katarsis por medio del temor[34] y la compasión y al elegir el mito de Progne y Filomena para un drama, nuestros dramaturgos parecen compartir esta idea de katarsis. Al fin y al cabo, el proceso teatral es un ritual y el espectador es consciente de que lo que ve en escena es una ficción teatral, y, por consiguiente, una sublimación, lo que implica un distanciamiento estético. Gracias a ello, es capaz de «digerir» ciertas violencias y atrocidades.

A la vez, sin embargo, los dramaturgos no dejan de manejar diversas estrategias para canalizar el efecto de horror provocado en el espectador, por medio de la intervención cómica o alegórica en las versiones del siglo XVI, y, en las comedias posteriores de Guillén de Castro y Rojas, revistiendo los episodios de violencia con toda una acción dramática mucho más amplia, rica en motivos convencionales y muy variada. Y esto nos conduce, una vez más, al mecanismo sugerido en los versos de la Filomena de Lope de Vega citados al principio de este estudio: «entre tantas variedades / apenas lastimaban las verdades»[35].

Bibliografía

Anónimo: Comedia de Progne y Filomena, manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Ms. 14640.

32. «de mis conceptos te quiero / hacer representación. […] para que mejor / tu escarmiento te escarmiente, / pase a las suyas mi voz » (101).
33. Según MacCurdy (1968: 48), la *Progne y Filomena* de Rojas «was one of the most widely performed of his plays in the seventeenth century and one which was often reprinted in the eighteenth».
34. En la versión latina del Ars poetica (cap. 14) se usan los términos «terribile» y «horreat».
35. Cuando este artículo estaba en prensa, se publicó el amplio y valioso estudio de A.M.Martín Rodríguez, *El mito de Filomena en la literatura española* (León, Universidad de León, 2008), que por lo tanto no he podido consultar para este trabajo.

Castro y Bellvís, G. de (1925): Progne y Filomena, en Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís, ed. E. Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española, vol. I, pp. 121-164.
Diamante, J. B. (1670): Júpiter y Semele, en Comedias de F. Don Juan Bautista Diamante, en Madrid por Andrés García de la Iglesia, pp. 89-112.
Friedman, E. H. (1988): «Guillén de Castro's Progne y Filomena: Between the classic and the comedia», Neophilologus, 72, pp. 213-217.
Froldi, R. (1968): Lope de Vega y la formación de la comedia, Salamanca/Madrid, Anaya.
Hermenegildo, A. (1973): La tragedia en el Renacimiento español, Barcelona, Planeta.
Lida de Malkiel, M. R. (1975): «El ruiseñor de las Geórgicas y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», en La tradición clásica en España, Barcelona, Ariel, pp. 100-117.
MacCurdy, R. R. (1968): Francisco de Rojas Zorrilla, New York, Twayne.
Maravall, J. A. (1980): La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel.
Pérez de Moya, J. (1995): Philosofía secreta de la gentilidad, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
Rojas Zorrilla, Fco. de (1994): Progne y Filomena, ed. Alfred Rodríguez y Saúl E. Roll-Vélez, New York, Peter Lang.
Timoneda, J. de (1936): Tragicomedia llamada Filomena, en Turiana. Colección de comedias y farsas que sacó a luz Juan de Timoneda, Madrid, reproducida en facsímile por la Academia Española.
Timoneda, J. de (1948): Tragicomedia llamada Filomena, en Obras de Juan de Timoneda, vol. III, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
Trambaioli, M. (1997): «Una comedia mitológica de corral: Progne y Filomena de Rojas Zorrilla», en La década de oro en la comedia española: 1630-1640, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro
Valle Ojeda Calvo, M. del (2006): «Progne y Filomena, una tragedia recuperada de la colección Gondomar», en El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp.661-680.
Vega, L. de (1969): La Filomena, en Obras poéticas, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, vol. I, pp. 553-657.
Walthaus, R. (1993): «Entre Diana y Venus: mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués», Foro Hispánico, 5, pp. 71-90.
Walthaus, R. (1998): «Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: entre tradicionalismo y subversión», en Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro : ficción teatral y realidad histórica, ed. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, pp. 137-157.
Welles, M. L. (2000): Persephone's Girdle. Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature, Nashville, Vanderbilt University Press.
Wilson, W. E. (1973): Guillén de Castro, New York, Twayne.
Zapata, A. (1987): «Progne y Filomena: La leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega», Estudios clásicos, XXIX, pp. 23-58.

VARIA

Plumas en el claustro. Formas de escritura conventual femenina en el Siglo de Oro[1]

Nieves Baranda
UNED

Los conventos femeninos en el Siglo de Oro han sido definidos como una «comunidad intelectual» (Arenal y Schalu, 1987a y 1987b). Efectivamente, considerados en un entorno de casi total analfabetismo femenino, los conventos se podían vanagloriar de tener la mayor concentración de mujeres alfabetizadas. No obstante, como microcosmos que reproducían en su seno las diferencias sociales del mundo seglar, la alfabetización no estaba totalmente generalizada y saber leer y escribir no eran requisitos exigidos para profesar, ni siquiera una enseñanza que se propusiera para todas las religiosas. Sin embargo, había una diferencia fundamental de partida con el mundo seglar. En este, la lectura y la escritura no eran competencias imprescindibles para desenvolverse adecuadamente, porque las mujeres recibían una educación basada en el conocimiento y práctica de unos principios morales católicos y en las enseñanzas empíricas de saberes femeninos de carácter casi ancestral. El aprendizaje profesional quedaba reservado para el mundo masculino, de modo que entre las mujeres los libros, en teoría, no cubrían ninguna función práctica imprescindible, de ahí la resistencia a enseñarles a leer y, en caso de hacerlo, a restringir su uso a los libros devotos, morales o religiosos en general. Por contra, en el pequeño universo conventual los libros, la lectura y la escritura, sí tenían una función y el ambiente era un estímulo e incluso ejercía presión para el dominio de estas técnicas[2] .

1. Esta comunicación se enmarca dentro del proyecto de investigación BIESES (HUM-2006-03215), que contiene una base de datos bio-bibliográfica para las escritoras españolas desde los orígenes hasta finales del siglo XVIII; de forma más inmediata guarda relación con una acción integrada entre España e Italia (con la Universidad de Florencia y el equipo que coordina allí la profesora Gabriella Zarri), sobre el tema de la escritura conventual femenina en ambos países. Por tratarse, pues, del resultado inicial de un *work in progress* no es ni puede ser más que una aproximación preliminar al tema.

2. No hay cifras seguras respecto a este tema, que también podía variar mucho entre las diferentes órdenes religiosas, puesto que unas promovían este aprendizaje y otras no enseñaban a leer a las novicias. A modo de

Esta presión alfabetizadora se concretaba en varias actividades que descansaban en el libro y el escrito: el seguimiento de la liturgia en los ritos cotidianos; la oración mental, que requería del apoyo imprescindible de la lectura (texto e imágenes); la administración y mantenimiento de la institución, reservada a las monjas de velo negro; la preservación de la memoria colectiva en crónicas y vidas de religiosas notables; y la comunicación con el exterior, que tenía en la correspondencia uno de sus medios privilegiados para desplegar la red de influencias y contactos con el entorno en el que se insertaba un convento. Aparte de estos aspectos comunes a cualquier convento, existió una tradición de escritura personal más acentuada en algunas órdenes o instituciones: cuentas de conciencia para el confesor, autobiografías, obras dramáticas, poesías, escritos didácticos para novicias o hermanas de orden y oraciones reinterpretadas, por lo menos. Para quienes no sabían leer, existía por otro lado un constante trasvase oral desde el escrito, que se daba a través de la lectura en voz alta, la exégesis didáctica y el sermón, constantes en la vida comunitaria, lo que permitía también a las analfabetas adquirir un notable grado de información y formación letrada, como prueban muchos testimonios, llegando incluso a ser capaces de producir sus propios textos al dictado (así sor Juana de la Cruz o sor Isabel de la Cruz) y a plasmar por escrito sus experiencias religiosas a través de amanuenses.

Desde nuestro punto de vista puede que entre todos estos textos haya grandes diferencias, pero posiblemente para sus autoras, conservadoras y gestoras cada conjunto sin distinciones entre las piezas conformaría la memoria del convento, su patrimonio escriturario y su historia, y en ese aspecto sería ocioso separar unas de otras, en tanto que el significado de cada elemento viene también establecido por su pertenencia a esa unidad monástica. Debemos recordar que el convento actuaba como unidad de convivencia y dedicación religiosa cuyo destino era superior a cada uno de los miembros que lo conformaban, que estaban a su servicio. Y este servicio, en su aspecto escrito, se prestaba de diversos modos. Aun con esto *in mente*, cualquier análisis exige rotular márgenes de muchos tipos: genéricos, cronológicos, temáticos, autoriales, por destinatarios, órdenes, conventos, etc., aún inabarcables en la actualidad, por ello nos limitaremos a una aproximación inicial de carácter genérico, como una de las más específicas de nuestra metodología de trabajo, que ha dado frutos interesantes, por ejemplo, en el caso de las autobiografías de religiosas (el último Durán, 2007). Como era de esperar, no es un conjunto que haya pasado desapercibido para la crítica, y así lo demuestran las muchas y valiosas publicaciones de que disponemos, sin embargo, necesitamos ir ubicando los datos conocidos y otros muchos nuevos en una perspectiva de conjunto que, a través de acercamientos transversales y literaria, histórica y religiosamente contextualizados, considere las piezas y a las autoras no solo en tanto que elementos únicos y aislados, sino en tanto que consecuencia de un modo de vida, de una presión sostenida en el ámbito en el que vivieron, de una manifestación del universo cultural y literario de su tiempo. Y en este aspecto, al igual que en otros géneros de la escritura, para su estudio y cabal comprensión resulta imprescindible atender a la totalidad en la que se insertan, a los modelos con los que mantienen su propio diálogo textual[3].

ejemplo, en el conjunto de Zamora firma el 71% de las de velo negro y el 20% de las de velo blanco (Lorenzo Pinar, 2004: 165); para un contraste con la lectura de mujeres en general, Baranda (2003a) y sobre la escritura Baranda (2003-2004).

3. Una muestra de este tipo de estudios sobre diversos ámbitos y cronologías incluiría, por ejemplo, Scaraffia/Zarri (1994), Muñoz (1999), Zarri (2000: 156-173), Muriel (1994), Lavrin/ Loreto (2002), Vollendorf (2005:

Considerando que se trata de un universo escrito que recorre toda la gradación en la escala de la creatividad, desde documentos administrativamente tan formalizados como un libro de profesiones a textos que pertenecen al ámbito más puro de la creación literaria –caso de la poesía–, un primer límite necesario consiste en diferenciar entre unos y otros, teniendo en cuenta que entre ambos habrá zonas difusas en las que adentrarse con cuidado: el libro de asientos del monasterio de La Anunciada, en Villafranca del Bierzo contiene al comienzo una breve historia de la fundación y figura intercalada la vida de la fundadora, todo ello de la pluma de Bernardina de Jesús (Triviño, 1992: 160-164). Igualmente confusa resulta la valoración de las cartas, porque las que son estrictamente sociales (agradecimiento, súplica, pésame, etc.) tienen una creatividad casi igual a cero; lo mismo que todos esos escritos de respuesta para los expedientes de beatificación o santificación, donde por lo general se sigue un esquema perfectamente formalizado de pregunta respuesta, cuyo condicionamiento es previsible que responda a las expectativas del interrogador (Sánchez Lora, 1997). Aun excluyendo este tipo de escritos, el conjunto que resta es muy variado y, sobre todo la muestra más amplia y representativa de lo que fue la escritura femenina en el Siglo de Oro.

Para el modesto propósito de este trabajo he reducido la muestra esencial al catálogo de obras de Abad Pérez (1994) y a la valiosa antología de Triviño (1992) sobre las clarisas, porque con sus diversos institutos (concepcionistas, capuchinas) fueron la orden más numerosa en la península. Eso no significa que practicaran todos los géneros de escritos, según veremos, pero sí hay excelentes ejemplos muy representativos de la mayoría de ellos.

El más literario de todos los géneros es la poesía, casi siempre de tema religioso, pero divisible en dos grandes líneas: los poemas sueltos de carácter muy artificioso que aparecen en justas, certámenes, preliminares o compilaciones; y las composiciones que se pueden entender como otra fórmula de la oración o de la expresión devota. Los primeros responden a los mismos patrones que otros participantes en esos acontecimientos, por lo general relaciones personales o implicación social con la organización del volumen o el evento (Baranda, 2003b). Fuera de estos colectivos, los poemas de expresión devota suelen ser creación de monjas que tienen una clara vocación escritora y que, por lo general, han compuesto otras obras en prosa, entre las cuales se han conservado estas piezas menores que luego pasan a la (auto)biografía, como una muestra más de su espíritu excepcional. Entre las clarisas, las más conocidas, pero no las únicas, son sor Luisa de la Ascensión, la llamada «Monja de Carrión», o sor María de la Antigua, que representarían bien este tipo de poemas, fruto de la misma pasión creadora que impulsa a escribir prosa, pero en su caso con mayores vuelos poéticos, como expresión de afectos devotos. Aunque se han realizado estudios sobre el género en la orden franciscana (Eiján, 1935), en la carmelitana (Emeterio de Jesús María, 1949), o en otras (Vázquez, 1982), con ellos no se agota la necesidad de estudios, así seguimos teniendo necesidad de investigaciones de conjunto que aborden el fenómeno mucho más detenidamente, como se ha hecho para Italia (Graziosi, 1996) o Portugal (Morujão, 2005). Un caso diferente de los anteriores es el de sor Mariana Sallent, autora de una *Vida de Santa Clara*, publicada

93-117) o Lavrin (2008). Además cabe añadir la música, como parte importante de este universo cultural (Sanhuesa, 2004) y en menor medida la pintura (Pérez Sánchez, 1990).

en 1700[4]. No se trata de un poema ocasional ni tampoco afectivo, sino de una hagiografía en romances, con una clara vocación creadora, velada en la dedicatoria por los calificativos de «sencillo humilde desahogo de mi afecto, a quien ni contrastaron sutiles vanidades del aplauso» (h. 2r.)[5].

La preocupación por la memoria de la orden o de una rama, la trayectoria del convento en su conjunto son uno de los grandes temas de la escritura religiosa femenina, plasmada en dos grandes líneas: las vidas individuales de religiosas modélicas y las crónicas del convento, su fundación, vicisitudes puntuales o la trayectoria general (Evangelisti, 1992). Abundan los escritos de vidas de religiosas, donde se trazan semblanzas más o menos breves de las hermanas del convento, hechas por una o varias de ellas sobre noticias orales o a partir de los escritos de las biografiadas conservados en el convento. La mayoría de estas vidas no conservan el nombre de la autora y permanecen manuscritas, aunque a veces fueron re-utilizadas por religiosos al escribir la crónica del convento, de la provincia o añadirla para completar y redondear alguna hagiografía. Una muestra de estos casos podría ser *Historia y vida de la venerable madre Angela Margarita Serafina, fundadora de religiosas Capuchinas en España, y de otras sus primeras hijas...* (Barcelona: Impta. de Cathalina Mathevad, 1653), publicada a nombre de los jesuitas Juan Pablo Fons y Miguel Torbaví, aunque en una extensa introducción se explica que el material original está en una biografía de la M. Serafina hecha por Isabel Astorch, su secretaria e hija predilecta. Este material fue recogido a su vez por sor María Inés Cors, que lo rehizo y añadió datos a partir de otros recuerdos de religiosas. A diferencia de esta, son muy pocas las obras impresas donde la autoría se atribuyen en portada a una monja[6] y de hecho lo más habitual es que estas obras permanezcan manuscritas en los propios conventos o sean reaprovechadas para redactar las historias oficiales de las órdenes que no se dejan en manos femeninas.

Las vidas de religiosas actúan como polo de atracción de muchos materiales diversos que se aglutinan en torno a la fórmula biográfica, pero que pueden conservar un carácter genérico diverso, así los relatos de fundación, de viaje, las autobiografías, las cartas, las visiones o las cuentas de conciencia. En varias de las obras mencionadas observamos que la biografiada es la fundadora de un convento, de modo que su vida es a la vez la historia del origen de ese convento y, para reforzar este aspecto, se añaden semblanzas de otras religiosas que vivieron en él. Raramente aparecen como relatos exentos, como en la *Fundación del monasterio de Capuchinas de Jesús María y José de Lima...* 1722[7]. Por otra parte estas vidas atraen materiales diversos de carácter autobiográfico. Baste recordar que la vida religiosa es sobre todo un proceso de crecimiento interior,

4. Zaragoza: Domingo Gascón; hay otra edición de 1702. La religiosa vivía en el Convento de Santa Clara de Borja.

5. Al contrario de lo que pudiera creerse no son muchas las hagiografías, en sentido estricto, escritas por monjas durante el siglo XVII, porque a la de esta clarisa apenas se pueden sumar las de Ana Abarca de Bolea y la *Vida de Santa Ana* (Sevilla, 1601), de Valentina Pinelo. Donde sí vuelcan su esfuerzo es en las vidas ejemplares de compañeras de convento, según veremos. Para las referencias bibliográficas de estas y otras obras, bastan consultar BIESES, Bibliografía de escritoras españolas, en http://www.uned.es/bieses.

6. A modo de ejemplo, sor Manuela de la Santísima Trinidad, *Fundación del convento de la purísima Concepción de Franciscas descalzas de Salamanca...* (Salamanca, 1696) y Ana de Jesús, *Nacimiento y crianza de doña Isabel de Ávalos, y por otro nombre Isabel de la Cruz...*, (Granada, 1629). Hay excelente estudio sobre la primera de ellas y el género de las vidas en Marcos Sánchez (2001).

7. Biblioteca Nacional, Ms. 9509; hay edición del manuscrito conservado en Lima (Vargas Huarte, 1947) y en la actualidad está preparando una traducción con estudio Sarah Owens. Un caso diverso es el de sor Jerónima

una aventura espiritual que externamente apenas da muestras de su desarrollo y que en gran medida se hace en solitario, por eso es natural que en la escritura de las vidas se acuda a esos materiales autobiográficos, porque son los que pueden dar cuenta de tales interioridades. Estos materiales tienen rótulos diversos: «relación de mercedes», «cuentas espirituales», «visiones», «revelaciones», etc. y su uso para la *vida* de la monja modélica es variable y puede ir desde la reproducción literal e identificada al sencillo resumen narrativo. Nos encontramos en el meollo de uno de los rasgos esenciales de esta prosa conventual femenina: la mezcla genérica. Marcos Sánchez (2001: 169), enfrentada a este problema, resuelve: «si el libro permite una pluralidad de lecturas es porque participa al mismo tiempo de las características de varios, aunque todos tienen en común su pertenencia a un prototipo narrativo». Creo que además pertenecer a ese prototipo narrativo en su configuración siempre hay una voluntad histórica, es decir, de relatar la realidad (opuesta a lo ficticio), la intención es dejar registro de la ejemplaridad religiosa con un objetivo didáctico a la vez que un elemento de cohesión integrante de la memoria colectiva y la interpretación de los hechos descansa en el providencialismo. Otro rasgo que si no es generalizable sí está muy extendido es lo que podríamos llamar *escritura en colaboración*, ya sea solo entre mujeres o también con hombres, puesto que estos materiales se escriben por obediencia intra o extra-conventual y se conciben para uso de la comunidad, nunca como una pieza de creación individual. Desde su origen, pues, están abiertos a la suma, la revisión, la modificación. Teniendo estas características en cuenta, para cada obra habrá que deslindar si está más próxima al género biográfico, al viaje, a la crónica, la relación, etc. y en cada caso con qué características peculiares.

Otro tanto sucede con el género mejor conocido de todos cuantos surgen de los conventos: las autobiografías. Los estudios de envergadura realizados (Poutrin, Herpoel, Durán, Beatriz Ferrús) hacen innecesario dedicarles ahora más atención, tan solo señalar la dificultad de discernir con cierta seguridad entre todos esos géneros que se expresan desde el yo y atienden a explicar un proceso de crecimiento espiritual. Para enmarañarlo aún más hay que referirse a las obras que amalgaman la autobiografía con la didáctica: *Ejercicios espirituales, que en el discurso de su vida... hizo y ejercitó la V. M. Jerónima de la Ascensión...* (Zaragoza, 1661). Se trata de una fórmula frecuente (Mariana de Jesús, sor Jerónima de la Asunción, sor Estefanía de la Encarnación, etc.), explicable porque la vida de la religiosa modélica y sus formas de oración son en estos casos sinónimos, en su realidad y en su función didáctica, así que los escritos que los reflejan también van unidos. Eso no supone que sea siempre el caso, porque también se dan textos para instrucción de novicias o exhortaciones a religiosas que, aun basados en la experiencia personal, en su expresión retórica separan el didactismo de lo estrictamente vivencial en primera persona e incluso omiten este aspecto, por ejemplo, las *Exhortaciones espirituales* de Isabel de Borja (Triviño, 1992: 21-26)[8].

Por último hay que referirse a las cartas. Son muchísimas y de tipos diversos. Entre las clarisas destacan por su volumen (más de 1000), las de sor Luisa de la Ascensión, conservadas en los expedientes inquisitoriales, pero las hay de otras muchas monjas.

---

de la Asunción, de procedencia toledana y fundadora de las capuchinas de Manila (1621), cuya biografía fue escrita entre 1623-1626 por sor Ana de Cristo, su compañera (Triviño, 1992 : 54-59).

8. Otro género de obra son las *adaptaciones* de textos canónicos para el uso conventual, como el *Vita Christi* e Isabel de Villena o el de sor María Téllez, hecho sobre el de Ludolfo de Saxonia (Valladolid, 1535).

Muchas se conservan como «papeles» sueltos, pero otras están insertas dentro de las biografías impresas, donde cumplen funciones narrativas diversas, o son cuentas de conciencia sueltas o respuestas a preguntas o exigencias de escritura. Este gran volumen de cartas no es menos variado en sus contenidos y posibilidades que las del mundo seglar. Atienden a todo tipo de intereses profanos a la par que a asuntos religiosos, no obstante, entre ellas hay que destacar la carta de dirección espiritual por ser característica de las monjas. Son cartas que en el desarrollo de la religiosidad de la contrarreforma llegarán a convertirse en uno de los procedimientos habituales de la dirección espiritual, exigidas por los confesores como un medio para conocer la vida interior de sus dirigidas, para analizarla, valorarla, controlarla. Evitaba largas horas de confesionario o conversación, que podían levantar suspicacias o ser imposibles y a la monja le aseguraban que estaba en el auténtico camino a Dios. Recordemos que estamos hablando de experiencias místicas que en muchos casos van más allá de lo materialmente comprobable. Habrá que adentrarse en estas cartas para observar cómo se modula el lenguaje que expresa lo inefable e inmaterial y para explorar cómo fueron esas relaciones entre la monja dirigida y el sacerdote director, cómo la relación se podía invertir al convertir a la monja visionaria, la que tenía comunicación directa con Dios, en mediadora entre el cielo y la tierra y, por lo tanto, en la auténtica directora de la correspondencia (Prosperi, 1994; Loreto, 2007).

Salvo que sumemos a nuestro repertorio a la lisboeta sor Maria do Ceo (1658-1752), no hay entre los escritos de las clarisas obras dramáticas, lo que no dejar de ser significativo en una orden que ha sido considerada pionera en el uso del teatro dentro de los conventos, al menos en el siglo XV y puede que quizá en alguna medida en el XVI. En otras órdenes hubo conventos que tuvieron una tradición vigorosa en este aspecto, en particular de Carmelitas y Trinitarias[9]. Estamos ante un fenómeno cuya comprensión cabal se nos escapa en gran medida, empezando incluso por la fijación de una línea divisoria entre el género dramático y otras formas dialogadas de poesía con las que comparte rasgos comunes y que abundan. Las tradiciones celebrativas de los conventos incluyen en algunas festividades como la navidad un alto grado de gestualidad o *actio*, con desplazamiento espacial, que aunque no llega a producir una mímesis (el actor siempre mantiene su identidad) ni tampoco una recodificación del espacio, puede deslizarse con facilidad hacia modalidades parateatrales o llegar, como así sucedió, a realizaciones plenamente teatrales. Se trata de un asunto complejo, que aún debe ser abordado[10].

En España la eclosión de la escritura conventual femenina es un fenómeno que se produce a partir de la Contrarreforma, no solo como consecuencia directa de Concilio de Trento, aunque no cabe obviar lo que tuvo de aplicación de su programa de adoctrinamiento y disciplinamiento social, que tiene en la confesión y la dirección espiritual individualizada uno de sus medios más importantes. Los fieles deben aprender a examinarse, analizar su estado de conciencia, sus actos y pecados en busca de la salvación; las monjas, inmersas en un ambiente de exigencia religiosa extrema, mucho más aún. La clausura, las privaciones, los sufrimientos tienen sentido si conducen a la unión con Dios, al éxtasis místico, y en ese camino inseguro, peligroso, desigual, la doctrina del director

9. Hormigón (1996) recoge el grueso de las autoras y su bibliografía más conocida.
10. Un análisis de cierto detalle ha sido realizado por Belén Cano como trabajo de investigación bajo mi dirección. El estudio del género en Italia, mucho más rico y complejo en Weaver (2007).

espiritual, su discernimiento son esenciales. El surgimiento de la escritura por mandato encuentra aquí toda su razón de ser y en su proliferación actúan la necesidad de control, el sentido de emulación, la expansión del aprendizaje del lenguaje de las vivencias místicas y, cómo no, la difusión de la escritura entre estas mujeres, alentada precisamente con esta finalidad religiosa. Otra cosa distinta es que algunas de esas mujeres encuentren resquicios para imponer su voluntad y escriban fuera del control de los propios directores, estableciendo sus reglas en esta comunicación, ya que dentro de la misma cobertura formal podían tener cabida otros intereses. Nos encontramos ante el filón más abundante y también más olvidado de la escritura femenina en el Siglo de Oro. Sin duda son mucho más próximos al mundo actual los géneros profanos, pero no debemos olvidarnos de que apenas son islas en un océano de obras religiosas, que fueron las que para sus coetáneos de verdad representaron el uso de la pluma y la escritura entre las mujeres.

Bibliografía

Abad Pérez, A. (1994): «Las clarisas y sus escritos», en *Las clarisas en España y Portugal: Congreso Internacional, Salamanca, 20-25 de septiembre de 1993*, Madrid, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, I, pp. 528-581.

Arenal, E. y Schlau, S. (1987): *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989.

Arenal, E. y Schlau, S. (1989): «"Leyendo yo y escribiendo ella": The Convent as Intellectual Community», *Journal of Hispanic Philology* 13, 3, pp. 214-229.

Baranda, N. (2003a): «Las lecturas femeninas», en *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 150-170

Baranda, N. (2003-04): «Mujeres y escritura en el Siglo de Oro: una relación inestable», *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 3-4, pp. 61-83.

Baranda, N. (2003b): «Las mujeres en las justas poéticas madrileñas del siglo XVII», en *Hommage à Jacqueline Ferreras*, Nanterre: Université de Paris X, pp. 19-41.

Durán López, F. (2007): *Un cielo abreviado. Introducción crítica a una historia de la autobiografía religiosa en España*, Madrid, FUE/ Universidad Pontificia de Salamanca.

Eiján, S. (1935): *La poesía franciscana en España, Portugal y América (siglos XIII-XIX). Historia y antología*, Santiago de Compostela, Tip. de «El Eco Franciscano», pp. 89-313.

Emeterio de Jesús María (1949): «Ensayo sobre la lírica carmelitana hasta el siglo XX», *Monte Carmelo*, LIV, pp. 5-87.

Evangelisti, S. (1992): «Memoria di antiche madri. I generi della storiografia monastica femminile in Italia (sec. XV-XVIII)», en *La voz del silencio I. Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, Al-Mudayna, pp. 221-249.

Graziosi, E. (1996): «Scrivere in convento: devozione, encomio, persuasione nelle rime delle monache fra Cinque e Seicento», en *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XVI al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 304-331.

Hormigón, J. A. (1996): *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, Asoc. de Directores de Escena de España.

Lavrin, A. (2008): *Brides of Christ: Conventual Life in Colonial Mexico*, Stanford, University Press.

Lavrin, A. y Loreto, R., eds. (2002): *Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad baroca Novohispana. Siglos XVII-XVIII*, Puebla, Universidad de las Américas/ Archivo General de la Nación.

Lorenzo Pinar, F. J. (2004): *Conventos femeninos y vida religiosa en la ciudad de Zamora (1600-1650)*, Zamora, SEMURET.

Loreto López, R. (2007): «La didáctica de la salvación femenina. La dirección de espíritus y la cultura de lo escrito», en *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América. Siglos XV-XIX*, León, Universidad, pp. 71-95.

Marcos Sánchez, M. (2001): «Escritoras franciscas descalzas en la Salamanca del siglo XVII», en *Historia, vida y palabra del Monasterio de la Purísima Concepción (Franciscas Descalzas) de Salamanca*, Salamanca, Universidad Pontificia, pp. 155-304

Morujão, I. (2005): *Por tras da grade. Poesia conventual feminina em Portugal (sécs. XVII-XVIII)*, Tesis doctoral da Universidade do Porto.

Muñoz Fernández, A. (1999): «El monacato como espacio de cultura femenina. A propósito de la Inmaculada Concepción de María y la representación de la sexuación femenina», en *Pautas históricas de sociabilidad femenina. Rituales y modelos de representación*, Cádiz, Universidad, pp. 71-89.

Muriel, J. (1994): *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM.

Pérez Sánchez, A. E., (1990): «Las mujeres pintoras en España», en *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, UAM, pp. 73-102.

Prosperi, A. (1994): «Lettere spirituali», en Scaraffia/ Zarri, (1994), pp. 227-251.

Sánchez Lora, J. L. (1997): «El material informativo de los procesos para la beatificación de San Juan de la Cruz», en *La recepción de los místicos Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad Pontificia, pp. 341-358.

Sanhuesa Fonseca, M. (2004): «Música de señoras: las religiosas y la teoría musical española del siglo XVII», *La clausura femenina en España. Actas del simposium:1/4-IX-2004*, Madrid, C. U. Escorial-María Cristina, I, pp. 167-180.

Scaraffia, L. y Zarri, G., eds. (1994): *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Roma-Bari, Laterza.

Triviño, M. V. (1992): *Escritoras clarisas. Antología*, Madrid, BAC.

Vargas Ugarte, R. (1947): *Relaciones de viajes (siglo XVI, XVII y XVIII)*, Lima, Instituto de Investigaciones Históricas.

Vázquez, L. (1982): «Poemas *sanjuanistas* fuera del Carmelo», *Estudios*, XXXVIII, 137 pp. 149-198.

Vollendorf, L. (2005): *The Lives of Women. A New History of Inquisitional Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press.

Weaver, E. B. (2007): *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press.

Zarri, G. (2000): *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*¸ Bolonia, Il Mulino.

 ISBN 978-84-9887-554-6 (T.III); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

La economía del pecado a la luz de la casuística áurea

Elena del Río Parra
Georgia State University

I

Hacia 1593, fray Alonso de Vega se preguntaba qué habría de hacer un sacerdote si, en medio de la misa, una mosca caía en el cáliz consagrado, llegando a una indiscutible conclusión: el dicho sacerdote había tenido suerte, ya que una mosca es menos ponzoñosa que una araña y más inocua que el veneno. Fray Alonso de Vega las autoridades a su alcance y resuelve que si el sacerdote «no teme algunos vómitos puede tragarse la mosca juntamente con el sanguis»; si no puede tragársela ha de sacarla del cáliz, lavarla diligentemente, quemarla, echar las cenizas en la pila del bautismo y beberse el agua con que la lavó. Lo mismo ha de hacer cuando acertase a caer una araña, insecto considerado más ponzoñoso, si bien el agua de lavar la araña no tiene que consumirla sino guardarla en el sagrario en un vaso limpio, o echarla con las cenizas en la pila bautismal. En cambio, si el vino ya ha sido consumido, se ha de tomar otra hostia no consagrada, lavar el cáliz, volver a llenarlo y comenzar de nuevo el ritual de consagración (lib. 4, caso 18).

La conciencia, capacitada por naturaleza para distinguir entre el bien y el mal de manera general, es, según la tradición occidental socrática y patrística, incapaz de discernir cómo obrar correctamente en trances dudosos. Determinados asuntos, discutidos durante años por diversas autoridades en concilios y sínodos, quedaban resueltos en libros canónicos y otros documentos, de los que se nutrían las llamadas «sumas de casos de conciencia», recopiladas por mano de clérigos sin voz en los grandes conclaves y sin cátedra en las facultades y colegios mayores. Estas compilaciones de casos detallan las resoluciones para trances como el de la caída de la araña, que se circunscribe a la correcta ejecución de un ritual eclesiástico; pero el radio de acción de la casuística no

conoce límites y se extiende a todas las parcelas de la vida, a modo de mapa provisional para la conciencia.

Hoy día contamos con numerosos estudios sobre el inframundo del hampa, los gastos de palacio, los espacios urbanos, las diversiones del pueblo o los malestares de los reyes, por nombrar algunos temas. Todos estos asuntos conciernen al «fuero exterior», esto es, a los avatares de un individuo en ámbitos regulados. Dejan de lado, sin embargo, las circunstancias en que, bien la ley no está clara, bien es susceptible de interpretación, o bien atañe al «fuero interior» del ser, esto es, al dominio de la conciencia, del *cum-scire*, del sé que sé y sé que actúo. La suma de casos aclara dudas sobre todas las facetas de la vida sin excepción, desde herencias y contratos hasta fisiología y economía familiar, independientemente de clase, estado o religión. Al no conocer límites, es reveladora de las inquietudes que asaltan a los individuos de los siglos XVI y XVII quienes, inseguros en su experiencia privada del bien y el mal, delegan la toma de decisiones en un representante eclesiástico adiestrado específicamente en la resolución de problemas prácticos conforme a la ley moral.

Este vasto *corpus* de legislación de lo excepcional que la Iglesia emprende en forma de acción social es de naturaleza híbrida, basculando entre lo doctrinal y lo filosófico. Su rango de excepcionalidad ha impedido que la historia de las mentalidades haya previsto un lugar para este discurso de horror al vacío, cuyo nicho más próximo serían las múltiples ramas del derecho, la moral, y la ética en su acepción contemporánea. Por su parte, la historia cultural, interesada en recuperar los archivos de la memoria, donde se construyen las versiones del individuo que transita entre lo tradicional y lo moderno, puede aprovechar esta información para documentar la fluctuación de la ley y el pensamiento, entre la Iglesia, el Estado y el individuo, entre lo pensado y lo ejecutado.

Como complemento a las pragmáticas seculares que regulan el atuendo, la actividad de la imprenta, las artes mecánicas o el derecho a portar armas, nuestro cuerpo bibliográfico permite dibujar un amplio mapa del comportamiento a partir de los casos y regulaciones discutidos en diversas compilaciones. La casuística da pie a elaborar una suerte de «intrahistoria», para determinar qué conductas se consideran desviadas y cuáles ortodoxas, siempre teniendo en cuenta que nos encontramos ante un material que nos permite documentar lo excepcional a través de la historia de su regulación, pero no tomar estos comportamientos como paradigmas de cotidianeidad.

Los orígenes de la casuística pueden rastrearse desde tiempos de Sócrates, en la escuela escéptica y en la llamada «escuela sofista». Y, aunque el cristianismo ha hecho de ella un uso más sistemático, existe también una casuística rabínica y los comentarios del Corán y el Talmud contienen la resolución a diversos casos prácticos. Los inicios oficiales de la casuística europea se encuentran en la obra de Raimundo de Peñaforte, y mediado el siglo XVI, gracias al considerable interés por la «ciencia moral», la casuística cobra gran relevancia. Prueba de ello es la existencia de nuevas cátedras universitarias y la publicación de voluminosos tomos que recogen casos reunidos por temas o alfabéticamente. Así, fray Alonso de Vega puede prometer que sus 2871 casos ofrecen «varias resoluciones de casi innumerables casos de conciencia, tocantes a todas las materias morales, jurídicas y teólogas», proponiendo una teoría del conocimiento de la totalidad.

Si los Siglos de Oro representan una sociedad conflictiva, la casuística, como «ciencia aplicada» pone de manifiesto diversos nudos gordianos: el conflicto entre el derecho y el deber, entre la obligación y el placer, entre lo privado y lo público, entre la ley natural y la verdad revelada necesitan de una serie de casos que determinen la existencia o no de una obligación moral. Y, más allá de las encrucijadas, esta es una literatura de límites entre las distintas potestades: científica y teológica, civil y personal, divina e individual. El buen casuista ha de conocer los principios pertenecientes al derecho natural y sobrenatural, así como las consecuencias de la aplicación de estos principios. Con todas esas herramientas será capaz de llegar a conclusiones morales prácticas que se atengan a una verdad objetiva acorde a unos principios básicos inmutables.

Las copiosas sumas no se detienen a considerar la improbabilidad de los casos, encontrándonos con situaciones extraordinarias: si un hombre está cosido dentro de un cuero y es bautizado, ¿será válido el sacramento, al no tocar la piel el agua?; si un hombre casado muere y después de tres días resucita, ¿está obligado a volver con su mujer?; si se acabasen los hombres, ¿podrían casarse los religiosos y religiosas? Pero, lejos de ser producto de un capricho teológico, estas disquisiciones sobre asuntos poco inmediatos –en parte responsables del declive que se acentúa a partir de la época ilustrada–, hallan su razón en la aplicación del cruce de métodos para dar cuenta de la realidad y la posibilidad: el deductivo, que parte de principios generales que le permiten resolver los casos acaecidos; y el inductivo, que plantea las posibilidades no realizadas hasta donde la mente alcanza a pensar. Aunque esta es una formulación que hoy consideraríamos pre-científica, –por la consideración exhaustiva de situaciones, no ya excepcionales, sino improbables y hasta imposibles–, la casuística es, en su base, una racionalidad que niega la casualidad como tal porque la hace legible proponiéndose limitar la realidad. De ese modo, lo inverosímil reside en la improbabilidad de cada caso, pero el esfuerzo de aplicar una ley general en el dominio de la moral es propio de la función que la Iglesia asume en la modernidad temprana bajo el marbete de «nominalismo», exaltador de los valores universales del hombre.

Una versión profusamente anotada de esta primera parte introductoria puede encontrarse en nuestra reciente monografía, *Cartografías de la conciencia española en la Edad de Oro*. Dicha obra no incluye la segunda sección de esta comunicación.

II

Si bien el protestantismo se ha asociado tradicionalmente con la tenencia y acumulación de capital, Max Weber puntualizó a principios del pasado siglo que «la adscripción a una determinada confesión religiosa no aparece como *causa* de fenómenos económicos, sino más bien como consecuencia de los mismos» (27). No sorprende, por tanto, que sus *Ensayos sobre sociología de la religión* exploren de manera casi exclusiva las relaciones entre el capital espiritual y el fiduciario, sentando que la ligazón entre economía y religión es indivisible, al compartir ambas parcelas una ética vital. Tanto las diversas ramas de la Reforma como la Contrarreforma intervienen en el estilo de vida, regulando la ganancia, tenencia y ostentación de capital a través de un «matiz ético» que impone características

tales como la puntualidad, la diligencia o la moderación, valores que se consideran riqueza moral en algunas sociedades.

La España del siglo XVI asiste a la entrada masiva de capital procedente de América, la circulación de éste por nuevas vías, y la creación de formas de transacción complejas. Todo ello –unido a la nueva forma que el pensamiento protestante tiene de relacionarse con la riqueza y sus ideas acerca del valor de algunos comportamientos–suscita nuevos planteamientos sobre los vínculos morales del individuo con el capital en el ámbito católico. La casuística española cristaliza algunos dilemas concernientes a la relación entre moral y economía, producto de los debates sobre las nuevas prácticas comerciales, tanto gremiales como personales, y la licitud de éstas. No es casual que el nacimiento del derecho económico en espacios transnacionales aparezca precisamente en una época de intensa circulación de capital; si la regulación moral es consecuencia de los fenómenos económicos, España se sitúa, por primera vez en su historia, como eslabón principal de una cadena económica que desata dudas y preguntas en torno a la relación del individuo con la abundancia y la escasez. La prueba de que economía y conciencia van oficialmente ligadas es que la Junta Magna de Hacienda de Carlos II estaba compuesta por tres eclesiásticos y seis seglares que miraban tanto por la eficacia del sistema comercial como por la licitud moral de cada una de las operaciones (Domínguez Ortiz, 1979: 93). Con el andar del tiempo el estado laico terminó por poner al clero a su servicio, como regulador de las transacciones, como reza la Real cédula de 2 de febrero de 1730 cuando insta a «que los superiores eclesiásticos procedan con todo rigor contra sus súbditos transgresores en el comercio ilícito».

Es sabido que el catolicismo adjudica el máximo valor a la economía de sustento y no a la del lucro personal, que es percibida como nociva si no se destina al bien común. Recordemos que las llamadas «artes mecánicas» –que corresponderían al núcleo de una empresa capitalista– se tienen en menos consideración, a pesar de que requieren disciplina e inversión en medios de producción y formación de los trabajadores. El estudio de diversos casos de conciencia permite anticipar que en la escala de valores morales se estima el monopolio, se desprecia la venta al por mayor en todas sus formas, y se limitan las bondades de la usura, práctica considerada lesiva desde tiempos de Aristóteles. Esta ética precapitalista, con fuertes aranceles y una intervención del estado traducida en puntuales embargos de flotas privadas, representa una de las formas más tradicionales de economía, por más «global» que pueda parecer el sistema comercial trasatlántico que se desarrolla desde el desembarco en América. El drástico cambio, consistente en una entrada de capital en forma de metales y mercancías nunca antes visto, no va acompañado por un nuevo sistema económico ajustado a la necesidad de balance, ni tampoco por un cambio radical de valores que permitan despenalizar moralmente la tenencia de capital. Es precisamente en este momento cuando, inevitablemente, surgen paradojas como la que condena el beneficio sin mediar esfuerzo (caso del préstamo a interés desorbitado), mientras que desprecia el trabajo manual en favor de la actividad intelectual, espiritual, o del muy bien visto ocio de los estamentos acomodados.

La economía de mercado entra en constante conflicto con la del pecado, no solo en lo relativo a la legitimidad de ganancias desmesuradas, trasunto de la denostada codicia y usura, sino a los propios mecanismos de transacción y medida. Ya Nietzsche había expuesto que «la relación contractual entre *acreedor* y *deudor* [...] remite a las formas básicas de compra, venta, cambio, comercio y tráfico» (t. II, §4). En el catolicismo, la

economía del pecado se establece sobre la base de premios y castigos que vedan la entrada en el cielo o facilitan el ingreso en el infierno mediante una suma o resta de buenas acciones. Cada acción individual es incluida como unidad en esa contabilidad de adición y substracción, de ahí la importancia de registrar el número de pecados en la confesión, a modo de libro donde se consolidan las deudas y los pagos. De ese modo, al final de la vida basta una operación simple para calcular el destino del alma y, si bien las buenas acciones serán tenidas en cuenta, no son acumulables ni intercambiables por un pecado mortal, que pesaría sobre todas ellas. La multiplicación y la potencia, en cambio, como adición masiva, son ajenas a la economía espiritual, que rechaza las operaciones basadas en la proporción geométrica, el interés compuesto, o que no tengan como mediadora al menos una acción. En la bibliografía casuística son frecuentes los casos donde hay que sumar y restar pecados para hacer balance. Por ejemplo, se plantea «cuántos pecados cometió el que hurtó para tener con qué fornicar con una monja y con una casada» (tres: hurto, sacrilegio y adulterio), si comete pecados distintos el que con una bala mata a dos clérigos, o si el que jura dar de palos veinte veces a un hombre incurrirá en veinte pecados mortales. Es notable cómo en esta economía la contabilidad permite rescatar un alma y solo un alma con indulgencia plenaria en determinadas misas especiales (fig. 1), en lo que José María Blanco White denominó la «lotería del Purgatorio» (172). Algunos autores como Manuel Godinho Cardoso fueron más lejos, estableciendo una relación directa entre economía y justicia divina, cuando en los naufragios masivos Dios «ahorra» castigando a muchos pecadores a un tiempo, especialmente en el caso de los delincuentes portugueses que viajaban desterrados.

Fig. 1. «Oi se saca anima». Iglesia de Santiago, Carrión de los Condes, Palencia, España. Fotografía de la autora.

El clásico estudio de Marcel Mauss sobre la taumaturgia dejó bien claro que la relación entre rito y dinero es más que casual: «El dinero mediatiza las transacciones; el rito mediatiza la experiencia, incluso la experiencia social. El dinero ofrece un canon para medir el valor; el rito clasifica las situaciones, y así ayuda a valorarlas. El dinero establece un

vínculo entre el presente y el futuro, lo mismo hace el rito» (Douglas, 1973: 75). Ambos, rito y dinero, comparten la dependencia de la fe en su mediación y se desvanecen como papel mojado o fraude cuando el sujeto no cree en ellos, por lo que no es casual que se hayan puesto constantemente en relación. También porque el canje automático de indulgencias (a pesar de estar perseguido) generalizó la idea de que la Iglesia ganaba cuantiosos bienes seculares como garante de la entrada al reino de los cielos. Pero, además del sistema de bulas en reserva y otros documentos ventajosos para la salud del alma de vivos y muertos, el catolicismo desarrolló y perpetuó ideas sobre el comercio, la usura, el cambio, la compensación y la restitución, viejas nociones que se reevalúan entrado el siglo XVI, tanto en su práctica colectiva como personal, aclarando situaciones dudosas.

Sorprendentemente, la casuística legitima las prácticas monopolísticas vetadas por el derecho natural, exonerando al mercader que «impide con persuasión a que no vengan mercancías de fuera para poder vender las suyas», siempre que mantenga precios justos. No es de extrañar esta justificación del comercio monopolístico si consideramos que el Imperio venía explotando su privilegio mercantil y las rutas marítimas indianas tras su donación a los Reyes Católicos, al menos hasta 1640. Junto con el monopolio, la compra al por mayor para vender al detalle estaba moralmente autorizada, así como el adquirir alguna cosa «en la venta que dicen baratas por menos de lo que costó». Este tipo de contrato, también llamado «mohatra» consistía en comprar algo fiado por más de lo que valía y venderlo más barato. Era una transacción recíproca del mismo bien que permitía tener dinero durante un tiempo, creando una deuda aplazada, y se consideraba una operación permisible, ya que estaba motivada únicamente por la necesidad, no por el beneficio.

No obstante, el monopolio comercial y la mohatra son las únicas prácticas moralmente justificadas. Comerciantes y vendedores arriesgan su alma en cada transacción y se enfrentan al intervencionismo civil y clerical, acusados de transformar operaciones fraudulentas en ventajosas para engañar al inocente comprador. Tales desmanes llamaban a la acción estatal, y es frecuente encontrar noticias relativas a fraudes relacionados, no tanto con la venta a precios abusivos o el acopio para vender en tiempos de necesidad, sino con la naturaleza de la mercancía, particularmente atuendos como zapatillas bordadas, valonas, bandas y puños aderezados, que se confiscaban y quemaban públicamente si transgredían las leyes suntuarias vigentes. Más dudoso era el comercio con naipes y afeites: el mercader tiene una obligación moral inherente a su trato, de modo que los que vendían barajas y cosméticos pecaban mortalmente al ofrecérselos a mujeres públicas y jugadores empedernidos respectivamente, ya que debían estar atentos al uso final que el comprador hiciese de los productos en cuestión.

Una serie de temas relacionados entre sí ocupan el pensamiento financiero de la Edad de Oro. Los avatares de contratos, censos, cambios, préstamos y restituciones, junto con las constantes depreciaciones y reevaluaciones de la moneda en los diferentes reinos de España suscitan escritos de carácter mercantil. Marjorie Grice-Hutchinson señaló que desde 1874 se reconoce la importancia de ideas distintivamente españolas con repercusión en las teorías de cambio internacionales de su época. Algunos de estos asuntos fueron desarrollados por conocidos teólogos salmaticenses, quienes se especializaron en los problemas que suscitó la devaluación de la moneda en curso. Pedro Aíngo de Ezpeleta, por ejemplo, redactó veintiséis casos morales que condenaban el aprovechar la bajada del precio para engañar a los ignorantes, el cobrar al deudor el precio antiguo,

o el intercambiar información privilegiada bajo secreto de confesión. Se refiere incluso a consejeros y ministros que se aprovechan de la información y la filtran, remitiéndonos a los orígenes de la información confidencial en el ámbito económico, y de asuntos como la dificultad para determinar el precio de las cosas en cada sitio (fenómeno hoy conocido como «PPP» o *Purchasing Power Parity*). Las sumas de casos de conciencia no son ajenas a estos planteamientos macroeconómicos, y reprueban el comportamiento de un individuo que caminase por España con el único fin de cambiar moneda de un reino en otro donde valiese más para beneficiarse.

Los tratos económicos no están libres de pesquisa para averiguar la secreta intención del individuo, como demuestra el concepto de «usura mental», esto es, el prestar algo con la esperanza no declarada de que se devuelva con alguna compensación. Esta forma sutil de usura constituye pecado y obliga a restituir lo que se adquiere por ella, a no ser que el que da la compensación lo haga por agradecimiento. La usura era especialmente denostada por considerarse depredadora de la necesidad y alejada de cualquier relación con el capital inicial, en un tipo de contrato que solo depende del tiempo transcurrido. En las sumas de casos de conciencia se extiende también a una excesiva ganancia en los tratos, abusando de la escasez de un determinado producto. Constituye usura, por ejemplo, el vender cierta cantidad de ropa en Sevilla a pagar a como se cree que valdrá en la Nueva España, ya que el precio justo es el calculado donde se entrega la mercancía, no donde se concierta o se abona. También constituye clara usura el cambio que se hacía en las gradas de Sevilla entre los prestamistas y pasajeros a Indias, tomando los fiadores a su riesgo la nave, es decir, los prestamistas tenían derecho a quedarse con el barco como forma de amortización, a pesar de que éste no pertenecía a los pasajeros. El interés de estos préstamos llegaba a ser hasta del 60% porque los pasajeros necesitaban desesperadamente el dinero para el viaje y porque las probabilidades de recuperar el préstamo, caso de que el pasajero volviese sano, salvo (y rico) se presentaban a muy largo plazo. La casuística nos regala algunos casos que aprovechan el principio moral para eludir el pago de intereses: Cruz Vasconcillos da principio a su breve *Tratado de intereses* con el testimonio de un pícaro caballero que tomó prestado al 12% al año y rehusó pagar intereses sobre el principal para que el acreedor no incurriese en usura.

Los contratos y acciones personales no son ajenos a la economía del pecado, que manifiesta lo complicado de las relaciones privadas y familiares y la resbaladiza conjunción de ley moral y transacción económica. La regulación de los días de fiesta tiene, como sucede hoy día, repercusiones en el capital generado mediante el trabajo. El día festivo se vincula directamente con la definición de «trabajo», y por tanto con la distinción entre artes liberales y «obras serviles», germen de lo que hoy se conoce como «sector servicios», productor de ingresos materiales fruto de un trabajo remunerado. La borrosa distinción entre ambas categorías fuerza la elaboración de extensas listas de oficios y grados de sanción que emergen como casos de conciencia. Así, constituye pecado venial trabajar dos horas, pero el hombre muy pobre puede trabajar en día de fiesta si lo hace discretamente; es lícito cocinar y hacer pasteles, como también caminar a pie o a caballo, y trabajar en beneficio de algún pobre que está en grave necesidad. Algunas labores son siempre lícitas, como vendimiar la uva, segar y aventar el trigo y moler en los molinos de agua y de viento para que no se pierda el agua y se pase el viento, y en general lo es trabajar en días de fiesta cuando se teme algún daño notable en la hacienda.

Otras tareas requieren de más especificación, por ejemplo el que escribe, que puede ser escribiente o escritor: si es escritor, esta no es obra servil y por tanto es lícita en días de fiesta; pero si es escribiente, no podrá ejercer su oficio porque lo hace por ganar dinero. Los impresores, por su parte, pueden componer la caja, porque es un modo de escribir sin pluma, pero no tirar de la prensa, que es una obra mecánica, y por ello servil.

Los contratos no quedan libres de corrección por la autoridad moral eclesiástica que, atenta a las circunstancias, enmienda sus errores prácticos. Son interesantes en este sentido los subcontratos de alquiler y la noción de perpetuidad. Alguien que alquiló para sí mismo una cosa puede realquilársela a otro, a menos que en el contrato se especifique lo contrario; pero si hay gran perjuicio para el propietario, caso de ser alquilada la cosa a una persona deshonesta y cruel, el acuerdo queda moralmente invalidado. Se aplica un principio análogo en los contratos perpetuos de alquiler: «Uno alquiló un molino para sí y para sus herederos por tanto precio, para siempre jamás; divididos los hijos, la multiplicación de ellos fue in infinitum; si estará el molino obligado a moler a todos aquellos por el precio concertado»; puesto que el que se obligó a moler por aquel precio en aquel molino para siempre parece no haber pensado en que la familia y herederos aumentarían incontablemente con el correr del tiempo, el molino queda exento de moler indefinidamente pese a lo que diga el contrato, y «esta opinión en conciencia es más justa» (Vega, 1594: lib. 5, caso 448). Es así también cuando un médico o barbero se concertó de servir a tal familia o convento por tanto precio: si en el contrato se especifica el número de individuos no ha de cambiar el precio, pero si estos aumentan, en conciencia no estará obligado a servirlos a todos; recíprocamente, el convento no estará obligado a seguir pagándole lo convenido si el número de religiosos disminuye drásticamente, pues es bien sabido que la población en los conventos es siempre indeterminada.

Herencias, mejoras, dotes y regalos son causa de disputas frecuentes entre familiares y conocidos. La administración del patrimonio familiar era fuente de rencillas entre parientes más o menos directos, amigos y conocidos, independientemente de la cuantía reclamada. Esta esfera, perteneciente a la economía familiar, está consignada en las sumas de casos de conciencia, donde se aclara la disposición de los cónyuges sobre los bienes domésticos. A pesar de ser tradicionalmente administradora del capital familiar, en Castilla la mujer no puede gastar sin permiso de su marido lo que ella misma gana, aunque puede hacer regalos clandestinamente a familiares necesitados, incluyendo a hijos extramatrimoniales, ya que decirlo le acarrearía problemas. Además, la esposa está obligada a devolver las arras cuando no se formalizó el matrimonio si las causas de la ruptura no se deben al prometido o si éste fallece. Análogamente, una doncella debe devolver los regalos recibidos «por atraerla a una torpeza» en el momento en que se entera de la intención de tales dádivas, si bien la ignorancia del fin preserva su tenencia (Vega, 1594: lib. 2, caso 98).

Las causas morales que permiten desheredar a un hijo legítimo son también del dominio de la casuística, a saber: herir a su padre; haberle infamado y quitado la honra; no rescatarlo si estaba cautivo; no pagar la fianza de la cárcel; haber estado deshonestamente con la misma mujer con que el padre había estado deshonestamente; haberlo acusado injustamente delante de un juez; impedirle hacer testamento al padre; haber tratado con hechiceros o haberse hecho hechicero; haberse hecho comediante contra la voluntad de su padre, siempre que este último no lo haya sido también; haberse hecho hereje; haberse dado la hija al vicio de la deshonestidad públicamente; o negarle el cuidado a un

padre loco (Enríquez, 1646: 30r-31v). Novelesco es el caso de la mujer que reunió a sus hijos y les solicitó autorización para que uno de ellos, que era fruto de adulterio, recibiese su parte de la legítima. Como madre precavida, la moribunda amenazó con desvelar el nombre del bastardo, caso de no ser aceptado el acuerdo. El trato fue aprobado y no se tiene noticia de ulteriores discordias tras el fallecimiento de la madre, quedando resuelto satisfactoriamente el caso en el fuero de la conciencia.

José de Rivilla nos recuerda una curiosa disputa sobre una herencia ocurrida en Indias:

> «el caso singular del litigio movido entre los curas de Guacho y Guara sobre cierta capellanía y legado para un altar dejado por Domingo de la Carrera: éste para la iglesia donde fuese enterrado, y aquélla para su cura. En que habiéndose controvertido la verdadera sepultura del susodicho por el accidente de que (degollado éste por el pirata Eduardo David en la invasión y saco que hizo del pueblo de Guacho), fue sepultado el cuerpo en la parroquial de éste, y la cabeza en la de Guara» (Rivilla, 1965: cap. IX).

La Real Audiencia tuvo que decidir qué parte era constituyente del ser –si el cuerpo o la cabeza–, decidiéndose por la segunda. Si bien Domingo de la Carrera no era delincuente, la jurisprudencia sentada en la inmunidad que se adquiere al meter la cabeza en lugar sagrado tuvo más preeminencia que otras partes del cuerpo como, digamos, el corazón, cuya importancia se discute en otros casos de conciencia.

Hablando de la cabeza, debemos concluir mencionando un caso extremo, que pone a prueba el propio sistema casuístico. Este, como los anteriores, está relacionado con la restitución, es decir con la economía, y con la falta moral, pero, a diferencia de éstos, no tiene solución. Se plantea, no es casualidad, entrado el siglo XVIII, en el punto culminante del género previo al cataclismo a manos de los *novatores* en ciernes. Las sumas dejaban muy claro que un objeto usurpado mediante engaño en peso, número y medida había de ser restituido, pero es difícil establecer un baremo compensatorio que diese cuenta de todas las situaciones. ¿Cómo calibrar los miembros del cuerpo de manera justa? La casuística hace intentos sobre criterios como el «lucro cesante», de manera que el que cortó la mano o le sacó un ojo a alguien está obligado a pagar una indemnización teniendo en cuenta los gastos médicos y la fealdad o invalidez con que se queda el amputado, que es importante en el caso de los esclavos, a quienes devalúa, y en el de los sacerdotes, a quienes invalida para administrar los sacramentos.

Pero si ya estos cálculos eran difíciles: ¿cómo restituir la propiedad intelectual de un cerebro sano cuando ha sido dañado por lecturas perniciosas? Esa es la cuestión que se plantea Benito Feijoó, sobre el supuesto de un librero que vende libros malos:

> «Puede suceder que el que vende el libro, no solo quede obligado a restituir todo su importe, pero mucho más, si la restitución es posible. La razón es clara; porque puede ser el libro, no solo totalmente inútil, sino nocivo; en cuyo caso resulta de parte del vendedor la obligación, no solo de restituir todo el precio recibido, mas también de resarcir el daño que ha causado» (Feijoó, 1778: §III).

Feijoó, desde su atalaya ilustrada, ha dado en el clavo: la restitución de una moral dañada constituye la verdadera economía del pecado, esa que no tiene baremos ni compensa-

ción fiduciaria. El mero planteamiento, el haber puesto la constitución moral de un ser en términos de restitución es reveladora. Demuestra que el hombre postridentino ya no es solo cuanto tiene, y ya no es solo cuanto es, sino que conjugará, en sus propios términos, su conducta y su relación con lo que tiene y con lo que quiere.

Bibliografía

Aíngo de Ezpeleta, P. (1643): *Resoluciones morales y doctrinales, de las principales dudas ocasionadas de la baja de la moneda de vellón en los Reinos de Castilla y León, antes y después de la ley y prematica de ella, publicada en 15 de setiembre año de 1642*, Córdoba, Salvador de Cea.

Cardoso, M. G. (1735-1736): *Relaçao do naufrágio da nau Santiago no ano de 1585, e itinerário da gente que dele se salvou [1602], en Bernardo Gomes de Brito, comp. História trágico-marítima em que se escreven chronologicamente os naufragios que tiveraõ as naos de Portugal depois que se poz em ejercicio a navegaçao da India*. Lisboa, Officina da Congregaçaõ do Oratorio, t. 2., pp. 61-152.

Cruz Vasconcillos, F. de la (1637): *Tratado único de intereses sobre si se puede llevar dinero por prestarlo*, Madrid, Francisco Martínez.

Doblado, L. (Blanco White, José María, pseud.) (1822): *Letters from Spain*, Londres, Henry Colburn.

Domínguez Ortiz, A. (1979): «Regalismo y relaciones Iglesia-Estado (s. XVII)», en *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, t. IV.

Douglas, M. (1973): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XIX.

Enríquez, J. (1646): *Cuestiones prácticas de casos morales*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa.

Feijoó y Montenegro, B. J. (1778) [1730]: «Nuevo caso de conciencia», en *Teatro crítico universal*, t. 4, disc. XI, Madrid, Blas Román.

Grice-Hutchinson, M. (1952): T*he School of Salamanca, Readings in Spanish Monetary Theory, 1544-1605*, Oxford, Clarendon Press.

Nietzsche, F.. *La genealogía de la moral* [1887] (1997): Intr., trad. y n. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

Río Parra, E. del (2008): *Cartografías de la conciencia española en la Edad de Oro*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.

Rivilla Bonet y Pueyo, J. (1695): *Desvíos de la naturaleza. O tratado del origen de los monstruos*, Lima, José de Contreras Alvarado, Imprenta Real.

Vega, A. de (1594): S*uma llamada silva y práctica del foro interior*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica.

Weber, M. [1905] (1998): *Sociología de la religión*, Madrid, Taurus, t. 1.

«Siendo yo hebrea, señor»: una lectura de *La reina Ester* de Felipe Godínez en clave conversa[1]

Ruth Fine
Universidad Hebrea de Jerusalén

En el año 1917, en la pequeña población de Belmonte, en Cova de Beira, Portugal, fueron descubiertos los restos de lo que seguramente puede ser considerada la última comunidad de criptojudíos o marranos portugueses. Esta comunidad, que data del siglo XII, es un ejemplo vivo de la transmisión secreta y oral de los fundamentos de la religión judía, de sus preceptos, costumbres y festividades, del desesperado intento por mantener viva la llama oculta de una fe ancestral, en un contexto decididamente hostil, y ello a lo largo de más de cinco siglos. El excelente documental realizado en 1990 por Stan Neumann y por Frédéric Brenner[2] acerca y materializa la voz de algunos de los cien miembros de esta peculiar comunidad, quienes nos introducen en el mundo de sus creencias y ritos. En un momento específico de la película, una de aquellas mujeres se refiere a la fiesta de la Pascua judía, la más sagrada para los cripto-judíos portugueses y también la más riesgosa[3]. Al ser interrogada sobre las razones religiosas e históricas de dicha fiesta, la mujer explica que en ella se conmemora la expulsión del pueblo judío de Egipto, *en tiempos de la Inquisición*, y el posterior arribo de aquel pueblo a Tierra Santa. Allí, *la bendita reina Ester* pidió que no mataran a su pueblo y es así como éste se salvó y

1. Esta investigación (# 648/07) fue posible gracias al apoyo de la Fundación Israelí para las Ciencias (*The Israel Science Foundation*).
2. El documental contó con la supervisión de los historiadores Elvira Mea e Inacio Steinhardt.
3. El hecho de que la duración de la Pascua sea de una semana íntegra, sumado a las exigencias rituales de la festividad –como la preparación y consumición del pan ácimo–, fáciles de reconocer, y por ende, de castigar, eran las causas de su alto riesgo para los observantes criptojudíos.

celebró una comida festiva. Estos acontecimientos, añade con convicción, son los que se recuerdan en la Pascua hebrea.

El relato de la vecina de Belmonte es en sí mismo un documento emblemático de la lectura de las Escrituras que los criptojudíos portugueses desarrollaron durante los siglos, así como de los resabios de la exégesis bíblica que habían heredado, desprovistos, por cierto, de cualquier versión escrita de las lecturas rabínicas del texto sagrado. En su relato, así como en muchos otros de la comunidad, se hace patente el mestizaje cultural acaecido a través de cientos de años: el sincretismo de las festividades, de los personajes, de los hechos históricos y bíblicos de dicha tradición, así como también de la cristiana. Y en dicho horizonte, la figura de Ester, la redentora, la santa, la bendita, sobresale por sobre las mujeres y hombres que pueblan las sagradas Escrituras: ella emerge en el tiempo de la salida de Egipto, pero también en el de los acontecimientos ejecutados por el brazo inquisitorial de los siglos XVI y XVII, y no menos en el presente de la lejana población portuguesa, a fines del siglo veinte, cuando aún vacilantes y temerosos del entorno, estos criptojudíos, los últimos marranos, como aquella Ester bíblica, no se atreven a decir en voz alta que son de «aquella nación». Como el tiempo bíblico que desconoce la cronología y recrea el pasado en una anulación de la sucesión temporal, los mismos sucesos se narran una y otra vez, cada año, cada festividad. Tiempo circular, tiempo del retorno, cuyos ecos se perciben aún en la descripción de la fiesta de Pascua hecha por la vecina de Belmonte.

Cabe preguntarnos, entonces, ¿qué misterio encierra la figura femenina bíblica de Ester, su historia y su libro, que perviven en el imaginario colectivo de los últimos marranos? Y más aun, ¿qué perfil inefable y proteico posee que le permite metamorfosearse y simbolizar tanto a la mujer hermosa y seductora, como a la virtuosa y perfecta hija, a la heroína de su pueblo, pero también a una traidora de la tradición y de la religión, la que acepta el matrimonio mixto pero no la conversión, la prefiguración de María y también el emblema de los judíos sefardíes expulsados y dispersos? Pocas historias bíblicas tendrán el camaleonismo que adquiere *Ester* a lo largo de todos los tiempos, las culturas y las artes. Su nombre mismo, sugestión de múltiples y disímiles etimologías, es el signo del ocultamiento: Ester puede significar en hebreo lo misterioso, lo escondido, lo secreto. Sólo basta cambiar la *hei*, la letra de Dios, y lo oculto (*hester*) se transforma en Ester. En efecto, el libro de *Ester* es uno de los más misteriosos de la Biblia, entre otras muchas razones, por la total ausencia de la mención de Dios en la versión protocanónica[4]. En efecto, *Ester* es el libro que para muchos de los autores de la literatura midrásica constituye el cumplimiento de la profecía de *Deuteronomio* (31: 18): el ocultamiento divino sobrevendrá cuando el pueblo de Israel adore a dioses ajenos, coma en la mesa de los gentiles, se case con ellos y oculte su origen y su nación. *Ester* no es, para dichos intérpretes, el libro del regocijo judío, de la victoria y de la salvación, sino el principio de los tiempos de sufrimiento y castigo.

Recordemos que Ester constituirá en los siglos que siguen a la expulsión, los Siglos de Oro españoles, el prototipo del marranismo, entre otras razones, porque no le des-

4. Para un estudio de los orígenes del *Libro de Ester*, su incorporación como libro canónico y su problematicidad, ver, entre otros, Levinger (1956), Goytein (1956), Fichman (1956), Berg (1979) y Fox (1991).

cubre a Asuero su religión, salvando gracias a ello a su pueblo exiliado en una diáspora impuesta. Así lo atestiguan obras de autores en el exilio *sefardí*, como *La reina Ester* de Salomón Usque, de 1558, y *La comedia famosa de Amán y Mordochay*, probablemente de David Cohen de Lara, de 1699, publicadas en Italia y Holanda, respectivamente (Weiner, 1984: 31-37)[5].

Y desde la otra orilla, la referencia a Ester como prefiguración de María, quien salva al mundo del diablo-Amán, por intercesión de Cristo, y está libre de la mancha del pecado original –así como Ester se libra del castigo de Asuero-Dios, quien la privilegia por su pureza–, se hallaba ya difundida entre los comentaristas medioevales que glosaron el *Libro de Este*r –Rabanus Maurus (siglo IX) o Rupert de Deutz (siglo XII), entre otros– y en la literatura, a partir de la Edad Media. En el Siglo de Oro, se conocen diversas poesías de tema religioso que evocan la alegoría de Ester como prefiguración de María, así como tres autosacramentales, incluidos en el *Códice de los autos viejos* (Mayberry, 1988). En el siglo XVII, es posible identificar al menos cinco comedias que participan del tema de Ester, entre ellas, *La hermosa Ester* de Lope, *La reina Ester* y *Amán y Mardoqueo* de Felipe Godínez. En otros estudios, he postulado que *La gran sultana* de Cervantes se inspira también en este libro bíblico (Fine 2004).

Sin duda, la obra de mayor trascendencia del período áureo que recupera la historia bíblica es *La hermosa Ester* de Lope de Vega (publicada en 1621), que fue elogiada por Menéndez Pelayo (1941) como la mejor de todas las comedias bíblicas de Lope. Tanto este último erudito como críticos más recientes han visto en esta obra un entusiasmo por la Ley Antigua y hasta una vindicación del judío (Weiner, 1984). No obstante, si bien el conocimiento del texto bíblico veterotestamentario es profundo, la clausura de la pieza se corresponde con el modelo alegórico-tipológico, según el cual Ester será la prefiguración de María, aspecto ampliamente demostrado por Glaser (1960)[6].

La comedia de Lope sigue sin duda de modo muy fiel el texto de la Vulgata, incluyendo las porciones deuterocanónicas; sin embargo, será el sentido del espectáculo y de la dinámica dramática el criterio que rija muchas de las elecciones y modificaciones respecto del referente bíblico, tales como las anticipaciones y el otorgamiento de voz a determinados personajes.

Muy distinto es el caso de *La reina Ester* de Felipe Godínez[7], obra de gran extensión, de la cual ha quedado tan sólo un manuscrito fechado en 1613[8]. Se trata de una obra

5. Obras sefardíes posteriores escritas en judeoespañol transitarán reiteradamente el libro de *Ester*, como por ejemplo, *Alegría de Purim*, la *Iguéret haPurim* (Carracedo, 1980), *Meam Loez Ester*, y otras.

6. Vega García-Luengos (1981) sostiene que la obra de Felipe Godínez es inmediatamente posterior a la de Lope. Se trata de la primera de las dos obras conocidas de Godínez basadas en el libro bíblico. La segunda, *Amán y Mardoqueo*, es muy posterior y fue impresa en Madrid en 1653. La estimativa y el estilo de las dos comedias es muy diferente.

7. Felipe Godínez Manrique (1585-1659), el dramaturgo al que Cervantes denominará en su *Viaje del Parnaso* «florido ingenio», nació en el seno de una familia de conversos portugueses. En 1624, la Inquisición lo condenó por judaizante a la confiscación de sus bienes, a salir con un sambenito, a un año de prisión y a seis de destierro.

8. Me refiero al manuscrito 17.120 de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuya copia es muy defectuosa y exhibe ciertas amputaciones, fruto de varios copistas, la cual estaba probablemente destinada para los comediantes.

peculiar en muchos niveles: en su concepción de lo espectacular, en su prosodia caótica, en la proliferación de personajes y tramas, en su relación anárquica respecto del texto bíblico, puesta de manifiesto en la amplificación, transformación, reiteración e interpretación del mismo, como muy especialmente en su sincretismo conceptual y cultural. Los trabajos críticos que se han abocado al análisis de esta comedia han enfatizado los aspectos comparativos respecto de *La hermosa Ester* de Lope. Se ha atendido ampliamente la problemática cronológica (i.e., si se trata de una obra anterior o posterior a *La hermosa Ester*, y cuál autor ha influido sobre el otro); la superioridad constructiva y dramática de Lope, frente al exceso de la comedia de Godínez, o bien el alejamiento o acercamiento respecto de la lectura tipológica –Ester como prefiguración de María–, y aun la inclinación judaizante que la obra revelaría[9].

Mi lectura desea darle a esta comedia la validez que merece en tanto obra autónoma, cuya estética difiere pronunciadamente de la lopesca, sosteniéndose por sí misma como propuesta teatral y literaria original. Asimismo, propongo una lectura de la pieza de Godínez desde los siguientes niveles: 1. el intertextual respecto del referente bíblico; 2. el exegético respecto de ese mismo referente; y 3. el socioideológico, que sitúa a esta obra en un horizonte cultural y social específico, el del primer cuarto de siglo XVII, cuando la problemática conversa renace y se hace acuciante en el contexto hispánico con la llegada de los llamados «portugueses» –conversos y/o judaizantes oriundos de Portugal. Desde ya, estos niveles de decodificación se hayan interrelacionados y se evidencian a partir de los recursos y elecciones retóricos, estructurales y otros.

El primer nivel –el intertextual– revela una soltura y libertad notorias en relación al referente bíblico, la cual adquiere proporciones mayores al ser comparada tanto con las versiones ibéricas precedentes basadas en el libro de *Ester*, como en lo que respecta a las lecturas sefardíes posteriores, incluyendo aquéllas que se realizan en judeoespañol fuera de la Península Ibérica. El texto de Godínez mantiene sin duda la estructura embrionaria del argumento bíblico (traición de Vastí, enamoramiento de Asuero de Ester, plan de exterminio del pueblo hebreo, caída de Amán y salvación del pueblo hebreo). No obstante, las amplificaciones, las reiteraciones, las rupturas cronológicas y la complejidad otorgada a los personajes y acontecimientos son tantas y tan significativas que vale la pena aventurar que se trata de una de las versiones del libro de Ester de mayor reelaboración. Asimismo, el seguimiento de los diferentes sintagmas de carácter intertextual, descubre otro movimiento significativo: la inserción de numerosos personajes, figuras, motivos y hasta núcleos argumentales pertenecientes a otros libros bíblicos, tales como *Cantar de los Cantares*, *Éxodo*, *Ruth*, *Reyes* y, no menos, *Proverbios*, *Salmos* y *Daniel*.

El profundo conocimiento del Antiguo Testamento por parte del dramaturgo se revela a lo largo de la comedia de un modo indudable, hecho no sorprendente en un autor eclesiástico y doctorado en teología. No obstante, y de modo significativo, Godínez parece elegir por momentos el diálogo intertextual ya inserto en la tradición exegética. Así, la alusión al *Cantar*, que para algunos de los intérpretes midrásicos constituye el libro

9. Entre los principales estudios que han abordado estos temas se encuentran los de Glaser (1960), Weiner (1984), Vega García-Luengos (1981 y 1993) y Menéndez Onrubia (1985) y Bolaños (1991).

primordial que dialoga con el de *Ester*. Según esta lectura, ambos despliegan alegórica y metafóricamente la relación de amor de Dios con su pueblo (Asuero y Ester, amado y amada), con lo cual se explica el inquietante marco amoroso-erótico presente en estos libros. Otro ejemplo lo constituye la escasa mención en la comedia de la hermosura de Ester (rasgo esencial y omnipresente de la heroína bíblica en la pieza de Lope): siguiendo la lectura de *Ruth y Proverbios*, Ester es presentada como la mujer fuerte y/u honesta, siendo su hermosura una cualidad subsidiaria.

La revelación anterior nos conduce a un segundo nivel de análisis, puesto que pone de manifiesto un *modus operandi* reconocible en la literatura exegética midrásica y rabínica. El Antiguo Testamento, como es sabido, es un texto condensado en extremo, elíptico, poblado de blancos y de silencios. La Literatura de los Sabios (*Sifrut Jazal*), desde la Misná, el Talmud y la inagotable literatura midrásica, se interroga sobre dichas ausencias e intenta dar una respuesta a las mismas; con tal fin, desarrolla un complejo y cuantioso aparato interpretativo, dialógico, plural en extremo, en el que las lecturas discuten, se contradicen entre sí a viva voz, y cuya consigna es la apertura y nunca el cierre del debate. El libro de *Ester* es un ejemplo paradigmático de este modo de operar; el estallido de interrogantes que suscita halla un amplísimo eco en la hermenéutica rabínica: desde la Misná (Sección de los rollos, primer capítulo), el Talmud (capítulo 16 de la misma sección; secciones de perjuicios, *Baba Batrá*, y otras), el Segundo *Targum* (homilías a la traducción al arameo), la *Hagadá* (el *Midrás Ester Raba*, y otros), y hasta las fuentes medioevales (como el libro de oraciones de Saadia Gaón, Maimónides, etc.). Los Sabios se preguntan, por ejemplo, qué clase de mujer es Ester y cuáles son las cualidades que la califican para ser salvadora de su pueblo (¿es acaso sólo la hermosura?), cuál es su relación con Mardoqueo, por qué este último actúa con total independencia respecto de las autoridades del Sanedrín –Consejo supremo de sabios–, el cual estaba en pleno ejercicio en la Tierra de Israel, por qué oculta su pertenencia a la nación hebrea, por qué acepta el matrimonio con un gentil y hasta compartir su mesa (prohibición primordial según las reglas alimenticias del judaísmo) sin siquiera cuestionar dichas acciones, por qué el libro concluye con un final vengativo y sangriento, que no condice con el espíritu bíblico. Y los cuestionamientos se suceden, abiertos e inquietantes.

La comedia de Godínez (*LRE*) escenifica algunos núcleos presentes en la literatura exegética relativos al libro de *Ester*. Así, por ejemplo, el amplio espacio textual dedicado a las competidoras de Ester –ausente en Lope–, que tienen voz y actuación en el drama, podrían ser una derivación del desarrollo de las fuentes midrásicas del segundo *Targum* y de la *Hagadá*, en los cuales se explica la necesidad de un verdadero «concurso de belleza», para que la elección de Ester no sea inmediata y ésta, también, sienta la amenaza de sus competidoras. Otro núcleo desarrollado en la exégesis rabínica, y muy presente en la pieza de Godínez, es el apologético respecto de la decisión de Ester de no revelar su pertenencia al pueblo hebreo. El relato bíblico es de una parquedad extrema respecto de los dos núcleos narrativos aludidos: en cuanto al primero de ellos, se dice que cada una de las jóvenes candidatas «Iba por la tarde y volvía por la mañana al segundo harén» (*Ester* 2: 14); en lo que respecta al segundo núcleo, se afirma que Ester no había revelado ni su origen ni su pueblo, tal como se lo había mandado Mardoqueo (*Ester* 2: 20). La comedia de Lope mantiene este mismo carácter elíptico. En cambio, en *LRE*, la justificación del

silencio no sólo se amplía significativamente sino que se reitera cuatro veces en el espacio de la comedia y, además, se intensifica gracias al recurso del aparte, el cual enfatiza la necesidad del ocultamiento y el peligro que su revelación entrañaría. Así, en el primero de estos ejemplos, Egeo, príncipe persa en la versión de Godínez, viene a buscar a Ester y, al encontrar a Mardoqueo, interroga a éste acerca de la nación a la que pertenece Ester. Mardoqueo, con sobresalto y angustia ante la conciencia del peligro, oculta el origen de la joven: «Egeo: Pregunto de qué nasión/es Ester. Mardoqueo: De Persia es;/ de padres muy bien nacidos./(No e de desir que es hebrea;/quisa en su dano no sea,/ que somos aborrecidos)» (vv. 687-692, p. 220)[10]. Naturalmente, no resulta difícil discernir la voz del honor y de la sangre, configuradores del sujeto áureo, en aquel «de padres muy bien nacidos», tan ajeno al espíritu bíblico, anacronismo irónico que vuelve a reiterarse versos más adelante, cuando Mardoqueo señala al persa, diciéndole a Ester: «Hija, este hidalgo te espera» (v. 752, p. 222). La correspondencia entre los opresores persas/hidalgos cristianos se hace patente.

Mencionaré tan sólo otro pasaje de la comedia de Godínez que remite a la literatura talmúdica y rabínica, si bien son reconocibles muchos más. En el segundo acto, Amán solicita al rey Asuero el exterminio del pueblo hebreo. En su parlamento, presenta como justificación la amenaza que dicho pueblo constituye para el monarca mismo, recordando la caída de Saúl del beneplácito divino, al no haber cumplido con la orden de Dios de acabar con Agag, el rey de Amalec, quien simboliza el eterno enemigo de Israel. Amán dice: «El rey Pharaón de Egipto/sirua de exemplo; y más serca,/Agad el Rey de Amalec,/ cuyo agrauio me dispierta;/ por darle el setro a Saúl,/Samuel, que dizen era/ propheta, le quitó el reyno/ y le dio muerte violenta» (vv. 1934-1941, p. 261). Significativamente, una vertiente importante de la interpretación midrásica conecta a Mardoqueo con Saúl, el rey despojado de su trono, perteneciente a la tribu de Benjamín. En efecto, en el texto bíblico se destaca que Mardoqueo desciende de esta sufrida y relegada tribu, sin mencionar a Saúl. La exégesis rabínica ha visto el libro de Ester como un intento de reivindicación de los descendientes de Saúl, encarnados en Mardoqueo, verdadero héroe del libro, a través del cual se defendería y elevaría la tribu de Benjamín y sus sucesores. Asimismo, el enemigo que Saúl no había matado oportunamente, tal como Dios le había indicado por boca del profeta Samuel, era Agag, el rey de Amalec (nombre no mencionado explícitamente en la Biblia hebrea, pero sí en en los escritos exegéticos), antepasado de Amán. Godínez lee el libro de *Ester* desde la mirada de la exégesis rabínica. Es por ello que enfrenta en su pieza dramática a Saúl (Mardoqueo) con Agag, rey de Amalec (Amán), dándole esta vez sí la muerte a Agag en manos de Saúl y justificando así el resurgimiento de su dinastía[11].

El ejemplo anterior, significativo para mi análisis del nivel exegético de la comedia, es no menos revelador en lo que atañe al nivel ideológico-cultural de la misma. Como he enfatizado anteriormente, el tiempo bíblico es el de la reiteración y el de la circularidad. El enemigo Amalec-Faraón-Amán vuelve a reencarnarse una y otra vez en la historia de

10. Todas las citas de *LRE* corresponden a la edición de Goldberg (1981).

11. La tradición exegética rabínica, desde ya, en versiones muy diluidas y simplificadas, continuó siendo transmitida oralmente entre las familias judaizantes portuguesas. Godínez parece haber pertenecido a una de ellas, lo que podría explicar la filtración de estos núcleos exegéticos en su comedia temprana.

Israel. Los nombres y los tiempos se modifican, pero esencialmente se trata del mismo enfrentamiento, del mismo encono, el mismo sufrimiento y, por ende, la misma salvación final. En la comedia de Godínez es dable identificar la lectura providencialista que caracterizó a ciertos núcleos criptojudíos y aun judeoconversos.

Desde una estimativa ideológico-cultural, es dable subrayar, asimismo, uno de los recursos escénicos más llamativos en esta pieza: se trata de la sorprendente sobreabundancia de apartes, aquellos momentos en los que, como es bien sabido, el personaje se dirige al público creando una complicidad irónica, ya sea para ampliar lo dicho por otro personaje o incluso por él mismo, para contradecir o bien para desocultar aquello que no podía verbalizarse abiertamente. Los apartes que pertenecen a esta última categoría son los más abundantes en *LRE*, siendo Amán y Mardoqueo los portavoces más notorios. En el caso de Amán, el procedimiento subraya generalmente su hipócrita adulación al monarca o la existencia de designios interesados que prefiere ocultar. En Mardoqueo, se trata generalmente de una manifestación de inquietud o angustia, y primordialmente de un gesto de protección, menos de su persona, como de la de Ester y la de su pueblo, ante las amenazas que lo circundan. Vale la pena observar que en momentos específicos de la comedia los apartes vehiculizados por diferentes personajes se suceden uno detrás de otro, sin una apertura hacia el espacio de la «realidad» escénica: puro aparte, puro engaño y ocultamiento, sin un respiro que habilite la mirada ni el reconocimiento (vv. 1023-1026, p. 231). La proyección de este *continuum* de pantallas materializa un circuito discursivo que podría aludir a una realidad específica en el contexto del primer cuarto de siglo XVII, en el que la problemática conversa había recrudecido.

Por último, en esta pieza, resulta harto significativo notar la libre alternancia entre el uso de los términos «*hebreo*» y «*judío/ jodío*» («¿Qué importa, si es un jodío»?, v. 286, p. 208, dice Salicio refiriéndose a Mardoqueo) o «*judíos*» («¡Mueran todos los judíos», v. 1950, p. 261, en boca del rey, dirigiéndose a Amán, cuando éste le explica la profecía mesiánica; «Cien mil y más familias de judíos», (v. 2968, p. 295), cuyo portavoz es Egeo, en su argumento contra la condena del rey). Este sugerente sincretismo terminológico resulta excepcional en las comedias de tema bíblico, como *La hermosa Ester* de Lope, en la que la historia de Ester transcurre enteramente en el seno del pueblo *hebreo*, el antiguo Israel, y no entre aquellos que no aceptarán al mesías verdadero, los judíos (Fine, 2008). Tal amalgama conceptual posee, desde mi perspectiva, proyecciones contestatarias respecto del discurso que negaba la continuidad histórica entre el pueblo hebreo bíblico y sus descendientes, los judíos peninsulares. Es dable notar, en tal sentido, que en la pieza teatral se justifica reiteradamente la identidad del pueblo elegido, en el que nacerá el Mesías, dando cabida asimismo a la obsesión profética de redención mesiánica, tan presente entre los expulsados y criptojudíos[12].

12. Deseo mencionar que el juego de caracterización de personajes en esta comedia es de una complejidad y una lucidez extremas: el texto crea un entramado de paralelismos y contrastes entre los rasgos que configuran a los personajes protagónicos. Así, Amán estará también enamorado y el rey Asuero será no sólo un amante apasionado, sino también un ser atacado de la más profunda melancolía, no sólo frente al objeto abandonado (Vastí) sino también frente a las anticipaciones del fin de su dinastía, que la clausura festiva de la trama no logrará disipar. Al respecto, vale la pena observar que la intensificación es producto también de la multiplicación de los núcleos temáticos o accionales. Así, serán tres las historias de enamoramiento; tres los sueños-profecías;

Si la fecha de composición de esta pieza de Godínez es, a todas vistas y coincidiendo con la tesis de García-Luengos (1981), posterior a la de Lope, me importa destacar que el alejamiento de la comedia lopesca no es sólo cronológico sino, muy especialmente, de orden identitario. La comedia de Godínez desarrolla el espacio de la hibridación: ello tanto en la mezcla de lo cómico y lo grave, como en la variada y caótica prosodia, en la libre utilización del humor, y muy especialmente, en el emerger de los resabios de una cultura y creencia religiosa aún discernibles en la obra. Más notable aun resulta la sutil manifestación del discurso de justificación y hasta defensa de un grupo social marginado y sin voz. Esta versión áurea del libro de *Ester*, leída en clave conversa, revelaría, por un lado, la reaparición y recrudecimiento de la problemática de la conversión. Por otro lado, el posicionamiento de Godínez parece favorecer la memoria colectiva y su pieza dramática resulta así compensatoria de una realidad opresiva y de persecución.

La identidad conversa en el Siglo de Oro constituye, a todas luces, el signo de una paradoja. *LRE* es un gesto de acercamiento a la identidad de ese sujeto converso, a lo representable, pero también a lo que no puede ser representado en el seno de una sociedad intolerante respecto del cruce de fronteras identitarias. A modo de contrapunto, aquella reina Ester invocada por la vecina de Belmonte y la reina Ester de Godínez, emergen como callados testimonios de las huellas de ese cruce.

Bibliografía

Berg, S. B. (1979): *The Book of Esther: Motifs, Themes and Structure*, Missouri, Scholars Press, Society of Biblical Literature.

Bolaños, Piedad y Piñero Ramírez, P. M. (1991): «Introducción» a Felipe Godínez, *Aún en la noche alumbra el sol; Los trabajos de Job*, Kassel, Edition Reichenberger.

Brenner, F. y Neumann, S. (1990): *Os últimos marranos*, Paris, Les Films d'Ici, Europe Images International.

Carracedo, L. (1980): «Un relato midrásico en prosa sobre el libro bíblico de *Ester*: *el Séfer Iguéret haPurim*», *Sefarad*, 40, 3, pp. 487-525.

Fichman, Y. (1956): «El Libro de Ester», en *El libro de las Festividades* [en hebreo], Tel Aviv, The Dvir Co., pp. 52-56.

Fine, R. (2004): «*El Libro de Ester*: un posible referente bíblico para *La gran sultana*», en Alicia Vilar (ed.) *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, pp. 1309-1330.

— (2008): «El entrecruzamiento de lo hebreo y lo converso en la obra de Cervantes: un encuentro singular», en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones*, Biblioteca Áurea Hispánica, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 435-451.

cuatro las veces en las que Mardoqueo no se arrodille ante Amán, consignándose siempre el motivo, ausente en el texto bíblico: no adorar a hombre alguno; tres los edictos (el dedicado a las mujeres para que obedezcan a sus esposos, el del exterminio del pueblo hebreo y el de su revocación). La unicidad de Dios y la designación de éste como «rey divino» se reiteran también, siendo esta última mención una clara huella de la interpretación exegética específica (Asuero es la figura en la que se desplaza a la divinidad ausente).

Fox, M. V. (1991): *Character and Ideology in the Book of Esther*, Michigan, William B. Eerdmans Publishing Company.
Glaser, E. (1960): «Lope de Vega´s "La hermosa Ester"», *Sefarad*, 20, 1, pp. 110-135.
Godínez, F. (1981): *La reyna Ester*, en Alice Goldberg (ed.), *Dos comedias de Felipe Godínez:, La reyna Ester y Amán y Mardocheo*, Providence, Brown Univ. (tesis doctoral).
Goytein, S. D. (1956): «Sobre el Libro de Ester», en *El libro de las Festividades* [en hebreo], Tel Aviv, The Dvir Co., pp. 45-48.
La Biblia (2004): versión castellana del P. Serafín de Ausejo, Barcelona, Herder Editorial.
Levinger, Y, (1956): «El libro de Ester desde la perspectiva de los investigadores del Antiguo Testamento», en *El libro de las Festividades* [en hebreo], Tel Aviv, The Dvir Co., pp. 48-52.
Mayberry, N. (1988): «Four Levels of Meaning in the *Auto del Rey Assuero cuando ahorcó a Aman*», *Journal of Hispanic Philology*, XII, 2, pp. 113-126.
— (2001); «Fearful Symmetry in Lope de Vega´s *La hermosa Ester*», *Hispanófila*, 132, mayo, pp. 13-23.
Menéndez Onrubia, C. (1985): «Aspectos narrativos en la obra dramática de Felipe Godínez», *Criticón* 30, pp. 200-233.
Menéndez Pelayo, M. (1941): «Cultura literaria de Cervantes y elaboración del *Quijote*», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, CSIC, pp. 323-356.
Vega Carpio, L. F. de (1955): *La hermosa Ester*, en *Obras escogidas*, tomo III, Madrid, Aguilar, pp. 101-131.
Vega García-Luengos, G. (1981): «*El Libro de Este*r en las versiones dramáticas de Lope de Vega y Felipe Godínez, *Castilla*, 2-3, pp. 209-245.
— (1993): «Experiencia personal y constantes temáticas de un escritor judeoconverso: Felipe Godínez (1585-1659)», en Eufemio Lorenzo Sanz (coordinador), *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 579-587.
Weiner, J. (1984): *En busca de la justicia social: Estudios sobre el teatro español del siglo de oro*, Potomac, Maryland, Scripta humanistica.

De copias y copistas (I): la formación del manuscrito magliabechiano VII, 353 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia

Manuel Herrera Vázquez

El códice VII, 353 es, junto con el VII, 354, uno de los principales manuscritos poéticos que el noble florentino Girolamo da Sommaia reunió durante su estancia en Salamanca desde 1598 ó 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 (1977)[1]. Aunque extranjero, fue gran entusiasta de la poesía castellana en todas sus modalidades, conociendo las obras de los más celebrados escritores tanto vivos (Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Cervantes...) como muertos (Fr. Luis de León, Francisco de Aldana, Diego Hurtado de Mendoza...). Prueba de ese entusiasmo es el cancionero de poesías varias VII, 353, cuya parte poética fue recopilada entre junio de 1604 y julio de 1606, aproximadamente.

Acerca de la formación del códice VII, 353 se han ocupado en especial tres autores: Haley (1977), Massoli (1986) y De Santis (2004, 2006)[2]. Fue Haley (1977: 57-60) el primero en hacerlo, aunque de manera superficial. Apuntó la posibilidad de que una parte de VII, 353 procediera del «Libro di Poesie» que Antonio de Figueroa prestó a Sommaia, junto con otros materiales. Con posterioridad, Massoli (1986: 122-125) hizo una descripción pormenorizada del manuscrito y amplió algo la información aportada por Haley. Recientemente, De Santis (2004: 367-370; 2006: 15-18) ha añadido algún que otro dato nuevo, sin variar lo dicho por Haley y Massoli, e incluso repitiendo algunos de los errores de este último.

1. Del segundo códice sólo transcribe hasta el 21-VII-1607, día en que Sommaia llegó a Florencia.
2. Dejamos a un lado las descripciones hechas, entre otros, por Rennert (1895), Díaz (1955: 89-90, núms. 109 y 111), Massoli y Gualdani (1970: 321-340) y Cacho (2001: I, 28-58).

La principal fuente de datos sobre cómo se formó VII, 353 es el mencionado *Diario* de G. da Sommaia, y a él debemos acudir para conocerla. Es muy raro disponer de datos ciertos sobre la realización de un manuscrito poético. Por ello, VII, 353 se nos presenta como un caso único, pues la lectura del *Diario* nos permite seguir con algún detalle el proceso de gestación del cancionero.

La parte literaria del manuscrito VII, 353 fue copiada principalmente por su recopilador, G. da Sommaia, con la intervención de cuatro personas más[3]. Entre esas personas se encontrarían, sin duda, los amanuenses que realizaban copias de forma ocasional para Sommaia, que eran, en general, estudiantes o conocidos, que aprovechaban el trabajo de copista para aumentar sus escasos ingresos. Entre estos cabe citar al compañero burgalés de Juan de las Heras, Juan Dionisio, Monsalber[4], Antonio de Salinas[5], Francisco de Oviedo, o el estudiante 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 Escoto[6] o incluso sus propios criados, Irazábal y el navarro Juan de Arralde, que hicieron de copistas en ocasiones[7]. Comparando las letras de VII, 353 y VII, 354, podemos afirmar que ni el romano Simón Danti ni el vizcaíno Juan de las Heras ni Lesmes Pérez intervinieron en la copia de VII, 353, a pesar de que eran los amanuenses a quienes Sommaia encargaba la mayor parte de sus trabajos[8].

Sommaia dejó escritas en su *Diario* numerosas indicaciones acerca de copias y préstamos de materiales poéticos. Es seguro que determinadas anotaciones se refieren al cancionero VII, 353, en concreto; sin embargo, hay otras de las que no tenemos entera certeza, pues fueron muchos los manuscritos que copió o mandó copiar mientras estudiaba en Salamanca. En cualquier caso, hay que ser cautos con las informaciones que nos proporciona el *Diario* acerca de ciertas copias, pues puede ocurrir –así lo creemos– que la copia conservada de una determinada obra haya sido realizada por diferente persona de la que figura en el *Diario*, debido a causas desconocidas.

Las hipótesis sobre la cronología interna del manuscrito difieren según se crea que los cuadernos del códice estaban ya unidos, o no, antes de empezar a escribir en ellos. Si se considera que Sommaia trasladaba las composiciones a un libro cosido y/o encuadernado, hay que aceptar que el orden de los poemas del códice sigue, en buena lógica, la secuencia temporal de los datos suministrados por el *Diario*. Por el contrario, si el manuscrito es el resultado de la unión de diversos cuadernos que fueron ligados una

3. Massoli (1986: 123-125), Cacho (2001: I, 28) y De Santis (2006: II, 16).
4. Haley (1977: 348).
5. Haley (1977: 554, 555, 558, 559, 561, 562...).
6. Haley (1977: 598, 600, 602, 604; 616-617; 629). Bouza (2001: 35).
7. Para Arralde, véase Haley (1977: 318, 319, 337, 341, 348, 371). Para Irazábal, Haley (1977: 225, 299). Que sepamos, Juan de Arralde no intervino en la copia de VII, 354, pues las cuatro personas que intervinieron debieron de ser Juan de las Heras, Lesmes Pérez, Simón Danti y el propio Sommaia.
8. Simón Danti era, en realidad, un estudiante pobre de Roma que se ganaba la vida como copista. Así lo califica Sommaia el jueves 16 de junio de 1605: «Il Pouero Romano mi domandò danari col pegno di una Croce». (Haley, 1977: 364). Marchó de Salamanca el lunes 19 de marzo de 1607. Es a partir de esta fecha cuando la mayoría de los trabajos los encarga a Francisco de Oviedo. Debemos corregir a Bouza (2001: 35, n. 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.

vez hechas las diversas copias, parece razonable considerar que el orden del códice no tendría por qué ajustarse, en general, al del *Diario*, ya que dependería de la disposición final dada por Sommaia a los cuadernos reunidos. Sabemos que el estudiante florentino trabajaba tanto en libros ya cosidos como en cuadernos o folios sueltos. Por ejemplo, el mencionado códice VIII, 30 se realizó obviamente sobre libro ya cosido, cuyo coste fue de 5 reales, tres y medio por el papel (100 pliegos) y uno y medio por la encuadernación, que a buen seguro haría Zamudio: «A questo Libro Reali 5, che 1 ½ per la legatura, et il resto per 4 manos de papel»[9]. En lo que se refiere a VII, 353, Sommaia trabajó sobre cuadernos sueltos, los cuales, una vez acabados de copiar, fueron cosidos y a los que se añadió posteriormente la numeración de cuadernos y de hojas. El orden actual de los cuadernos no sigue, al menos en parte, la cronología de datos del *Diario*. Sobre esto hablaremos un poco más abajo.

Estamos de acuerdo con Massoli (1986: 123) cuando indica que tanto la foliación antigua como la numeración de los cuadernos del manuscrito son autógrafas de Sommaia[10]. Si bien debemos precisar que ambas son posteriores a la copia, ya que están realizadas con tinta diferente, algo más clara, en general, y con diferentes instrumentos de escritura; en el caso de la numeración de los cuadernos, con una pluma muy fina. La numeración de estos, se hizo antes de coserlos juntos, en su disposición definitiva, que, como veremos, no sigue el orden de copia original, al menos, en parte. De otro lado, la foliación se realizó, como es natural, una vez cosido el tomo completo[11].

El manuscrito está compuesto aparentemente por 46 cuadernos[12]; pero, en realidad, son 45, pues, por inercia y distracción, Sommaia numeró como cuaderno 26.º la segunda hoja del 25.º, en lugar de haberlo hecho en la primera hoja del cuaderno siguiente. Tan sólo van numerados los 34 primeros cuadernos; quedando los doce últimos sin numerar. Según Massoli (1986: 123), a quien sigue De Santis (2004: 368; 2006: II, 15), hay un salto del cuaderno 21.º al 23.º[13]. Pero el cuaderno 22.º existe, y comprende los ff. 299-302, y va numerado, como el resto, abajo a la derecha. Los cuadernos 1.º a 16.º, ambos inclusive, constan de 16 hojas. Los cuadernos 17.º y siguientes tienen un número de hojas variable. La distribución de las hojas en cada cuaderno, según la numeración original, es la que sigue: 1.er cuaderno: ff. 1-16; 2.º: ff. 17-32; 3.º: ff. 33-48; 4.º: ff. 49-64; 5.º: ff. 65-80; 6.º: ff. 81-96; 7.º: ff. 97-112; 8.º: ff. 113-128; 9.º: ff. 129-144; 10.º: ff. 145-160; 11.º: ff. 161-176; 12.º: ff. 177-192; 13.º: ff. 193-208; 14.º: ff. 209-224; 15.º: ff. 225-240; 16.º: ff. 241-256; 17.º: ff. 257-260; 18.º: ff. 261-276; 19.º: ff. 277-288; 20.º: ff. 289-294; 21.º: ff. 295-298; 22.º, ff. 299-302; 23.º: ff. 303-306; 24.º: ff. 307-310; 25.º: f. 311;

9. Haley (1977: 312). El asiento fue realizado el lunes 14 de febrero de 1605. Otro de los encuadernadores de entonces en Salamanca era Diego Guillén (Haley, 1977: 619).
10. El manuscrito consta de 487 folios numerados. La foliación antigua llega hasta el f. 587 porque pasa del 349 al 450, por error.
11. También VII, 354 fue foliado por Sommaia; pero a diferencia de VII, 353, aquel no lleva numeración de cuadernos.
12. Massoli (1986: 123, n. 20) y De Santis (2004: 368; 2006: II, 15) indican que el códice consta sólo de 34 cuadernos. Pero, como veremos, estos son sólo los numerados.
13. Resulta inexplicable que De Santis no sólo siga el error de Massoli, sino que lo aumente diciendo que hay «un salto nella numerazione che va dal quaderno 21 al 23 (compreso) che potrebbe essere errore di numerazione oppure caduta di tre quaderni» (De Santis, 2006: II, 15).

26.º: ff. 312-316[14]; 27.º: ff. 317-318; 28.º: ff. 319-320; 29.º: ff. 321-336; 30.º: ff. 337-344; 31.º: ff. 345-348; 32.º: ff. 349-364; 33.º: ff. 365-380; 34.º: ff. 381-400 (por error, 481-500); 35.º: ff. 401-419 (por error, 501-519; el f. 405, repetido); 36.º: ff. 420-440 (por error, 520-540; salto de numeración del 526 al 528, sin que falte el folio); 37.º: ff. 441-452 (por error, 541-552); 38.º: ff. 453-456 (por error, 553-556); 39.º: ff. 457-460 (por error, 557-560); 40.º: ff. 461-464 (por error, 561-564); 41.º: ff. 465-468 (por error, 565-568); 42.º: ff. 469-472 (por error, 569-572); 43.º: ff. 473-476 (por error, 573-576); 44.º: ff. 477-480 (por error, 577-580); 45.º: ff. 481-485 (por error, 581-585; el f. 585 está pegado a este binión); y 46.º: ff. 486-487 (por error, 586-587).

La gran mayoría de las hojas lleva en su vuelto, abajo a la derecha, reclamo a la siguiente[15]; pero ocurre que, en general, esta llamada desaparece cuando se pasa de un cuaderno al siguiente. El reclamo entre cuadernos sólo lo encontramos en dos casos. El primero, al fin del f. 48v, con que concluye el cuaderno tercero, en que figura el reclamo «Loas. Hidalgos ay que a»; pero el f. 49, con que se abre el cuaderno siguiente, el cuarto, empieza con el villancico «La dama que no es briosa». En realidad, esa llamada se refiere al comienzo del cuaderno 18.º, f. 261, que empieza «Hidalgos ay que a los Reyes». Con ello se comprueba que la colocación actual de esos dos cuadernos no es la original. El segundo caso, en el fin del f. 192v, con que concluye el cuaderno 12.º, en que se lee el reclamo «Ode ix, Lib. iij. *Hor* mientras que», que se refiere, efectivamente, al comienzo del cuaderno siguiente, el 13.º, f. 193: «Hor. Mientras que te agradaua». Si cada fin de cuaderno hubiera llevado su correspondiente reclamo, podríamos saber cuál fue el orden exacto en que fueron copiados los cuadernos.

Los cuadernos escritos por el propio Sommaia, son: 1.º-18.º (ff. 1-276v), 21.º-29.º (ff. 295-331v) y 33.º (ff. 365-380 [por error, 465-480])[16]. En la copia de la parte poética del manuscrito (cuadernos 1.º a 31.º), intervinieron, como dijimos más arriba, otros cuatro amanuenses: un segundo copista, en el cuaderno 19.º; un tercero, en el 20.º; un cuarto, en el 30.º; y un quinto, en el 31.º Según esto, la parte literaria fue copiada casi entera por Sommaia; sólo cuatro cuadernos, 19.º, 20.º, 30.º y 31.º, en total, 30 folios, pertenecen a otras manos. El cuaderno 19.º está escrito por una segunda mano, de letra pequeña y bien formada. A una columna, del f. 277 hasta 287, casi completo; y a dos columnas, del f. 287 al 288v. Esta mano es la misma que copió los ff. 142-149, 232-267 y 330-347 de VII, 354[17]. El cuaderno 20.º está escrito por una tercera mano, de letra mayor que la anterior, pero algo más pequeña que la de Sommaia. Está peor formada que

14. Recuérdese que los cuadernos 25.º y 26.º son, en realidad, uno solo.
15. Los cuadernos 19.º y 20.º, copiados por manos diferentes a la de Sommaia, carecen por completo de reclamos.
16. No estamos de acuerdo con Massoli (1986: 123, n. 21) ni con De Santis (2004: 368; 2006: II, 16) al afirmar que Sommaia copió también los cuadernos 31.º y 32.º, pues, como veremos a continuación, fueron transcritos por otras personas.
17. Estamos en desacuerdo con Massoli (1986: 124-125) cuando dice que este cuaderno está escrito por Juan de las Heras, «il quale nel magliabechiano VII,354 ha trascritto gran parte della «obras» di Diego Hurtado de Mendoza e la quasi totalità degli scabrosissimi, ma spesso splendidi versi del Fraile Benito». Y con De Santis (2004: 368), pues sigue lo dicho por Massoli: «possiamo dedurre che il *cuadernillo* che va dalla c. 277r alla c. 288v fu copiato da Juan de las Heras, lo studente biscaglino che in FN VII-354 aveva copiato il *Sueño de la viuda* di Fray Melchor (cc. 232r-243v)».

las dos anteriores, más cursiva e impropia de un escriba profesional: no me extrañaría nada que perteneciera a alguno de sus dos criados: Irazábal o Arralde. En realidad, este cuaderno era un binión (actuales ff. 289-294 y 290-291), al que se ha pegado un cuaderno simple (actuales ff. 292-293). Las hojas de este cuaderno están mal colocadas, pues el f. 289 se abre con un terceto, «No por piadosa dejarás ser rrara / mas quemaré en tu altar sabeo yncienso / y esculpiré <«en», tachado> tu nonbre en biba piedra», que es el último del soneto «Si vuestra luz al mundo se mostrase», incompleto en el f. 290v. Del mismo modo, el último terceto del soneto «Ya no es Amor el atrebido arquero» (f. 289v) se encuentra en el f. 292. Por su parte, las coplas mixtas que comienzan «Después que'l mucho sufrir» (f. 294v) continúan y acaban en el f. 291. Por último, el f. 290 se abre con un terceto («Mill beces ya, señora, el alma os llama, / dibino cielo donde se recrea, / y de belleça y discreción, milagro») que, al no pertenecer al soneto anterior, queda inconexo. El cuaderno 30.º está copiado por una cuarta mano, que escribe en toscano. Por último, el cuaderno 31.º está copiado por una quinta mano, que también escribe en toscano[18]. Respecto a estos dos últimos cuadernos cabe preguntarse si los poemas que contienen fueron añadidos una vez ya de vuelta en Florencia o lo fueron en Salamanca.

Si nos fijamos en la actual ordenación relativa de los 31 primeros cuadernos, comprobaremos que sólo dos de ellos van consecutivos forzosamente. Son el 12.º y el 13.º, pues en el fin del uno y en el comienzo del otro está copiada una serie de nueve odas de Horacio. El resto de los cuadernos podría estar dispuesto de cualquier otra manera, ya que no hay razón de peso que obligue a ningún orden concreto. De hecho, como dijimos antes, los cuadernos 3.º y 18.º fueron copiados consecutivos, pues al final del 3.º (f. 48v) se lee el reclamo «Loas. Hidalgos ay que a», que, efectivamente, introduce el comienzo del 18.º (f. 261): «Hidalgos ay que a los Reyes». También hay ciertos cuadernos que por su temática podrían estar trastocados. Nos referimos a los dos primeros (ff. 1-16v: de asunto variado; ff. 17-32v: de carácter religioso, sobre todo), que incluyen sonetos casi en exclusiva: nada obsta a que estén colocados en orden inverso; pues, de esta forma, el códice daría comienzo por las obras religiosas y de moralidad, según era corriente en bastantes recopilaciones poéticas desde el *Cancionero general*. Además, el orden inverso hace mejor sentido por dos razones: de un lado, la última composición del cuaderno primero es el soneto erótico, atribuido aquí a Fr. Melchor de la Serna, «Venus alcahueta y hechizera», el cual no hace de buena presentación a la índole de las obras del segundo cuaderno. Y de otro lado, las diez últimas obras del segundo no son religiosas, sino de tema amoroso, principalmente, lo cual enlaza mejor con el carácter del comienzo del primer cuaderno.

Fue Antonio de Figueroa, graduado en cánones en 1604 y grande amigo de Sommaia, quien le suministró una parte notable de materiales. El domingo 6 de junio de 1604, Sommaia le devolvió un librito con diversas poesías: «Resi al Signor Don Antonio

18. En cuanto a la miscelánea parte final, el cuaderno 32.º está escrito por una sexta mano. Son los «Adagiorum centuriae quinque», lista de refranes hispanos con su equivalencia en latín, rara vez en griego o toscano. El cuaderno 33.º está escrito por Sommaia. Por último, los cuadernos 34.º a 46.º están copiados por diversas manos. Según lo anterior, tampoco estamos de acuerdo con Massoli (1986: 123) al señalar que «nel curioso *De numero ternario* (cc. 381-485), che chiude il manoscritto, a un 5º copista si alterna per lunghi tratti lo stesso Sommaia».

un Libretto di Loas, Romances, et altre Poesie, et ne presi copia»[19]. Estas loas, romances y otros poemas deben de ser los que se hallan en los cuadernos 3.º y 18.º –separados en la colocación actual, pero consecutivos en su copia original– donde se leen, en este orden, un romance, una letra, tres romances, una letra, dos romances, una letra, cuatro romances, siete loas (dos + cinco), cuatro romances y dos villancicos. El 9 de junio, devuelve a Figueroa nueve hojas de poemas ya copiadas: «Resi 9 fogli di Poesia al Signor Don Antonio et gli capiai [*sic*]». El 16 del mismo mes, traslada otros poemas que le había dado el mismo Figueroa: «Copiai certe Poesie che mi dette Don Antonio de Figueroa». Algunas, o todas, de las loas antes citadas las leyó Sommaia el miércoles 30 de junio: «Lessi le uite d'Agide, et Cleomene, et Loas, et la Comedia d'Vrsone, et Valentino». [20]

Pero el principal manuscrito de que se valió Sommaia para formar VII, 353 fue el que Figueroa le prestó el martes 22 de junio de 1604: «Don Antonio mi prestò un Libro di Poesie». Seguramente, ese día Figueroa le prestó a Sommaia el cancionero sólo para que lo hojease y viera si le interesaba, pues al siguiente se lo devolvió: «A Don Antonio resi il libro de Poesie»[21]. No cabe duda de que fue muy del agrado de Sommaia, pues Figueroa, a finales de junio de 1604, se lo prestó para que empezara a copiarlo.[22] Según el *Diario*, Sommaia devolvió el libro después de haber copiado quince cuadernos. ¿Quiere eso decir que el «Libro» de Figueroa constaba de quince cuadernos o que la copia que hizo el florentino cupo en ese número de cuadernos? Nosotros nos inclinamos por lo primero, lo cual no obsta para que la copia tuviera la misma cantidad de cuadernos; si bien, es poco probable tal coincidencia; es más, creemos que la copia ocupó uno o dos cuadernos menos, e incluso le sobraron algunas hojas en blanco del último. De esos quince cuadernos, Sommaia sólo anota de forma expresa la copia de los seis últimos. De los nueve anteriores no hay referencias explícitas, aunque algunas alusiones se relacionan con ellos, según nuestro parecer. Así, el lunes 5 de julio dice que copió poca cosa, tan sólo una oda de Horacio: «Lessi sino al capitolo 42 del Libro della Croce, et scrissi piu cose, Ode d'Horatio». Esta oda debe de ser alguna de las nueve que se encuentran en los ff. 191v-200v, cuadernos 12.º y 13.º.[23] Al día siguiente, además de leer, dedicó algún tiempo a escribir: «Lessi sino al capitolo 42 del Libro della Croce, et scrissi»[24]. Desde el viernes 9 de julio al lunes 2 de agosto, ambos inclusive, Sommaia no dejó de copiar ni un solo día.[25] El miércoles 21 de julio, Sommaia especifica que ha terminado de copiar el cuaderno 10.º y empezado el 11.º: «Lessi le 22 uite di Emilio Probo, et fini il 10 quaderno et cominciai l'undecimo». Al día siguiente, lo había casi acabado: «Lessi gli Apotegmi di Plutarco in Italiano et scrissi sei carte o più»[26]. El 23 de julio comenzó el cuaderno

19. Haley (1977: 193). Véase De Santis (2006: II, 11 y 305).
20. Las tres últimas citas, en Haley (1977: 194, 197, 202).
21. Ambas citas, en Haley (1977: 200).
22. Según veremos a continuación, por los datos del *Diario* acerca de la copia de los cuadernos 10.º a 15.º, Sommaia tardaba en copiar cada cuaderno tres o cuatro días, más o menos. Como acabó el traslado del «Libro» el 2 de agosto, debió de empezar la tarea la última semana de junio, lo cual concuerda con las fechas que el Diario nos ofrece del primer préstamo y devolución del «Libro» (22 y 23 de junio), según dijimos antes.
23. Haley (1977: 204). No creo que sea la que está traducida en el f. 162v, que es el segundo poema del cuaderno 11.º: «Traductión de una oración [*sic*] que dice assí», y comienza «Ya el monte ha sacudido».
24. Haley (1977: 204).
25. Haley (1977: 205-211).
26. Las dos últimas citas, en Haley (1977: 208).

12.º: «Scrissi ragioneuolmente, et cominciai il 12 quaderno». El 24 terminó el 11.º: «Fini l'undecimo quadernuccio». El 25 deja por un momento la copia del libro de Figueroa y se dedica a escribir un cuaderno sobre astrología: «Scrissi un quadernuccio intero di coglionerie Astrologiche». Estamos de acuerdo con De Santis (2006: II, 11) en que se trata de las notas sobre astrología de los ff. 465-480. El 26 acaba el cuaderno 12.º y empieza el 13.º: «Fini il 12 Quadernuccio et cominciai il 13»[27]. El 27 comienza los cuadernos 14.º y 15.º: «Scrissi et cominciai il 14 et 15 quadernuccio...». Continúa la copia el día siguiente, al tiempo que leía a Plutarco: «Lessi sei uite dell'Epitome, et scrissi». El 29 termina el 13.º: «Fini il 13 Quadernuccio..»[28]. El 30 sigue leyendo a Plutarco y copiando: «Lessi 8 Vite et scrissi». El 31 acaba el 14.º: «Fini il 14 Quadernuccio»[29]. Y el domingo 1 de agosto termina el 15.º y último: «Fini il 15 Quadernuccio». El manuscrito fue acabado de trasladar el dos de agosto: «Fini di copiare el Libro delle Poesie Espagnole»[30], y lo devolvió a su dueño el día 11 del mismo mes: «Resi il Libro di Poesie al Signor Don Antonio». [31]

Pero además de la copia en bloque del manuscrito de Antonio de Figueroa, Sommaia incluyó en su cancionero otros materiales. El martes 17 de agosto de 1604, el florentino copió unas coplas de Góngora que le había prestado su amigo Juan de Salas: «Copiai unas Coplas de Don Luys de Gongora». Creemos que son, como sugiere De Santis (2006: II, 11-12 y 292), el poema que figura en el f. 236v: «Musa que sopla y no inspira», con rúbrica *Coplas de Don Luis de Góngora*. Este poema lo devolvió el 18 de agosto: «Resi a Don Giovanni de Salas las Coplas del Gongora»[32]. Debe de ser el mismo que Sommaia prestó el martes 24 de enero de 1606 a su amigo Luis Cid, graduado en Cánones el 7 de junio de 1606: «A Don Luis Cid coplas di Don Luys de Gongora»[33]; el cual le fue devuelto dos días después: «Da Don Luis Cid las coplas di Don Luis de Gongora»[34].

El viernes 27 de agosto de 1604 copió unos sonetos que le había dejado su amigo Lorenzo Ramírez de Prado: «[...] copiai certi sonetti che mi dio [...]»[35]. No puede tratarse de los 33 sonetos que se hallan en los ff. 277-293, pues están escritos por dos copistas diferentes a Sommaia. Ni tampoco creemos que sean los 55 que llenan casi por completo los cuadernos primero y segundo. Según nuestra opinión, se refiere a los dos sonetos que hay en los ff. 237v-238: «¡Ay, más que piedra dura! ¡Ay, más altiua» y «Ni el mar argentes ni los campos dores».

El viernes 10 de septiembre de 1604 envió a Figueroa diversas obras, entre las que iba una copla contra Lope de Vega: «Ho scritto al Signor Don Antonio de Figueroa per Polayno, et inuiatoli la Gazzetta d'Italia, nuoue di Valladolid et di Salamanca, la Copla contre Lope, una memoria per il Licenciado Velasquez, il Conto de suoi danari». Se trataría de

27. Las cuatro últimas citas, en Haley (1977: 209).
28. Las tres últimas citas, en Haley (1977: 210). Si son ciertas nuestras suposiciones, los actuales cuadernos 12.º y 13.º no se corresponden con el 12.º y 13.º originales, pues, como hemos visto, la oda de Horacio fue copiada el 5 de julio, mientras que dichos cuadernos lo fueron el 26 y el 29 de julio, respectivamente. Los actuales cuadernos 12.º y 13.º debían de ser de los primeros del «Libro di Poesie», quizá el quinto y sexto.
29. Las dos últimas citas, en Haley (1977: 210).
30. Las dos últimas citas, en Haley (1977: 211).
31. Haley (1977: 213).
32. Las dos últimas citas, en Haley (1977: 153).
33. Haley (1977: 454). Ese mismo día del préstamo murió la madre de Cid.
34. Haley (1977: 455).
35. Haley (1977: 155).

las coplas de cabo roto *A Lope de Vega, que hauía enbiado el Libro del Peregrino a D. Juan de Arguijo*, que comienzan «Enbió Lope de Ve–», que van en el f. 238v. Según lo anterior, el cuaderno 15.º de VII, 353 estaba acabado de copiar el 10 de septiembre de 1604.

El miércoles 4 de mayo de 1605, el librero francés Guillermo Pesnot prestó a Sommaia dos cuadernos, uno de ellos con ciertos epitafios portugueses: «Dal Signor Don Guglielmo gli Epitaffii Portughesi, et il Testamento del suo Maiordomo»[36]. El día 6, el librero estuvo en casa de Sommaia, creemos que para pedirle los libros prestados. Ese mismo día, Sommaia envió a su criado Arralde o a su ama de llaves Martínez para que devolvieran a Pesnot cuatro obras, entre ellas la de los epitafios portugueses, que ya tenía copiados: «Inuiai a Don Guglielmo la Petitione, il Testamento, il Libro che mi rese Castro, gli Epitaffi Portughesi, et gli scrissi»[37]. Estos epitafios son, con toda seguridad, los diecisiete que se hallan en el cuaderno 16.º, ff. 247-249: «Epitaffios de sepulturas de la Iglesia mayor de Lisboa»[38]. Según esto, el cuaderno 16º fue acabado de copiar en mayo de 1605.

Es probable que un cierto número de composiciones de VII, 353 provenga de un libro –del que no se menciona en el *Diario* la fecha de préstamo ni el nombre del propietario– que Sommaia dio a copiar el jueves 27 de octubre de 1605 al compañero burgalés del amanuense Juan de las Heras: «Detti il Libro grande di Poesie por copiare al de Burgos compañero del de las Heras». Pero este copista sólo trasladó tres folios, que el florentino recogió el uno de noviembre: «Dal compañero del detto [Juan de las Heras] 3 fogli scritti. Stiamo in pace»[39]. Como la copia quedó inconclusa, hubieron de continuarla otros copistas. Por el contrario, no se incluirían en VII, 353 las obras de un cartapacio que Sommaia consiguió en septiembre de 1605. El cartapacio –del que tampoco se menciona en el *Diario* la fecha de préstamo ni el nombre del propietario– lo mandó copiar al romano Simón Danti el miércoles 7 de septiembre: «A Simon Danti uno scatarfaccio di Versi, et altro». Dos o tres días tardó Danti en realizar el traslado, pues el 10 se lo entregó a Sommaia: «Il Romano mi rese il quaderno di Poesie copiate [...]»[40]. Hemos dicho que los poemas de este cartapacio no se incluirían en VII, 353, pues Simón Danti no participó en su copia.

El viernes 3 de febrero de 1606, el entonces racionero de la catedral y después cronista de Felipe III Gil González Dávila, con quien Sommaia mantenía trato frecuente y realizaba numerosos intercambios, prestó al florentino dos libros y una hoja con un soneto sobre Valladolid: «Dal Rationero Gil Gonzalez la morte del Rosuuan, et la Chronica di Nauarra et un sonetto sopra Valladolid»[41]. Este soneto podría ser cualquiera de los dos que hay en el códice que tratan sobre la ciudad vallisoletana: «¡Jesús, Jesús, Valladolid es muerta!», f. 240v, anónimo; y «Llegué a Valladolid, registré luego», f. 313, también anónimo, pero, en realidad, de Góngora. Sin embargo, por la fecha del préstamo, debe

36. Haley (1977: 346).
37. Haley (1977: 347). El libro que le devolvió Castro (el mismo día seis) era «il Libro de papeles». El 12 de agosto, Sommaia le prestó a Juan Bodeker los Epitafios: «Al detto [Ioannes Bodanquer] prestai il sueño di Queuedo, 8 fogli diuersi, gli Epitaffi Portughesi, [...]» (388). Bodeker se los devolvió dos días después (389).
38. También están copiados en el códice VIII, 56, ff. 446-448.
39. Ambas citas, en Haley (1977: 418, 421).
40. Ambas citas, en Haley (1977: 397, 399).
41. Haley (1977: 459).

de ser el segundo. El soneto en cuestión, junto con otras obras, lo prestó Sommaia a Antonio de Figueroa el día 10 de febrero: «Ho scritto a Don Antonio per il potrero, et inuiatoli la Gazzetta, la lettera di Colonna a Baronio, l'Editto d'Inghilterra et il sonetto sopra Valladolid»[42].

Como vamos viendo, Sommaia estaba interesado por la obra de Góngora, y, por ello, no perdía ocasión de recopilar más poemas suyos. Así, el sábado 15 de abril de 1606, Francisco Guajardo prestó a Sommaia algunas poesías del poeta cordobés: «Da Don Francisco Guajardo certe poesie di Don Luys de Gongora»; y Sommaia, a su vez, los prestó al día siguiente a su amigo Sebastián de Salazar: «[...] Don Sebastiano a chi detti le poesie di Don Luys de Gongora»[43]. A lo que parece, Salazar tardó algún tiempo en devolverle las obras de Góngora, pues más de dos meses después, el miércoles 24 de mayo, el florentino recuerda tal préstamo: «Fui in casa Don Lorenzo Ramirez, Don Sebastiano a chi prestai le poesie di Don Luys de Gongora..». Es posible que la devolución se efectuara el siete de junio, día en que Sebastián de Salazar visitó a Sommaia y le devolvió unos papeles: «Don Sebastiano mi uisitò, et mi rese los papelitos tenia mios, et disse del Montante»[44]. El interés por Góngora vuelve a manifestarse cuando copia tres sonetos del poeta cordobés que le había dejado Carmona el 3 de mayo de 1606: «Dal Carmona 3 sonetti di Don Luys de Gongora, gli copiai, et resi». Dos días después de hacer la copia, Sommaia ya la presta a Luis Cid: «A Don Luis Cid i sonetti di Don Luis de Gongora»[45].

El viernes 14 de julio de 1606, Luis Cid prestó a Sommaia la *Descripción de la hermosura*, de Fr. Melchor de la Serna: «Da Don Luys Cid la hermosura del Frayle. La detti al Biscayno»[46]. Esta composición ocupa todo el cuaderno 24.º (ff. 307-310) y el recto del primer folio del 25.º (f. 311). El sábado 15, Sommaia pagó a Juan de las Heras tres reales por este trabajo y por copiar una «gazzetta»[47]. No consta en el *Diario* la fecha de la devolución, pero estimamos que debió de ser el 21 de julio, pues ese viernes Luis Cid fue a casa de Sommaia junto con otros dos amigos: «Don Luys Cid, il scolare Andaluz, et Giacome furno a mi casa»[48]. De Santis (2003: 239, n. 84) cree que la anotación del Diario relativa a la «hermosura del Frayle» no se refiere a la *Descripción de la hermosura* («Alma, Venus, dulce diosa») del códice VII, 353, sino a la *Definición de la hermosura en una octaua* («Entre delgada y gruessa es la figura») de VII, 354, f. 246v, pues en el primero de ambos manuscritos esa composición fue copiada por el propio Sommaia, mientras que en el segundo lo sería por Juan de las Heras[49]. Es cierto que en VII, 353 el poema está copiado por Sommaia, pero también lo es que en VII, 354 la *Definición de la hermosura* no está copiada por J. de las Heras[50]. No parece lógico que Sommaia diera a copiar a un

42. Haley (1977: 463). Como no se menciona con posterioridad que Figueroa se lo devolviese a Sommaia, debemos entender que aquel se lo entregaría a Gil González.
43. Ambas citas, en Haley (1977: 491).
44. Ambas citas, en Haley (1977: 506, 510).
45. Ambas citas, en Haley (1977: 499).
46. Haley (1977: 522). Ya había llamado la atención sobre esta nota Gotor (1980: 163, n. 1).
47. Haley (1977: 522).
48. Haley (1977: 525).
49. Esta octava no figura en Massoli y Gualdani (1970: 345).
50. Según nuestra opinión, la letra con que está escrita la *Definición de la hermosura* en VII, 354 no pertenece a De las Heras, sino al escriba que copió los ff. 31-78 de dicho manuscrito, y que tampoco es Simón Danti ni

escriba la sola octava de que consta la *Definición de la hermosura*, que podía trasladar él mismo o su criado Arralde, en un momento. Más razonable parece que le entregara cuatro o cinco folios, que es el tamaño aproximado para las 72 redondillas a dos columnas de que consta la *Descripción de la hermosura* en VII, 353. Seguramente, Luis Cid le prestó a Sommaia un cuadernillo de cuatro folios de letra menuda. Sommaia lo entregó a De las Heras para su copia, pero, por el motivo que fuera, Sommaia lo volvió a copiar de propia mano para incluirlo en su cancionero. Para ello empleó, en un principio, un cuaderno también de cuatro folios (ff. 307-310); pero, como su letra fuera mayor que la del original, le faltó algo de espacio y tuvo que empezar otro cuaderno para completar la copia, ocupando tan sólo el recto del primer folio (f. 311). En vista de que sobraba espacio en la columna *b* del recto de dicho folio, copió el refrán que comienza «El estudiante y soldado», quedando el vuelto en blanco.[51]

Según nuestra opinión, la parte poética de VII, 353 debió de quedar concluida hacia la segunda quincena de julio de 1606. Para ello nos basamos en que el martes 18 de julio de 1606, Sommaia hace una anotación en su *Diario* acordándose de que aún tenía en su poder una hoja con obras de Fray Melchor que pertenecía a Luis Cid: «Nota che tengo di Don Luys Cid un foglio del Vicentino». A pesar de que Sommaia vio a Cid tres días después, no le devolvió la hoja hasta el domingo 23 de julio: «A Don Luys resi il foglio del Vicentino»[52]. Como quiera que entre los manuscritos del florentino no figura ninguna poesía atribuida expresamente al «Vicentino», debemos entender que la copia de dicho folio sólo pudo hacerse en VII, 353. Si nuestra suposición es correcta, tal hoja contendría o los sextetos-liras que comienzan «Aunque no soy Hammón, Bacho ni Apolo» (ff. 295-297, con rúbrica *Respuesta del Vicentino*) o los tercetos encadenados que principian «Hazía calor y en punto al mediodía» (ff. 319-320, con rúbrica *Elegía de Ouidio que comiença «Aestus erat» en el Lib. 1 Amorum, traduzida por el Vicentino*). Sin embargo, lo más probable es que el folio de Luis Cid contuviera sólo la Elegía de Ovidio, pues la copia de ésta en VII, 353 ocupa un espacio muy parecido (folio y medio). La «Respuesta» es obra más extensa, que llena dos folios y medio. La copia del poema del Vicentino la realizó el mismo Sommaia en un cuaderno de dos folios, el vigésimo octavo, sobrándole el vuelto del f. 320, que completó con el poema toscano «Se la tua donna quando ti lusinga».

Como dijimos más arriba, hay en el *Diario* referencias a poemas de los que nada se sabe a ciencia cierta, que bien podrían corresponder a VII, 353 o a cualquier otro manuscrito sommaiano. Están relacionadas con préstamos de poemas o con entregas y recogidas de hojas recién copiadas. Veamos sólo tres ejemplos: el 7 de septiembre de 1605, Sommaia llevó a Simón Danti un par de cartapacios, uno de ellos con poemas, no sabemos si procedente de algún préstamo o para poner en limpio algunas hojas que tenía ya recopiladas: «A Simon Danti uno scartafaccio di Versi, et altro». El romano se lo devolvió copiado tres días después: «Il Romano mi rese il quaderno di Poesie copiate et fù a una Aldea». El 24 de abril de 1606, Carmona había prometido un libro de poesía

Lesmes Pérez.

51. Este refrán se encuentra también en los códices magliabechianos IV, 17, f. 191v (tachado); IV, 29, f. 15; y VIII, 80, f. 152v. No figura en Massoli y Gualdani (1970: 339); sí, en Massoli (1986: 145, nº 407).

52. Ambas citas, en Haley (1977: 524, 525).

a Sommaia, pero desconocemos si el florentino llegaría a conseguirlo: «Il Carmona mi tien promesso un libro di Poesie di Don Fernando de Cespedes». Y el 7 de julio de 1606, Sommaia recoge de Juan de las Heras tres folios con poesías: «Dal Biscaino 3 fogli di Poesie copiate [...]».[53].

Por la cronología que se puede obtener del *Diario*, la parte poética del códice VII, 353 no fue tarea llevada a cabo de forma continuada, poco a poco; sino en tres períodos que abarcan algo más de dos años. Los quince primeros cuadernos más el 18.º fueron copiados desde finales de mayo a mediados de septiembre de 1604; el 16.º y 17.º, entre abril y mayo de 1605; y el 19.º a 31.º, desde febrero a julio de 1606. Según nuestra opinión, los dos primeros cuadernos copiados por Sommaia fueron el 3.º y el 18.º. Una propuesta de cronología de los 31 cuadernos de que consta la parte poética de VII, 353 sería, a grandes rasgos, la siguiente:

Cuadernos 1.º, 2.º y 4.º a 15.º: del 24 de junio al 10 de septiembre de 1604.
Cuadernos 3.º y 18.º: finales de mayo/principios de junio de 1604.
Cuaderno 16.º: abril/mayo de 1605.
Cuaderno 17.º: mayo de 1605.
Cuaderno 19.º: febrero de 1606.
Cuadernos 20.º a 23.º: principios de julio de 1606.
Cuaderno 24.º: 14-15 de julio de 1606.
Cuadernos 25.º a 27.º: mediados de julio de 1606.
Cuadernos 28.º a 31.º: segunda quincena de julio de 1606.

Pocos días antes de salir de Salamanca con dirección a Florencia, Sommaia empezó a devolver lo prestado, 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 ó 1599, los cuales repartió el 22 de mayo de 1607[54]. Pero los manuscritos que había logrado formar, el códice VII, 353 entre ellos, salieron de Salamanca el miércoles 23 de mayo para no regresar más[55].

Bibliografía

Bouza, F. (2001): *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.

Cacho, M. T. (2001): *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia (Descripción e inventario)*, Florencia, Alinea, 2 vols.

Díaz, J. S. (1955): *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, 1.ª ed., Madrid, CSIC, vol. IV.

Gotor, J. L. (1980): «Fray Melchor de la Serna, poeta «ovidiano» inédito del siglo XVI», en *Codici della trasgressività in area ispanica. Atti del Convegno di Verona, 12-13-14 giugno* 1980, Verona, Università degli Studi di Padova, pp. 143-165.

53. Las cuatro últimas citas, en Haley (1977: 397, 399, 496, 520).
54. Haley (1977: 637).
55. Sobre el viaje de vuelta a Florencia, véase Haley (1977: 18-19) y Lupi (1993: 155-159).

Haley, G. (1977): *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, Salamanca, Universidad de Salamanca [reimpr.: León, Bibliotheca Altera, 1997].

Lupi, A. (1993): «Salamanca-Florencia: el regreso de Girolamo da Sommaia a su patria (1607)», en *Caminería Hispánica (Actas del I Congreso de Caminería Hispánica)*, Madrid, AACHE, vol. II, pp. 155-159.

Massoli, M. (1986): ««Cancionero» di G. da Sommaia. Avant-propos ad una edizione critica», *Lavori Ispanistici*, V, pp. 117-163.

Massoli, M. y Gualdani, E. N. (1970): «Manoscritti di materia ispanica di argomento letterario nelle biblioteche di Firenze (Fondo Magliabechiano della Biblioteca Nazionale)», *Lavori Ispanistici*, II, pp. 321-340.

Rennert, H. A. (1895): «Two Spanish manuscript Cancioneros», *Modern Language Notes*, X, pp. 195-196.

Santis, F. de (2003): «El ms. magliabechiano VII, 353: un importante testimonio de la poesía de fray Melchor de la Serna», *Canente*, 5-6, pp. 227-244.

— (2004): «Verso un'edizione del ms. magliabechiano VII-353», *Il Confronto Letterario*, 42, pp. 365-373.

— (2006): *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*, tesis doctoral, Universidad de Pisa, 2 vols.

 ISBN 978-84-9887-554-6 (T.III); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c)

La voz del silencio en el *Libro de tonos* de José Miguel de Guerra

Lola Josa – Mariano Lambea
Universidad de Barcelona – CSIC

El *Libro de Tonos de José Miguel de Guerra* es el nombre que nosotros le hemos otorgado al llamado *Manuscrito Guerra*, y así lo hemos hecho por parecernos más apropiado en base al epígrafe del índice, escrito por el mismo copista.

Se trata de una importante colección de obras para voz solista con acompañamiento instrumental que fue descubierta hace unos años por Álvaro Torrente y Pablo Rodríguez (1998: 147-189). Estos musicólogos nos dieron toda suerte de pormenores sobre el contenido de la que es una magnífica fuente poético-musical. En su documentado artículo, publicado hace una década, nos describen el códice, nos informan de la fecha de compilación del mismo (c. 1680), de su lugar de conservación actual (la Biblioteca General de la Universidad de Santiago), de su contenido (100 composiciones, todas ellas anónimas), de la atribución de muchas obras a sus compositores gracias al cotejo de fuentes…, y muchos más detalles interesantísimos para el estudio del tono humano de la segunda mitad del siglo XVII. En un apéndice, ofrecieron, además, las concordancias musicales y poéticas que han podido averiguar de cada composición, con las que demuestran el perfecto manejo de fuentes literarias y musicales para tan ardua tarea. Asimismo, nos informan de una característica esencial de esta antología que es de máximo interés para nuestras investigaciones: dan cuenta de que estamos ante un manuscrito compilado, no como libro útil para interpretar en escena las obras contenidas en él (Tonente y Rodríguez, 1998: 158), sino como antología recogida con la intención de ofrecer un regalo para el Rey en el que agrupar o coleccionar composiciones pertenecientes a obras teatrales, algunas, incluso, interpretadas en la corte (Tonente y Rodríguez, 1998: 160), como, por ejemplo, el célebre tono «Al aire se entregue» con música de Juan Hidalgo y texto de Juan Vélez de Guevara, perteneciente a su obra dramática *Los celos hacen estrellas*, tal y como refiere Flórez (2006: 284-285; 274, 276, 279, 283 y 286).

A la espera de la edición del cancionero que prometen Torrente y Rodríguez, y con el fin de ampliar oportunamente nuestro estudio del tono humano barroco, hemos tenido que acercarnos a él y estudiar su contenido para proseguir con nuestras reflexiones estéticas en torno a la música y la poesía de este género lírico tan excepcional en la cultura hispánica.

Son dos, especialmente, los aspectos del *Libro de Tonos de José Miguel de Guerra* que han llamado nuestra atención y han motivado la presente comunicación.

En primer lugar, la constatación de la extraordinaria dramatización que presenta este repertorio, tanto musical como poética; dramatización que, si bien anuncian Torrente y Rodríguez, nosotros hemos podido analizar con detalle. Hemos hallado fragmentos de zarzuelas convertidos en tonos humanos; no han dejado de sorprendernos las piezas a solo con un estilo musical más evolucionado técnicamente; hemos encontrado cantos de contrarios tan efectistas que podrían considerarse primores de la zarzuela barroca por aunar, de manera ejemplar, voluntad y logro estético del arte y del pensamiento del siglo XVII, fundamentados, esencialmente, en la reversibilidad con todos sus matices y posibilidades, al igual que ocurre en la no menos preciosa antología conservada en la biblioteca de The Hispanic Society of America y que hemos titulado, en una reciente edición, *Manojuelo Poético Musical de Nueva York* (2008).

Pero al hilo de lo que apuntamos, la comedia barroca, al jugar con las posibilidades de la voz viva, posibilita que la música haga lo propio también (Egido, 1990: 65). Fue el momento en el que, en nuestra cultura, la música y el verso se escenificaron con todas las consecuencias de la dramatización. Por eso encontramos, también, en este cancionero lamentos musicales cultos que se salvan del silencio, y en los que se ha suprimido toda huella escénica y dialógica (aprovechando la fuerza de las claves míticas y poéticas), así como piezas bien compuestas y mejor logradas, cuya melodía fluye con suma naturalidad en movimiento ondulatorio, fraccionada, en ocasiones, en pequeñas células que agilizan el discurso; piezas que ofrecen un excelente contraste entre sus dos secciones (la cuarteta y el estribillo), y un acertado diálogo, también, entre la voz y el acompañamiento; obras, en definitiva, con las que poeta y compositor se sumaron al reto histórico de poner a prueba escénicamente, y con convicción (tal y como se estaba haciendo en Italia), el poder de la música a propósito, por ejemplo, del mito de Orfeo: el héroe musical por antonomasia en Occidente, quien personifica la habilidad de la poesía, el hermanamiento entre música y elocuencia, como nos sugiere Pastor Comín (2007: 275) y que por ello se convirtió, en el siglo XVII, en el mito que representaba la última finalidad del arte al llevar de manera implícita el amor, la belleza, la armonía de la naturaleza y la muerte.

Sin embargo, con nuestros estudios del tono humano, estamos llegando a la conclusión de que, en la poética hispánica barroca, la leyenda de este mito permitió experimentar formalmente de manera importante. Hemos constatado un anhelo de jugar con todos los resortes de la voz. Tengamos presente que se disponía de una fórmula teatral como la de la Comedia Nueva que se fue beneficiando de la mixtura sensitiva a la que terminaron aspirando los artistas del siglo XVII para que el oído cediera sus funciones a la vista y ésta pudiera identificarse con aquél; los trazos con la voz y ésta, con todo; al tiempo que ponía a prueba sus propios límites y funciones. Es muy significativo que Calderón de la Barca, el poeta dramático de quien dependió la creación y el asentamiento

de la llamada fiesta teatral cortesana, la considerara como resultado de la conjunción del conceptismo poético y el *alma* de la música, enfatizado todo por el marco de las artes plásticas, como puntualiza Flórez (2006: 491). Y debemos añadir que el renacimiento de Orfeo hubiera sido impensable sin la corte. Fijémonos en el hecho de que un Antonio de Solís, por ejemplo, escribiera su comedia mitológica *Eurídice y Orfeo* durante su período de notoriedad cortesana, precisamente, y que la creara bajo los parámetros de la magnificencia escénica del Palacio Real, como nos informa Frédéric Serralta (1986: 79-80), al modo con que nació *L'Orfeo* de Monteverdi y Striggio, al calor de una fiesta cortesana en la corte de los Gonzaga.

En el caso de España, además, es al amparo de las representaciones para la corte donde empieza a crearse un teatro musical, y es, precisamente, gracias a un teatro entendido como espectáculo (el mismo para el que se escribe la Comedia Nueva) por el que nacen géneros musicales breves como el baile dramático, la mojiganga dramática y la jácara entremesada, como apunta Flórez (2006: 491). El "efímero de Estado" gestó toda suerte de *representaciones* poético-musicales (R. de la Flor, 2002: 161-170):

> Efímero queda vinculado a efeméride, a fiesta, a suspensión de ciclos productivos materiales; ello a favor de la apertura hacia una temporalidad generadora de símbolos, de signos culturales. Se trata de los días de fiesta sobre los que Zavaleta construyera sus crónicas y novelas de costumbres […]. Ello nos sitúa ante una real 'moratoria de la cotidianidad', en una temporalidad singular y única, caracterizada por encontrarse saturada de efectos de poder.

Quienes han estudiado detalladamente las relaciones entre teatro y fiesta en el Barroco, entre otros, Díez Borque (1986) han demostrado la capacidad que tenía aquel Estado absolutista (como cualquier otro) para generar representaciones que terminaban por convertirse en metáforas de su propio poder[1] que, en el caso de España, eran, cada vez, más complejas y, estéticamente, más sorprendentes, para lo cual la música fue imprescindible a sabiendas, no sólo de que es una extraordinaria transmisora de ideas, sino de que el sonido (tal y como creían los compositores de aquel período) se movía con entidad propia y, en consecuencia, debía someterse a todas las tensiones de la escenificación y de la dramatización que una fórmula, además, como la Comedia Nueva permitía.

Sin embargo, si comparamos con lo que ocurría en Italia, conforme avanza el siglo XVII, en España, aunque se desarrollara un nuevo concepto de tono humano que se iba dramatizando en su ejecución y en su elaboración, en él la palabra puesta en música y cantada tuvo muchísima más importancia en su significación poético-musical que en su realización estética. Así pues, y tras los años que llevamos dedicándonos al estudio de las relaciones entre la música y la poesía en la Edad de Oro, gracias a un repertorio como el que recopiló José Miguel de Guerra, podemos afirmar que ésta es la característica que se convertiría en uno de los atributos más sobresalientes de los tonos humanos del barroco hispánico, pues viene dada por una cultura en la que, como afirma Aurora Egido (1990: 9) "la poesía era, o pretendía ser, casi todo".

1. Un interesante ensayo filosófico al respecto es el de González García (1998).

Y, sin lugar a dudas, la importancia de la poesía fue la que decantó a nuestra tradición musical, por un lado, hacia el canto entendido con una predominante intención transmisora, y, por otro, hacia el recitativo. En definitiva, la soberanía poética fue la responsable de que la corriente tradicional musical tampoco perdiera su protagonismo (como le ocurría a la propia poesía) para que, de este modo, la música de siempre siguiera comunicando, llegando a un público al que se tenía que seducir mediante los encantos que conocía; para que adoptara elementos nuevos. La preeminencia de la poesía fue, en última instancia, la que hizo posible un estilo musical que, por todo lo dicho, podemos considerarlo igual de avanzado que cualquier otro de la Europa del momento, y debemos empezar a disfrutarlo como un estilo que es excepcional fruto de una sensibilidad tan compleja y rica que tuvo que cumplir con el difícil equilibrio de experimentar con nuevas técnicas, recursos y temas, adaptándolo todo a los gustos de una sociedad que, en claroscuro, se creía sentir imperial, como opina Flórez (2006: 493) y que se regía, prioritariamente, por un sentido de la trascendencia.

En aquella *Península metafísica*, expresión acuñada por De la Flor (2002: 165), la fiesta cantada se convirtió en el mejor vehículo para evocar y convocar esa dimensión trascendente del todo imposible en lo cotidiano. Tanto poetas como músicos españoles, cuanto más se cumplía el siglo XVII, con mayor perfección tenían asumidos los parámetros creativos del teatro musical, de la zarzuela, de la ópera o de la fiesta cantada; convirtiéndose el teatro, en sí mismo, en un venero para la creación de romances líricos u otros tonos humanos a modo de solos, dúos o piezas para tres y cuatro voces como expresión y testimonio de que nuestro barroco lírico estaba alcanzando la cumbre de su extremosidad expresiva. El padre Ignacio de Camargo (1689) dejó su confirmación al respecto. Dice:

> La música de los teatros de España está hoy en todos los primores tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que puede llegar a más. Porque la dulce armonía de los instrumentos, la destreza y suavidad de las voces, la conceptuosa agudeza de las letras, la variedad y dulzura de los tonos, el aire y sazón de los estribillos, la gracia de los quiebros, la suspensión de los redobles y contrapuntos hacen tan suave y deliciosa armonía que tiene a los oyentes suspensos y como hechizados. A cualquier letrilla o tono que cantan en el teatro le dan tal gracia y tal sal, que Hidalgo, aquel gran músico célebre de la Capilla Real confesaba con admiración que nunca él pudiera componer cosa de tanto primor[2].

La música y la poesía, más que nunca hasta ese momento, se nos ofrecieron en *conjunción de ciencia*. En el siglo XVII tuvo su máxima expresión la fusión de las retóricas poéticas y musicales; sin embargo, muy poco se viene reflexionando sobre esta certeza incuestionable que se nos evidencia en un cancionero como el recopilado por José Miguel de Guerra.

La importancia de este repertorio también se sustenta sobre una segunda característica derivada de lo que hemos argumentado en torno a la conjunción entre música y

2. Tomamos la cita de Flórez Asensio (2006: 528).

poesía: en un elevadísimo porcentaje, en casi todas las composiciones se hace explícita la importancia del cantar, o bien, la necesidad del silencio. Los versos de este cancionero están nutridos de interrogaciones retóricas que no obtienen respuestas, de decires, opiniones, risas, suspiros, atenciones, oídos, quejas; de voces que discurren, nombran, explican, significan, repiten, burlan, celebran, publican, ruegan, susurran que rompen el silencio o que se niegan a todo ello y callan por ser la ley del prudente…

En un repertorio donde la voz tiene que cumplir con la doble función de significar y entonar, la palabra lírica irrumpe con todos los recursos de la dramatización hasta culminarse en su contrario: en los límites de una retórica elusiva que enfatiza y exalta, precisamente, la de la *hidra bocal*. "La poesía barroca siempre *dice*", como señala Egido (1990: 26) y al decir marca el límite del silencio, incluso de la incertidumbre que mesura las distancias entre uno y otro extremo. Al realizarse el verbo mediante el canto permite que al discurso verbal se le sume el musical con su propio significado limítrofe y su silencio *in extremis* que es con el que se mide la perfecta armonía una vez concluida. "Nacimiento" y "muerte", por lo tanto, de la palabra y de la música… En la cultura aurisecular, y aun en la nuestra, los límites son el eje de las relaciones que mantienen lo tangible con lo intangible, y, en consecuencia, en el tono humano barroco, el silencio es tratado como el verdadero fin de la palabra; como el *basso continuo* del lenguaje. Gracián ya puso en evidencia hasta qué extremo bajo el poder absoluto de la palabra fluía, con igual ímpetu, una poética del silencio que podía ser "una ética y una filosofía", como dice Egido (1996: 48) porque su sabia elocuencia, a veces, dice más que las palabras.

Y es que el Renacimiento retomó el legado hermético según el cual el secreto conlleva un uso moral de la palabra y del silencio, como apunto Wind (1960: 1-13). De ahí que la noche órfica empezara a convertirse en símbolo de revelaciones y Orfeo (de nuevo hablamos de él) en el mito del misterio artístico conformado por la palabra, la música y el silencio.

Junto a ello, dentro de una tradición lírica que sólo canta el amor no gozado, Orfeo, además, aportaba la mirada a una Eurídice perdida y encontrada para volverse a perder. Y es por este motivo que la poesía barroca se centrara en el doble luto del mito y en una plenitud que pudo alcanzarse, pero que se desvaneció dejando una muda ausencia –el rigor de la ausencia que obliga a callar, según el tono «Qué dulcemente suena»–[3].

[Coplas]

¡Qué dulcemente suena,
entre esos verdes sauces,
animada tiorba,
un ruiseñor, envidia de las aves!

Sus quiebros son suspiros
y endechas, sus compases,
que ya en su triste suerte
sólo el alivio de la queja cabe.

3. *Libro de Tonos de José Miguel de Guerra*, f. 7r.

Mira vulgares plumas
de estrellas coronarse,
porque hallaron propicia
su condición la vanidad del aire.

No envidia su fortuna,
pero siente el ultraje
que, armado de rigores,
el torpe olvido a sus blasones hace.

En el silencio mudo,
pasó la mayor parte
del siglo de su vida,
que es de discretos el quejarse tarde.

Agora que de flores
se guarnecen los valles,
y los arroyos libres
rompen del yelo la medrosa cárcel;

agora que su frente
corona de arrayanes
aquel monte soberbio,
en cuyos brazos el aurora nace;

de la fortuna agora
esperó, por mudable,
verse favorecido,
y su esperanza marchitó el desaire.

Suspende el llanto triste,
¡oh, ruiseñor suave!,
pues que ya los laureles
sólo se crían para los cobardes.

Con una hondura asombrosa, Blanchot (1955: 225) supo ver que escribir empieza con esa mirada de Orfeo que consagra y destruye a la vez, y que encuentra su expresión en un canto en el que converge el deseo, la muerte y la noche; o, tal y como se le advierte al "ruiseñor" del tono referido, que –al igual que Orfeo– canta "quiebros" y "endechas", y, ante un amor capaz de componer el llanto con "música y dolor", lo más prudente es guardar silencio, callar, suspender el canto triste.

Otro cauce por el que se estableció la dialéctica entre palabra, música y silencio fue el del universo trovadoresco, cuya médula era el secreto que exigían las *leys d'amors*. Su cumplimiento o incumplimiento están perfectamente fusionados con la poética del silencio barroca, y hemos podido comprobarlo también en este cancionero. Paralelamente, se hacen notar voces que defienden la palabra, aludiendo a Ícaro y a Faetón, dos de los mitos del eros barroco; voces que, por lo tanto, sugieren que es mejor *osar* y amar, aun a riesgo de morir. En cambio, lo que verdaderamente subyacía detrás de to-

dos aquellos Ícaros y Faetontes era la función de remarcar "los límites de la inefabilidad poética y las vanas pretensiones del amor desengañado", como señala Egido (1990: 23); la intención de demostrar cómo la inaccesibilidad amorosa coincidía con la inefabilidad poética.

Y junto al silencio, las lágrimas sustituyen a las palabras y, a su vez, se convierten en elocuentes razones del callar. Al nuevo Orfeo del tono «Ruiseñor, que alegre cantas»[4] se le advierte: "llora y no cantes…" (v. 6).

Coplas

Ruiseñor, que alegre cantas
en ese verde laurel,
si cantas enamorado,
¿cómo puedes cantar bien?

Si en tu canto alivio buscas,
llora y no cantes, porque,
adonde los celos viven,
sirve el llanto de placer.

Quien bien ama se acredita
con llorar y padecer,
que amor suspirando ostenta
los quilates de su fe.

Llora ruiseñor, no cantes,
si enamorado te ves,
que quien no siente no sabe
lo que cuesta el querer bien.

[Estribillo]
Calla, no cantes;
suspende la voz,
que el que adora y no teme
no sabe de amor.

Y mediante el bucolismo, las lágrimas se funden con las aguas de los ríos, los arroyos y las fuentes de los *locus amœnus*, y el silencio se convierte en soledad como puede apreciarse en las composiciones del cancionero, en las que el imperio del silencio y de la soledad, de la retórica de las lágrimas y de los impulsos del canto se transforman en un universo expresivo muchísimo más amplio por la extremosidad de lo paradójico que la fuerza incontenible de la palabra poética establece. Ahí están los bellos romances humanos en que pastores y pastoras se anegan entre cristales, solos y tristes, alterando la sonoridad de ríos y arroyos.

4. *Libro de Tonos de José Miguel de Guerra*, ff. 79v-80r.

Llorar, cantar y callar, por lo tanto, como motivos temáticos que vertebran un repertorio aún inédito, científicamente, y que en un futuro no muy lejano (esperemos) vendrá a demostrar de qué manera la música ayudó excepcionalmente a la poesía a realizar uno de sus propósitos fundamentales en el siglo XVII que era ampliar los límites del *delectare* "como campo abierto que implica en sí mismo utilidad y provecho", en palabras de Egido (1990: 19), marcando un retorno al pensamiento platónico que consideraba la utilidad tras la oscuridad; de cómo la música le permitió a la poesía cumplir con sus pretensiones de admirar en su ejercicio público, y no sólo eso, sino de qué modo la música conseguía como ningún otro arte, mover al público desde dentro –el objetivo artístico más elevado, según López Pinciano (1973: I, 249)–, gracias a su naturaleza matemática que fue la que consumó a la perfección la función lógica intrínseca a la poesía de la Edad de Oro.

Lo cierto es que los poetas-compositores del período, con su regia maestría, hicieron posible un cancionero poético-musical como el que compiló José Miguel de Guerra, y alcanzaron como nadie el preciso equilibrio entre el canto y el silencio bajo cualquiera de los pretextos que hemos referidos en estas páginas.

Bibliografía

Blanchot, Maurice (1955): *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard.

Camargo, Ignacio de (1689): *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo, Salamanca*, Lucas Pérez.

Díez Borque, José María (1986): "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español", *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, ed. José María Díez Borque, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Egido, Aurora (1990): *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona: Editorial Crítica.

Egido, Aurora (1996): *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid: Alianza Editorial.

Flor, Fernando R. de la (2002): *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Flórez Asensio, María Asunción (2006): "*Los vientos se paran oyendo su voz*: De 'partes de música' a 'damas de lo cantado'. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII", *Revista de Musicología*, XXIX, 2, pp. 521-536.

Flórez, María Asunción (2006): *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid: ICCMU.

González García, José M. (1998): *Metáforas del poder*, Madrid: Alianza Editorial.

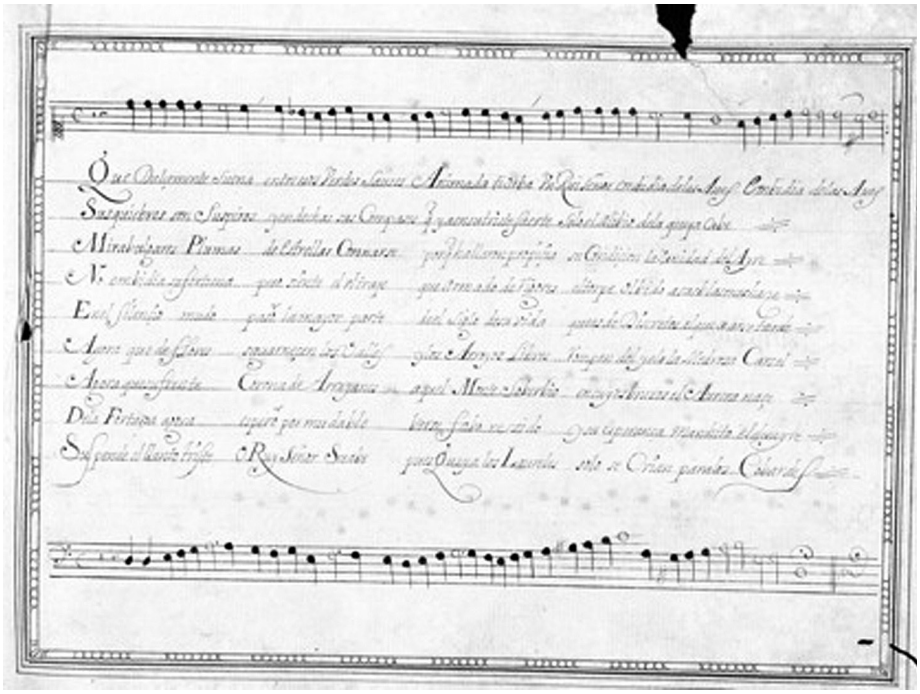
Gracián, Baltasar (1998): *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid: Ediciones Cátedra.

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

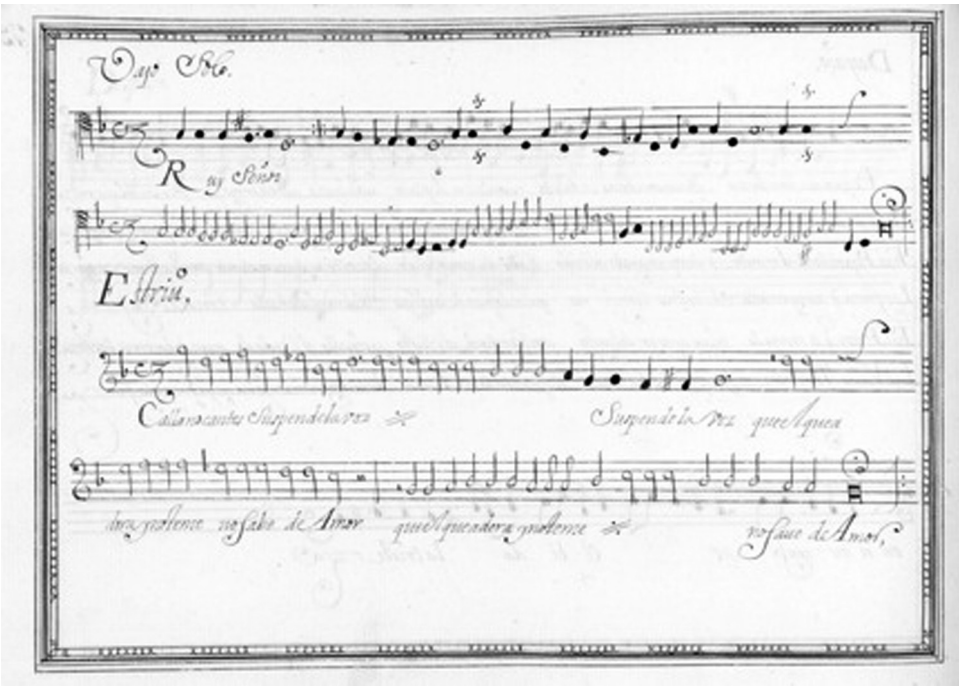
Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (The Hispanic Society of America) (2008), eds. Lola Josa y Mariano Lambea, Madrid: CSIC.

Pastor Comín, Juan José (2007): *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Academia del Hispanismo.

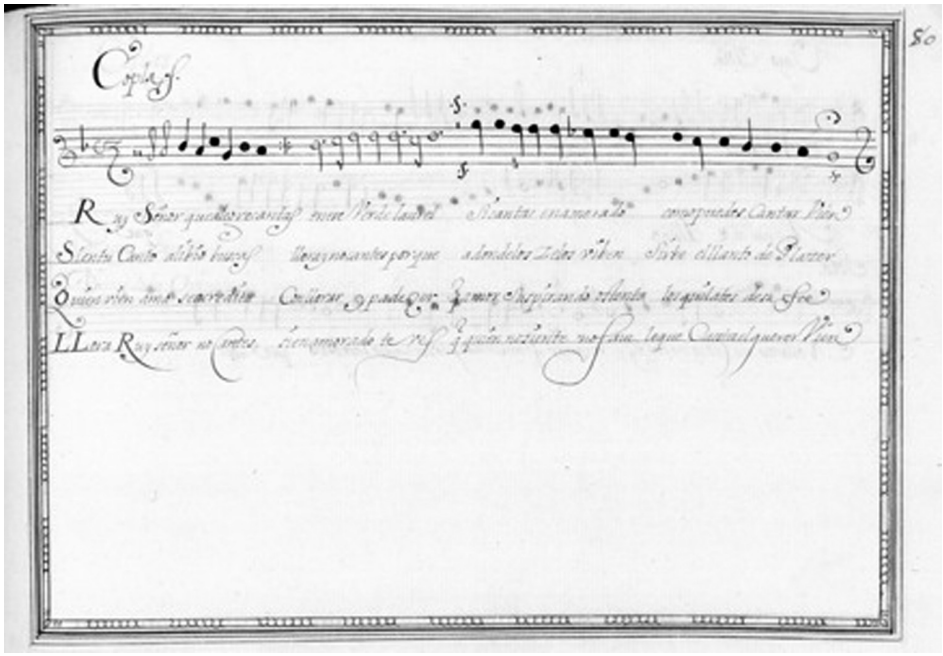
Serralta, Frédéric (1986): "Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra en el tercer centenario de su muerte", *Criticón*, 34, pp. 51-157.
Torrente, Álvaro and Rodríguez, Pablo-L. (1998): "The 'Guerra Manuscript' (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain", *Journal of the Royal Musical Association*, 123, pp. 147-189.
Wind, Edgard (1960): "The Language of Mysteries", *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London: Penguin Books, pp. 1-13.



«¡Qué dulcemente suena…,!»
Música: José Marín. Letra: Anónimo
Libro de Tonos de José Miguel de Guerra
Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Ms. 265, f. 7r



«Ruiseñor, que alegre cantas»
Música: Anónimo. Letra: Anónimo
Libro de Tonos de José Miguel de Guerra
Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Ms. 265, f. 79v



«Ruiseñor, que alegre cantas»
Música: Anónimo. Letra: Anónimo
Libro de Tonos de José Miguel de Guerra
Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Ms. 265, f. 80r

La anotación en las obras americanas de los siglos XVI y XVII

Raïssa Kordić Riquelme
Universidad de Chile

Durante los siglos XVI al XVIII las distintas zonas americanas tuvieron muy disímiles niveles de contacto con España y por tanto con las novedades culturales, como la fundación de universidades, la llegada de la imprenta y la divulgación bibliográfica. Esto determinó distintos grados y tipos de formalización cultural de los medios sociales, de los escritores, y por tanto de los aspectos estilísticos literarios y lingüísticos de las obras escritas.

Se han propuesto distintas tipologías para caracterizar las distintas zonas americanas de la época, como por ejemplo hablar de áreas señoriales o hidalgas frente a las mercantiles o burguesas; pero, la opinión que en general resulta más comprehensiva y más «adecuadamente objetiva» (como la califica De Granda) es aquella que habla de la marginalidad o centralidad de las zonas geográficas, y sus determinaciones y parámetros socioeconómicos y culturales con respecto al influjo de la metrópoli peninsular: «áreas centrales (México, Quito, Lima-Charcas, por ejemplo), áreas intermedias y periféricas (Centroamérica, Popayán, zonas atlánticas de Colombia y Venezuela, Tucumán, entre otras), marginales como Paraguay o las islas Antillanas [...], y moderadamente marginales como Chile, Río de la Plata y Venezuela» (De Granda, 1994: 75-77 y ss.), con todo lo que ello implica en la mayor o menor accesibilidad a la educación formal para sus escritores, y la consiguiente caracterización estilística literaria y lingüística de sus textos.

Las zonas centrales americanas contaron tempranamente con imprenta: en 1526 ya estaba en Nueva España (México), en 1584 en el virreinato del Perú, lo que permitió allí la consolidación de los modelos culturales peninsulares; en circunstancias en que en zonas marginales o semimarginales no se contó con ella, efectivamente, sino hasta finales del siglo XVIII o comienzos del XIX: Chile (1811), Argentina (1781), Venezuela (1806), Uruguay (1807). En Chile, existía desde finales del XVII alguna pequeña máqui-

na que sólo «sería utilizada en algunas menudencias, particularmente en la impresión de naipes» (Medina, 1904).

La imprenta que llegó en noviembre de 1811 y con la que se imprimió la *Aurora de Chile* (primer periódico nacional), iniciaría el efectivo funcionamiento de la imprenta en el país y la organización de su educación pública, la que experimentó un significativo vuelco y crecimiento con la contratación por parte de la naciente república de Andrés Bello, en 1829. Posteriormente, a comienzos del s. XX, la enorme inmigración europea producida hacia Argentina y Chile terminarían por impulsar en la zona un mayor y sostenido desarrollo.

Pero recordemos aquí que la primeras universidades americanas fueron: en el virreinato peruano, la Universidad de San Marcos (Lima, 1551). La Real y Pontificia Universidad de México, fundada también 1551. Ambas estuvieron abiertas al mundo laico hacia finales de ese mismo siglo.

Pero en países como Argentina y Chile la situación fue distinta: la Universidad de Santo Tomás de Aquino, fundada en Santiago de Chile en 1619 por la orden dominica, solo entregaba títulos de Teología. Fue la Real Universidad de San Felipe, fundada en 1738 la primera universidad realmente pública y laica. Argentina, por su parte, fundó en 1621 la Universidad de Córdoba, que tuvo un perfil también estrictamente teológico-filosófico hasta finales del siglo XVIII en que se abrió al mundo laico.

Podemos apreciar que los procesos y fechas en las distintas zonas son equiparables: el desarrollo de la educación pública y el funcionamiento de la imprenta.

En las zonas centrales, la divulgación fluida de las obras producidas en la península y el alto nivel de formalización en la educación de sus escritores determinaron también, naturalmente, la producción de obras más próximas a los cánones estilísticos metropolitanos y la utilización de recursos lingüísticos más parecidos a los peninsulares, por estar expuestos a las innovaciones, divulgadas a través de la escuela y de los medios escritos[1].

De hecho, la lengua española de las zonas antiguamente marginales sigue siendo, aun hoy, menos conocida[2].

Entonces, mientras la literatura española producía sus obras auriseculares, de cultivado estilo, que servían de modelo cercano a los virreinatos de Perú y México o Nueva Granada (Colombia), en Chile colonial (también, por ejemplo, en Argentina), estas influencias tenían menor gravitación y la producción textual era, dada la distancia del virreinato peruano y de España, de índole más testimonial, de urgencia informativa, de referencias bélicos concretas y de menos refinamiento estético. La literatura americana colonial privilegó, en general, los elementos histórico-narrativos, generando recursos propios de variada índole (el héroe ya no es la figura regia, sino el soldado de a pie). Sus textos más valorados y reconocidos fueron las crónicas, las relaciones históricas, los poemas épicos, algunas narraciones autobiográficas y/o novelescas (Para un panorama global de la situación, *cf.* Goić, 1988-1990, tomo 1).

1. Más detalles de interés sobre este tema, en «los condicionamientos socioculturales del proceso de estandarización temprana en las zonas centrales de la América colonial», estudiado por Granda (1994: 85-87).
2. *Cf.* Frago (1999a: 125, 133).

La literatura histórica americana más prolífica fue la mexicana o novohispana, la peruana, la neogranadina (Colombia, Venezuela, especialmente las zonas costeras) y la chilena (cf. Goić, *op. cit.*, pág. 89). Las tres primeras corresponden a zonas centrales o intermedias americanas, y sólo Chile corresponde a una zona semimarginal. Probablemente este impulso historiográfico literario tan significativo en Chile colonial pueda atribuirse al modelo que representó Alonso de Ercilla, con la temprana circulación de *La Araucana*. Entre las zonas semimarginales o marginales de la Colonia, nuestra vecina Argentina, por ejemplo, tiene una producción textual notablemente más escasa, y es eso lo que se repite en otra zonas comparables.

En Chile colonial era posible acceder a una formación de cierto buen nivel, como la que tuvo Francisco Núñez de Pineda (s. XVII), autor de *Cautiverio feliz*, en un colegio jesuita. El caso del licenciado Pedro de Oña (s. XVI) es especial, ya que, como perteneciente a una de las familia más influyentes en el Chile de la época, realizó sus estudios en Lima y fue protegido del virrey. Su lenguaje (el de Oña) «ha sido objeto de estudio en diversas ocasiones, y no se diferencia esencialmente del español literario de la metrópoli, salvo en el uso de algunos vocablos indígenas» (Oroz, 1966: 35).

Alonso de Ercilla permaneció solo unos meses en Chile y no cabe considerarlo entre esta producción vernacular, aunque haya sido un modelo impulsor literario. No obstante estas excepciones, la mayor parte de los escritores locales (muchas veces de oficio militar) tenía una formación más espontánea y menos formalizada que ésta. Incluso los autores de origen peninsular que ya tenían muchos años de estadía en tierras americanas, como Jerónimo de Vivar (autor de la primera crónica chilena), y que necesitaban dar testimonio de las heroicas luchas y de la novedad del paisaje, lo hacían desde su cultura primaria militar, estética y lingüísticamente ya americanizada.

El hecho de contar con testimonios manuscritos únicos, producidos por lo general por escritores de un nivel de educación formalizada baja, que no siguen normas gráficas claras o coherentes, permite considerar a estos documentos como fuentes lingüísticas históricas confiables y conservar sus rasgos característicos, cuestión que en muchas obras peninsulares resulta discutible, debido a la intervención de los impresores o a la contaminación entre distintos ejemplares, factores que pueden redundar en la deturpación absoluta de rasgos lingüísticos originales (cf. Blecua, 1983: 141).

Por todo lo anteriormente expuesto, la anotación más necesaria para la mayoría de estas obras resulta ser menos literaria (hay menos «enigmas» referenciales de esta índole) y más lingüística. Los usos idiomáticos de sus autores no corresponden, con frecuencia, a los descritos ni para las zonas centrales americanas ni para la metrópoli peninsular (suelen corresponder sí a usos andalucistas rurales poco conocidos, o bien a léxico indigenista). Naturalmente, se trata de una diferencia gradual, de preponderancias o énfasis, y no de exclusividades.

El poco conocimiento que aún se tiene del español colonial de las zonas marginales o semi marginales y su poca formalización cultural obliga, como hemos señalado, a comentar en la ediciones de estos textos usos lingüísticos incluso nunca reconocidos en gramáticas históricas, diccionarios o registros léxicos. La preocupación por estas diferencias de formalización y este poco conocimiento de la lengua española local, consolidó, desde los inicios de la república chilena, una escuela filológica de tendencia

claramente lingüística, a través de figuras como Andrés Bello, Rodolfo Lenz, Federico Hanssen y Mario Ferreccio. Del mismo modo y por las mismas razones, las pocas obras coloniales o de la temprana república argentinas, editadas en Buenos Aires, como la edición de *Martín Fierro* de José Hernández, hecha por Eleuterio Tiscornia, o los *Viajes al Estrecho de Magallanes* de Pedro Sarmiento de Gamboa, editado por Ángel Rosemblat, tienen un perfil neta y marcadamente lingüístico.

Ante el planteamiento de que las distintas escuelas privilegian distintos intereses intelectuales en su trabajo de edición de textos, si bien hemos de reconocer que esto en efecto ocurre así, es también evidente y cierto que estos privilegios no son históricamente gratuitos: Andrés Bello y Rufino José Cuervo, en la América de las nacientes repúblicas del siglo XIX, no fundaron escuelas dedicadas al estudio de una literatura historiográfica local hasta entonces poco divulgada y relativamente alejada de los cánones europeos de mayor prestigio, sino que privilegiaron ocuparse de los usos locales de su lengua, tan evidentemente divergentes de los peninsulares.

Las zonas centrales americanas tuvieron, entonces, una producción textual que las asemeja muchísimo más, en todos estos aspectos, a la peninsular: su principal divergencia con respecto a ésta la hallamos en el marco referencial y en los aspectos hermenéuticos e interpretativos culturales implícitos y en el uso de algunos indigenismos.

Por otra parte, el mayor prestigio estético de esta literatura ha redundado en que estudiosos españoles, latinoamericanos y norteamericanos prefieran dedicarse a las producciones mexicanas o peruanas, dejando de lado todo el resto de producción textual americana. A raíz de ello existe una evidente escasez de ediciones críticas de las obras de las zonas no centrales y una abundancia de ediciones hechas por no especialistas (básicamente historiadores), con la consiguiente proliferación y divulgación de testimonios gravemente adulterados[3].

En los textos hispanoamericanos de zonas semimarginales o marginales (y, como hemos dicho, de autores de cultura escasamente formalizada) abundan fenómenos lingüísticos que en los textos peninsulares o de zonas centrales americanas están casi ausentes, dada su mayor y más prolongada exposición a las innovaciones lingüísticas y a la cultura formal, y que producto de este desconocimiento son ocasionalmente confundidos y considerados como errores de copia.

La presencia reiterada de fenómenos lingüísticos, por ejemplo, en el plano fónico o morfológico, plantea el difícil asunto de definir si una determinada ocurrencia es error de copista o fenómeno lingüístico legítimo.

Los mecanismos de producción de los errores de copista o de copia no están únicamente vinculados a la atracción del contexto gráfico o fónico, en el proceso de autodictado, sino que también interviene el conocimiento lingüístico subyacente propio del escriba, que podrá introducir indebida o erróneamente, por ejemplo, una nasal epentética porque está efectivamente en su repertorio idiomático. En el *Epistolario* de sor Dolores Peña y Lillo (Chile 1763-1769) encontramos casos como *hubiensen*, *juengan*,

3. *Cf.* la acertada observación al respecto hecha por Ignacio Arellano y el reconocimiento del escaso desarrollo de la Textología hispanoamericana, en Arellano (1999: 45-71).

conmunidad, *sumanmente*. En ocasiones resulta sencillamente imposible llegar a precisar de manera exacta y cierta si se trata de un mero error de copia o de un fenómeno de naturaleza más compleja. En otro caso de este *Epistolario* hallamos *motimos* por *motivos*, donde se aprecia atracción evidente del contexto gráfico y optamos por enmendar dejando constancia de la forma de la voz. Pero, en otros varios casos en que no se constata atracción gráfica contextual, debimos optar por conservar las formas originales, correspondientes efectivamente a variantes históricas legitimas, ya que, por ejemplo, el trueque de bilabiales es un conocido fenómeno histórico primario, y está presente en esta autora: *movibientos* por *movimientos*, *desmanesió* por *desvaneció*, etc. (*cf*. Vicente García de Diego, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 185; y en *Diccionario de Autoridades, aspamiento / aspaviento*; *Diccionario Real Academia* (1927), *bayonesa / mayonesa*, etc.). Insistimos, entonces, en que estas formas que constatamos en los manuscritos muchas veces no son resultado de una causa única (digamos, químicamente pura), sino que de la convergencia de varias, singulares y complementarias, tal como lo es la naturaleza del proceso humano que las origina, es decir, puede haberse producido, por ejemplo, un efectivo trueque de bilabiales (en *motimos*), pero inducida, facilitada, por atracción de fonemas contiguos en el proceso de autodictado.

Toda esta fenomenología se presenta con una frecuencia notablemente mayor en los textos de zonas marginales o semimarginales que en los textos producidos en España y en zonas americanas centrales, y resulta ineludible el deber solucionar estos aspectos para no adulterar el texto y hacerlo plenamente comprensible para el lector actual.

En el aspecto léxico y/o morfológico, hallamos con frecuencia voces cuyo valor sémico o fisonomía morfológica sencillamente no han sido registradas en diccionarios o lexicones de lengua española, y se deben rastrear en el mundo románico y latino para hallar precedentes, lo que naturalmente obliga, para efectos de la claridad contextual, a anotar y explicar.

Ejemplos

1. Testamentos coloniales chilenos:

Que publiqué en Iberoamericana-Vervuert, 2005. Es una selección de testamentos chilenos de s. XVII, de autores de distinta condición social y sexo: negros e indios, mulatos, algún escribano, un sacerdote y alguna señora que hoy consideraríamos «de sociedad» como la madre de Pedro de Oña, Isabel de Acurcio.

Testamento de Isabel Núñez, vol. 28, fols. 158v-160v

19 de julio de 1600.

> «Y, cumplido y pagado que sea, en el remaniente que quedare, dejo y nombro por mi heredera universal a la dicha Ana María de Gusmán, con gravamen de la cláusula referida, la cual quiero que haya y herede el *residio* de mis bienes; y resiba lo que el dicho Luis de Toledo le entregare, y no le pida más cuenta».

residio, 'residuo, remanente'. La voz, que se repite en otro pasaje del mismo testamento, no está testimoniada en los registros hispánicos; y solo Du Cange consigna un precedente latino *residium*, como variante de la voz canónica *residuum* (> *residuo*), pertenecientes a la familia léxica de *sedere*, 'estar sentado' que produjo voces de similar fisonomía mor-

fológica: *presidium* > *presidio*, *subsidium* > *subsidio* (*cf. DCECH, s. sentar*; Du Cange, *s. residium*).

Testamento de Luisa de la Peña, vol. 390, fols. 278r-281v
9 de diciembre de 1684.

> «y, lo que sobrare después de paga[do] todo lo que se gast[a]re en el dicho mi funeral, mando que se imponga una capellanía de todo ello, y lo que fincare se me señale de misas en cada un año y se digan por mi alma en los días que señalaren mis albaceas, paguen las rezadas a dos pesos y las cantadas a seis pesos, que el capellán haya de poner vino, cera y demás *ofrales* de las dichas misas».

ofral. El contexto pide aquí *ofrenda* (sepulcral) llamada también *oblada*. Se trata de una voz sin testimonio en las fuentes hispánicas de consulta; correspondería a una derivación a partir del verbo medieval *ofrir* ('ofrecer'; del lat. *offerre*), quizá por influjo de otras voces del mismo campo sémico, como *misal*, *santoral*, *ritual*, *sepulcral*, etc. (*cf.* Cejador, *s. ofrir*; Fdez. Llera, *s. ofrescer*; *DCECH, s. preferir*).

2. La *Crónica* de Jerónimo de Vivar.

La *Crónica* de Vivar, en cuya edición crítica estoy actualmente aplicada (en conjunto con los estudios literarios de Sarissa Carneiro), es la más temprana de las crónicas chilenas[4].

Vivar, como la gran mayoría de los escritores-soldados de la colonia chilena, tuvo un larga permanenecia en tierras americanas antes de escribir su *Crónica*. Recordemos que un viaje desde España implicaba (no siempre, pero sí en gran parte de los casos) estar hasta dos años en puertos andaluces antes de embarcar, y luego se debía permanecer otro tanto en Canarias y posteriormente en el virreinato peruano, es decir una travesía de años antes de llegar a Chile. Eso implicaba que el individuo tenía ya profundamente *americanizada* su habla y sus usos lingüísticos en general al momento de relatar las gestas heroicas del extremo sur del continente.

Un caso ilustrativo en esta *Crónica* es el de la voz *Supuico* (invento chileno producto de una mala interpretación gráfica, que estuvo varios años registrado en el CORDE con testimonio exclusivo de este país, hasta que di aviso y explicaciones).

En la nota 5 (edición publicada en Berlín en 1979: 1ª página) el editor comenta: «Es curiosa esta forma "supuico" que debe reemplazar a "suplico"».

En las fórmulas escribaniles chilenas de la conquista *suplico* se escribía, en la mayor parte de los casos, abreviado como *suppco* (con *pp* proveniente del lat. *supplicare*), pero en ocasiones también se escribió *supllico*, porque es habitual que las consonantes geminadas inútiles en español, provenientes del latín, se representen en forma arbitraria y errática ya que no tienen valor funcional, esto es, no tienen significado en el castellano de época (por lo mismo, *público* se escribía tanto *puco* como *ppco*, *capitán* se escribía *capt* y *capptt*; *licenciado*, *ldo* y *lldo*, etc.). En la *Crónica* de Vivar *suplico* aparece unas ve-

4. Se tienen referencias de ella desde 1629, por el *Epítome de la Biblioteca Oriental y Occidental* de Antonio de León Pinelo, pero se mantuvo extraviada hasta el siglo XX en que se realizó su primera edición, la facsimilar de 1966. El manuscrito original se encuentra en la Newberry Library de Chicago, en los Estados Unidos.

ces desarrollada completamente y otras abreviada o, más bien, contraída, como *supllico* (con *i* larga), con una fórmula gráfica congelada donde *ll* puede leerse como *u*[5]. Esta fórmula gráfica de *lli* (en *supllico*) la repite Vivar exclusivamente en las numeraciones de capítulos de la *Crónica* y, en efecto, corresponde de manera idéntica a las representaciones de III o iii, en los manuscritos latinos (Cappelli, 1973: 415, 416).

Si bien el problema de la transmisión de hábitos gráficos y grafemáticos en las distintas escribanías y *scriptoria* es complejo, el hecho de que un editor de textos no se percate de este tipo de asunto puede implicar, entre otras cosas, el dar testimonio de una voz cuya forma hipotética (*supuico*) es absolutamente inexistente en la lengua española y morfológicamente inaceptable. No puede un editor utilizar una voz como ésta (que figura regularmente en toda la *Crónica*) sin haber estudiado su morfología y sus orígenes. Si se hubiera realizado este estudio, no se habría llegado a testimoniar un dato falso para la historia de la lengua.

Bibliografía

Arellano, I. (1999): *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos,* Iberoamericana / Vervuert, Madrid, Frankfurt, Universidad de Navarra.

Blecua, A. (1983): *Manual de crítica textual,* Castalia, Madrid.

Cappelli, A. (1973): *Dizionario di abbreviature latine ed italiane,* Milano: Ulrico Hoepli Editore.

De Granda, G. (1994): *Español de América, español de África y hablas criollas hispánicas,* Gredos, Madrid.

Epistolario de sor Dolores Peña y Lillo. Chile (1763-1769). Prólogo y edición crítica de Raïssa Kordić Riquelme (2008). Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt, Madrid.

Frago, J. A. (1999a): «Criterio filológico y edición de textos indianos: sobre documentos de la Nueva España», *Romance Philology.*

Frago, J. A. (1999b): *Historia del español de América,* Gredos, Madrid.

Goić, C. (1988-1990): *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana,* tomo 1, Crítica, Barcelona.

Leonard, I. (1966): *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reynos de Chile,* edición facsimilar, Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.

Medina, J. T. (1904): *Notas bibliográficas referentes a las primeras producciones de la imprenta en algunas ciudades de la América Española,* Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana.

Oroz, R. (1966): *La lengua castellana en Chile,* Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Pérez de Vargas, B. (1568): *De re metallica,* Madrid: Pierres Cosin.

Real Academia Española (1964): *Diccionario de Autoridades* (1726-1730), Madrid, Gredos.

Sáez-Godoy, L. (1979): *Gerónimo de Vivar: Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile (1558),* editor, Berlín: Coloquium Verlag.

5. La deformación de las abreviaturas o fórmulas gráficas fijas se ha dado en toda la historia de la escritura, como ocurrió con el caso tan conocido de & latino que corresponde a la grafía *et* = 'y'.

Comentarios iconográficos sobre unas ilustraciones contemporáneas a los textos de Francisco de Quevedo[1]

Emmanuel Marigno
Université Lumière Lyon 2

Introducción

La iconografía sobre Quevedo abarca sus textos y su persona. Algunas ediciones ilustradas separan ambas ramas, y otras no. Un retrato de Quevedo suele abrir o clausurar estas ediciones ilustradas. Artistas como Salvador Dalí o José Luis Cuevas «con-funden» la fuente personal –Quevedo– con la fuente literaria –sus textos–.

El *Parnaso español* de 1648 marca la pauta en lo que será una tradición gráfica: el retrato al aguafuerte de Quevedo con corona de laurel de Francisco Pacheco costea los aguafuertes de las musas grabadas por Alonso Cano. Esta matriz editorial de relación entre texto e imagen permanecerá en las siguientes ediciones parnasianas[2].

¿Qué vínculo tienen las ediciones contemporáneas con la tradición parnasiana, desde el punto de vista gráfico y filológico?.

La base de nuestro estudio serán dos obras de Luis García Ochoa: *El pupilaje del Domine Cabra*, y *Las Zahurdas de Plutón* o *Sueño del infierno*.

Veremos primero la relación de Ochoa con la tradición editorial parnasiana; luego haremos una presentación plástica de ambas obras para destacar cómo dialoga Ochoa con el texto quevediano; veremos que, al final el potencial gráfico se ubica en la escritura de Quevedo.

1. Desde nuestra participación en el Congreso de la A.I.S.O. 2008, hemos editado nuestro libro titulado *L'écriture satirique de Quevedo illustrée aux XX^e^ et XXI^e^ siècles*, Lille, P.U.L./A.N.R.T., 2010, 470 p., enteramente dedicado al tema de las ilustraciones a Quevedo de los siglos XX y XXI.

2. Quevedo, Francisco de (1648) : «[...] Que con Adorno, i Censura, ilustradas, i corregidas, / salen ahora de la Librería de / DON IOSEPH ANTONIO GONZALEZ DE SALAS [...]». Ver también Quevedo, Francisco de (1649) : «OBRAS / DE / DON FRANCISCO / DE / QUEVEDO / VILLEGAS / publicada en Amberes por Enrique Cornelio Verdussen en 1649 [...]. Nueva impression corregida y ilustrada con muchas estampas muy donosas y apropiadas à la materia».

1. Luis García-Ochoa y la tradición gráfica editorial

Ochoa no se considera "ilustrador", porque sus imágenes no son una traducción gráfica de las imágenes textuales de Quevedo, sino que una exégesis personal. Con todo, no se aleja del texto, al contrario, entabla con él un vínculo subjetivo. Ochoa sólo se aleja de la concepción tradicional de la ilustración.

Descarta Ochoa lo anecdótico de un tipo de ilustración que se conforma con reproducir una matriz rígida, dejando sin escudriñar ciertos recovecos del texto:

> Yo no soy ilustrador en sentido estricto. Por eso he cortado con esas escenas *ilustrativas* típicas [...], las más anecdóticas, para tratar de recrear, en escenas en las que no pasa nada en concreto, ese mundo de hampones, de buscones y sopones. Tampoco los trajes de la época aparecen tal cual [...], han sido interpretados[3].

Ochoa se niega a dialogar con sólo un texto. No se trata de «ilustrar» un texto, sino que una forma de escribir y de describir. Considera Ochoa el texto como parte de un *corpus* del que brota una visión del Hombre y del Mundo. Ochoa entabla relación con la mirada de Quevedo en general, y no con la de uno de sus textos en particular:

> No es mi primer tema quevediano [...]. Antes ya había ilustrado *Las Zahurdas de Plutón*. Pensé que aquel infierno esperpéntico y quevedesco, con el que podía sentirme identificado de alguna manera, iba a ser el definitivo, pero ahora sé que era algo como un ensayo para éste. En cuanto terminé aquellos colores tétricos, aquel mundo al mismo tiempo tan dramático y tan cómico, empecé con el otro. No me había dejado tranquilo. Este tiene aún más fuerza que el otro[4].

La codificación Ochoesca entre texto e imagen deja de ser linguística –una imagen textual y una semiótica– para volverse artística –lo poético de una imagen con lo plástico de otra–. El parentesco artístico además de ideológico –una visión del mundo compartida– rige este nuevo diálogo entre la visión que expresa Quevedo mediante la literatura y la visión que manifiesta Ochoa mediante litografía y aguafuerte. En este sentido, el vínculo entre texto e imagen pierde su rigidez:

> La verdad [...] es que muchos de mis cuadros podrían ser ilustraciones de Quevedo[5].

Para Ochoa el texto no determina la imagen, y la imagen tampoco determina el texto. Nada le aduce Ochoa al texto, tampoco lo moderniza. Se trata de relacionar sus imágenes plásticas con las poéticas de Quevedo, siendo el cimiento de este paralelismo, una compartida visión ontológica. Ochoa se define como «acompañador»:

> Añadir algo a Quevedo [...] es imposible. Lo que sí se puede hacer es [...] esta especie de *acompañamiento* de la lectura[6].

3. Pereda, R. M. (1979).
4. *Idem, ibidem*.
5. *Idem, ibidem*.
6. *Idem, ibidem*.

Lo compartido es un mundo picaresco e infernal. El hampa es un infierno, y en el infierno se sufre como en el hampa. La obra –textual o iconográfica– puede trascender, pero su creador se ubica en un *hic et nunc* necesario. Ochoa lee a Quevedo, pero no lo contrario. ¿Y si las imágenes de Ochoa llevasen la huella de Quevedo?. El propio Ochoa desconoce el grado de influencia de Quevedo en su obra:

> El pupilaje es el hambre, y después de la gran comilona, el que ha comido se divierte a costa del que no come ... Eso es lo que hace reír a la gente, y, hay que confesarlo, al ilustrador... Mi pintura está en este mundo. Lo que no sabría decir es si está ahí por influencia profunda de Quevedo o si he llegado a Quevedo de manera natural, por la marcha de mi pintura. O las dos cosas[7].

Comparemos un pasaje de Quevedo con una imagen de Ochoa para ilustrar estas declaraciones ochoescas.

2. La presentación plástica de las dos obras y el diálogo con el texto

El pupilaje del Domine Cabra fue publicado en 1979 por la Editorial Casariego. En una caja de cartón de 39,5 x 51,5 cm. revestida de tela marón, se encuentran 15 folletos de 38,7 x 50,7 cm. sobre papel de unos 300 g. El primer folleto está vacío, y en el segundo figuran los datos editoriales[8]. Una «INTRODUCCION» en los folletos 3 y 4 precede los paratextos «AL LECTOR» del folleto 5, y «A DON FRANCISCO DE QUEVEDO / LUCIANO SU AMIGO» en el sexto folleto; «APROBACION» con firma de Esteban de Peralta y «DEDICATORIA» vienen en el folleto 7. El texto tomado del Buscón de Quevedo consta de dos capítulos : los folletos 8 y 9 contienen el capítulo primero «DON PABLOS / CUENTA QUIÉN ES Y DE DÓNDE», y los folletos 10 a 11 contienen el capítulo tercero «DE CÓMO FUÍ A UN PUPILAJE POR CRIADO / DE DON DIEGO CORONEL», con firma facsímil de Francisco de Quevedo al final. El folleto 13 lleva la «TRANSICION FINAL», texto del propio Rafael Casariego. El folleto 14[9] nos proporciona los datos de la tirada, y el

7. *Idem, ibidem*.

8. R° 1: «EL PUPILAJE / DEL / DOMINE CABRA». V° 1: «TIEMPO PARA LA ALEGRIA / Colección de bibliofilia creada y dirigida por Rafael Casariego». R° 2: «FRANCISCO DE QUEVEDO / EL PUPILAJE / DEL / DOMINE CABRA / Con diez litografías originales en colores, directamente realizadas / sobre piedra, y dos aguafuertes e introducción / por / LUIS GARCIA-OCHOA / Transición final / por / RAFAEL CASARIEGO / * (E A B) / EDICIONES DE ARTE Y BIBLIOFILIA*MADRID». V°2: «EDICIONES DE ARTE Y BIBLIOFILIA / DEP.LEGAL: M. 4087-1979 – ISBN: 84-85005-37-6 – DIAZ-CASARIEGO, EDITOR. CALLE PONZANO, 69 – TEL. 442 43 39 – MADRID -3».

9. «ESTA EDICION, TRIGESIMO PRIMER TITULO DE LA COLLECCION DE BIBLIOFILIA / "TIEMPO PARA LA ALEGRIA", CONSTA DE LOS SIGUIENTES EJEMPLARES: [en rojo] diez ejemplares / numerados del 1 al 10 / que contienen diez litografías, dos aguafuertes, / un dibujo y los dos aguafuertes citados / estampados después de haber sido / rayadas las planchas. / [en rojo] doscientos quince ejemplares/ numerados del 1 al 215 / que contienen diez litografias y dos aguafuertes / [en rojo] veinticinco ejemplares / numerados del I al XXV para los colaboradores / con diez litografías y dos aguafurtes. / [en rojo] cinco ejemplares/ marcados con las letras A, B, C, D y E / para la Biblioteca Nacional y el Depósito legal / [en rojo] EJEMPLAR/ [en manuscrito color negro] C / TODAS LAS LITOGRAFIAS Y AGUAFUERTES DE ESTA EDICION ESTAN NUMERADOS /Y FIRMADOS POR LUIS GARCIA-OCHOA, ASI COMO LOS DIBUJOS Y LA INTRO- / DUCCION. / LAS PIEDRAS SOBRE LAS QUE EL PINTOR REALIZO LAS LITOGRAFIAS / PARA ESTE LIBRO, SE INUTILIZARON POR SI SOLAS Y SUCESIVAMENTE EN EL / PROCESO DE ESTAMPACION DE CADA COLOR. SUPERPUESTO. NO SE PODRA ESTAM- / -PAR POR LO TANTO NINGUNA OTRA LITOGRAFIA DE ESTA OBRA / TERMINADA LA / ESTAMPACION DE LOS AGUAFUERTES, LAS DOS PLANCHAS GRABADAS POR LUIS / GARCIA-OCHOA FUERON RAYADAS ANTE NOTARIO». V° 1: virgen. R° 2: «ESTE LIBRO LO IMPRIMIO JULIO SOTO. LAS LITOGRAFIAS / Y LOS AGUAFUERTES ORIGINALES LOS ES-

15, el último, queda vacío. La presente tirada consta de 215 ejemplares numerados del 1 al 215, diez ejemplares numerados del 1 al 10, 25 ejemplares numerados del I al XXV para los colaboradores, y 5 ejemplares marcados con las letras A, B, C, D y E para la Biblioteca Nacional y el Depósito legal. Las obras orginiales vienen insertadas en hoja suelta dentro de los folletos, excepto el primero y el último que suelen estar vacíos. Algunos folletos llevan ora un gaufrado, ora un dibujo de Ochoa reproducido con impresión clásica.

Las Zahurdas de Plutón ha sido publicada en 1976, también por la Editorial Casariego. El libro de 39,5 x 51,5 cm. es de cartón cubierto de tela color negro. Consta de 13 folletos de 38,7 x 50,7 cm. sobre papel de unos 300 g. El primer folleto y el último están vacíos, el título de la obra seguida de los datos bibliográficos están en el folleto 2[10]; este folleto lleva dentro el retrato grabado de Quevedo en hoja suelta y las dimensiones de la chapa son de 24 x 32 cm; el grabado lleva en la parte inferior derecha al lápiz la firma «G. Ochoa», con la letra «A» en el lado inferior izquierdo.

Notemos la tradicional presencia del retrato de Quevedo. Ochoa mantiene esta práctica en todas sus obras salvo una: *El pupilaje del Domine Cabra*. La ruptura de Ochoa con este rasgo de la tradición –el típico retrato- parece limitarse a la ilustración del *Buscón*, obra que vale pues como declaración de principios, aunque éstos parezcan ablandarse posteriormente, como lo hemos dicho. Precisemos que otros artistas como François Maréchal por ejemplo, ilustrador del «Testamento de Don Quijote», o Manuel Menan ilustrador de los *Poemas amorosos*, mantienen también esta tradición editorial parnasiana.

El folleto 3 contiene la «INTRODUCCION» precedida por la frase «La rareza es una de las partes integrantes de lo bello», cita de Baudelaire traducida al español. El folleto 4 abarca en el primer recto «CARTA A UN AMIGO SUYO» firmada por Don Francisco de Quevedo Villegas, «PROLOGO AL INGRATO / Y DESCONOCIDO LECTOR» en el primer verso, y empieza en el segundo recto el texto del «DISCURSO» en el que aparece el número de página 3. A continuación, el texto del «DISCURSO» se extiende hasta el folio 11 y acaba con la página numero 31. Cada folio lleva una litografía original en hoja suelta. El folio 12 proporiciona los datos de tirada[11]: 225 ejemplares numerados del 1 al

TAMPARON A MANO / MANUEL REPILA Y PEDRO ARRIBAS RESPECTIVAMENTE. LA / ENCUADERNACION LA REALIZARON ALFONSO Y MIGUEL RAMOS. / MADRID, FEBRERO DE MCMLXXIX. / LAVS DEO».

10. R° 1: «LAS ZAHURDAS DE PLUTON». V° 1 «TIEMPO PARA LA ALEGRIA / Coleccióón de bibliofilia creada y dirigida por Rafael Casariego». R° 2: [con tinta negra] firma facsímil de Quevedo, seguida de «LAS / ZAHURDAS: DE PLUTON / Con una colección de diez litografías originales / directamente realizadas sobre la piedra / y un aguafuerte por / [en facsímil con tinta azul oscuro] García-Ochoa / Introducción / por / [en facsímil con tinta azul oscuro] Rafael Casariego / EDICIONES DE ARTE Y BIBLIOFILIA*MADRID». V° 2: «EDICIONES DE ARTE Y BIBLIOFILIA / DEP.LEGAL : M. 775-1976 – ISBN : 84-85005-31-7 – DIAZ-CASARIEGO, EDITOR – PONZANO, 69 – TEL. 254 43 39 – MADRID -3».

11. R° 1: «ESTA EDICION, DECIMOSEPTIMO TITULO DE LA COLLECCION DE BIBLIOFILIA / "TIEMPO PARA LA ALEGRIA", CONSTA DE LOS SIGUIENTES EJEMPLARES: / [en rojo] doscientos veinticinco ejemplares / numerados del 1 al 225 que contienen / un aguafuerte y diez litografías originales en colores / [en rojo] veinte ejemplares / numerados del I al XX para los colaboradores / con un aguafuerte y diez litografías originales en colores / [en rojo] cinco ejemplares / marcados con las letras A, B, C, D y E / para la Biblioteca Nacional y el Depósito legal / EJEMPLAR / A / TODAS LAS LITOGRAFIAS Y EL AGUAFUERTE DE ESTA EDICION ESTAN NUMERADOS Y FIRMADOS / POR EL AUTOR / LAS PIEDRAS SOBRE LAS QUE LUIS GARCIA-OCHOA REALIZO LAS LITOGRAFIAS PARA ESTA OBRA / SE INUTILIZARON POR SI SOLAS Y SUCESIVAMENTE EN EL PROCESO DE ESTAMPACION DE CADA / COLOR. / NO SE PODRA ESTAMPAR, POR LO TANTO, NINGUNA OTRA LITOGRAFIA CON DICHAS / PIEDRAS. LA PLANCHA GRABADA AL E POR GARCIA-OCHOA HA SIDO RAYADA ANTE NOTARIO». V° 1: viergen. R° 2: «LAS LITOGRAFIAS Y AGUAFUERTE DE ESTA OBRA SE ESTAMPARON EN EL / ESTUDIO DE TALLA DULCE Y LITOGRAFIA "ARTE Y BIBLIOFILIA". EL TEXTO / SE IMPRIMIO EN UNION GRAFICA. SE ENCUADERNO LA EDICION EN EN- / CUADERNACION RAMOS. MADRID, FEBRERO DE MCMLXXVI / LAVS DEO».

Zoom Índice

225, 20 ejemplares para colaboradores numerados del I al XX, y 5 ejemplares marcados con las letras A, B, C, D y E para la Biblioteca Nacional y el Depósito legal.

Con *El pupilaje del Domine Cabra* de 1979, Ochoa confirma la ruptura con la tradición parnasiana. Ésta ya venía anunciada con *Las Zahurdas de Plutón* de 1976. Mantiene además Ochoa una unidad gráfica en ambas obras. *El pupilaje* es una continuación de las *Zahurdas*, y sendas obras reunidas aparecen como una experimentación plástica.

Ambas obras funcionan como un díptico que refuerza la ruptura. Las ilustraciones clásicas son la reproducción de una norma colectiva, cuando las imágenes de Ochoa corresponden con un proceso plástico de investigación individual.

Los seres de Ochoa son muchedumbre, casi nunca individuos; pierden su identidad fundiéndose en la masa anónima. Este hombre-masa se ubica tanto en el siglo áureo como en el siglo XX o XXI, como si no cambiase la condición humana:

> Las gentes del mundo urbano y superpoblado de hoy, rebosante de masas y carencias, un conglomerado de hombres y mujeres [...] prisioneros de su egoísmo y su temor, que pasan observando a sus semejantes con miradas de reojo, esa mirada oblicua que pone el pintor en los ojos de sus personajes y en la que se refleja la menguada conciencia de individualidad entre los hombres masificados y que parece anular su derecho a sentirse personas. Pocos cuadros habría más expresivos de ciertas intenciones del hombre en trance de deshumanización de nuestro tiempo, pocos más elocuentes para evidenciar las vivencias en las que arraiga la visión del mundo de García Ochoa[12].

La sociedad es infierno según Ochoa, se nutre de las identidades y deshumaniza al hombre masificándolo. Estos hombres-masa, faltos de identidad y humanidad, se vuelven monstruos grostescos. Repelentes y ridículos, suscitan una reacción burlesca. Lo Grostesco y lo burslesco, lo hereda Ochoa de Quevedo. Ochoa confiesa la influencia en su arte del tenebrismo de los barrocos a los que vincula con la pintura negra de Francisco Goya y Lucientes:

> Yo me reconozco detrás de la pintura negra de Goya, detrás del tenebrismo de nuestros barrocos[13].

Hemos evocado en el Congreso de la S.H.F. de Angers 2007[14] la influencia que pudieron tener sobre Goya, tanto las ilustraciones de Clowet a los *Sueños y discursos* como el propio texto de los *Juguetes*. Nos preguntamos hoy, en qué medida se podría esbozar la idea de una esfera de influencias entre Arcimboldo, Quevedo, Goya, y Ochoa.

El potencial iconográfico del texto quevediano, se debe a su interés por las artes visuales. Quevedo conocía a Diego Velázquez[15], y el propio Quevedo tomaba a veces el pincel. Luis de Góngora le dedicó un soneto burlesco[16].

12. Lafuente Ferrari (1987: 16).
13. Pereda (1979).
14. Marigno (2008: 61-68).
15. «No debemos olvidar su relación con pintores, comenzando por Velázquez, del que sabemos por Palomino que lo retrató, aunque al parecer aún no conocemos el original, sino tres repeticiones inmediatas en fecha, una de ellas, muy reproducida, existente en el Instituto de Valencia de Don Juan. Es indudable que el poeta lo vería pintar, y no sólo su retrato; vería las obras que tenía en su taller y asimismo hay que suponer que hablarían de pintura y concretamente de la del propio pintor sevillano». (Ver Pozuelo Yvanvo, 1980: 424-425).
16. Luis de Góngora, «¿Quién se podrá poner contigo en quintas».

Quevedo dedicó a la pintura dos textos poéticos: «El pincel», y «En alabanza de la pintura de algunos pintores españoles». La imagen en Quevedo radica no sólo en su poesía, sino que también en su prosa.

Sea cual sea el género, Quevedo pinta con palabras. La *descriptio* quevediana por su abundancia y precisión, se vuelve imagen iconotextual:

> Aunque Quevedo sea quizás el escritor de nuestro Barroco que se mantiene más sujeto y atento a los preceptos y recursos de la retórica clásica tradicional, creemos que [...] obedece a una espontánea tendencia y especial sensibilidad para lo visual y pictórico[17].

Magherita Levisi estableció parentescos entre el Bosco y las imágenes iconotextuales de Quevedo, en particular en el caso de *Los Sueños y discursos*[18]. Establece también parengones entre la prosografía quevediana y Arcimboldo, debido a la presencia en ambos casos de unidades autónomas que, integradas en un sistema globalizante, constituyen una imagen unificadora[19].

Casi podría preguntarse Ochoa si, mediante el texto de *El Buscón* y los *Sueños*, no son Arcimboldo, Goya y muchos más quienes están inflluyendo, también, en su arte y visión del mundo.

Quevedo interviene como un catalizador, que ha asimilado las influencias especulares de Arcimboldo para influir, luego, en ciertos aspectos de la obra de Goya. Ochoa, al «ilustrar» *El Buscón* y los *Sueños*, sintetiza a su vez todas estas influencias plásticas y textuales.

Miremos estas hipótesis comparando la imagen posográfica del licenciado Cabra del *Buscón* de Quevedo, con el grabado de Ochoa.

3. Un ejemplo de relación texto/imagen en García-Ochoa

Empezamos con una descripción física global del licenciado, contextualizado en su ámbito cotidiano:

> Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle [...][20].
>
> Pues su aposento, aun arañas no había en él. Conjuraba los ratones de miedo que no le royesen algunos mendrugos que guardaba. La cama tenía en el suelo, y dormía siempre de un lado por no gastar las sábanas[21].

Quevedo viaja luego por todos los detalles de su rostro, recorriéndolo desde la parte superior hasta la parte inferior, y, luego, Quevedo divide el resto del cuerpo matemáticamente en dos partes, cuyo centro es la talla:

> [...] una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir para quien sabe el refrán), los ojos avecindados el en cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan

17. Orozco Díaz (1982: 417). Recordemos también el concepto de «prosografía» de José María Pozuelo Yvancos.
18. Levisi (1963: 163-200).
19. *Idem* (1968: 217-235).
20. Quevedo (1988: 101).
21. Quevedo (1988: 102-103).

> hundidos y escuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas buas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuantos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gaznate largo se iba a buscar de comer forzada de la necesidad [...][22].

El aguafuerte de Ochoa no representa sino el rostro; notamos a la vez analogías y diferencias con el texto de Quevedo. El pelo bermejo y la alusión simbólica del paréntesis de Quevedo desaparcen, generando pérdidas semánticas debido a la elección del aguafuerte en blanco y negro en vez de la litografía en color. Perdemos la alusión despectiva al pelirrojo Judas. Lo mismo con «las barbas descoloridas», representadas aquí en negro, lo cual tiene consecuencias semánticas ya que la permanencia de lo pelirrojo a pesar de las canas desaparece. La cabeza ya no es «pequeña» sino que estirada. Los ojos parecen más o menos «hundidos y escuros» pero ya no «avecindados en el cogote», con lo cual se pierde la imagen quevediana del avestruz. La nariz parcere entre «Roma y Francia», pero, desconectada del sistema general de los demás referentes quevedianos, pierde su sentido original. Desaparecen el gaznate, la nuez, y los dientes «desterrados» con sus connotaciones.

Quevedo sigue la *descriptio* «mirando de medio abajo[23]», pareciéndose el Domine Cabra a «tenedor o compás[24]», mientras que Ochoa sólo retoma esta delgadez exhibiendo unas manos delgadísimas.

La *descriptio* prosográfica de Quevedo consigue evocar la nuez y el gaznate ocultados por una barba larguísima, que casi se come el licenciado: ¿cómo hubiera podido representar Ochoa un gaznate y una nuez ocultadas por una barba larguísima? Percibimos los límites de representación de la imagen iconográfica cuando ésta se enfrenta al texto. La imagen de Quevedo escanea al Licenciado, mientras que la imagen ochoesca sólo puede ser «bidimensional». No se trata de comparaciones, pero las potencialidades prosográficas parecen superar las iconográficas.

Notamos sin embargo una tonalidad grotesca, que sugiere una lectura satírica del personaje por parte de ambos. La imagen de Ochoa dista mucho de la de Quevedo, sin embargo, la visión de ambos desprende un sentimiento lo sufientemente parecido para que sintamos un parentesco sensible.

Las escenas de comida dehumanizan al ser humano transformándolo en hombre-masa, o en animales-masa amontonados en torno a un mendrugo. En las escenas de grupos sentimos la influencia de Arcimboldo y de Quevedo en Ochoa:

> Sentámonos nosotros, y yo, que vi el negocio malparado y que mis tripas pedían justicia, como más sano y más fuerte que los otros, arremetí al plato, como arremetieron todos, y emboquéme de tres mendrugos los dos, y el un pellejo. Comenzaron los otros a gruñir; al ruido entro Cabra, diciendo : - «Coman como hermanos, pues Dios les da con qué? No riñan, que para todos hay»[25].

22. *Idem* (1988: 101-102).
23. *Idem* (1988: 102).
24. *Idem, ibidem.*
25. *Idem* (1988: 106).

Conclusión

Ochoa nos proporciona un nuevo enfoque sobre secuencias menos conocidas de los textos quevedianos.

El artista inventa un nuevo tipo de diálogo entre la vertiente gráfica y la textual. No ilustra una obra aislada sino un *corpus* de obras, no ilustra un texto determinado sino una escritura. Ochoa abandona la idea del libro como unidad de medida del arte de ilustrar, y toma como nueva referencia el *corpus* definido a partir de un estilo determinado de escritura.

Sin embargo, nutriéndose de la prosografía quevediana, Ochoa acaba integrando en su arte influencias literarias y plásticas de épocas anteriores.

Bibliografía

Lafuente Ferrari, E. (1987): «El expresionismo de García-Ochoa», *García-Ochoa. Catálogo 33,* Ibercaja, Zarazoza, *Cuadernos Hispanoamericanos, 223.*

Levisi, M. (1963): «*Los Sueños* de Hierónymus Bosch y *Los Sueños* de Francisco de Quevedo», *Revista de Filología de Buenos Aires,* n° 9, pp. 163-200.

— (1968): «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature,* Oregon, n° 20, pp. 217-235.

Marigno, E. (2008): «*Les Sueños* de Quevedo et le *Sueño* de Goya: du texte des *Sueños* et de ses illustrations par Clowet, à la planche 43 de Goya», *Les arts dans le monde hispanique*, (Actes du XXXIII[e] Congrès de la S.H.F. des 10-13 mai 2007 à Angers), Angers, Presses Universitaires d'Angers, pp. 61-68.

Marigno, E. (2010): *L'écriture satirique de Quevedo illustrée aux* XX[e] et XXI[e] siècles, Lille, P.U.L./A.N.R.T., 470 p.

Orozco Díaz, E. (1982): «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo. Notas sueltas para una ponenecia sobre el tema.», *Homenaje a Quevedo*, Actas de la II Academia literaria renacentista, Universidad de Salamanca, 10, 11, 12 de diciembre 1980, Editada por Victor de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamancea, pp. 417-454.

Pereda, R. M. (1979): «García Ochoa: "Mi pintura está muy cerca de Quevedo". Exposición de sus litografías sobre "El buscón"», *El País*, 24 de abril de 1979.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1980): «Notas sobre la *descriptio*», *Insula*, Madrid, n° 409, dic.

Quevedo, Fco. de (1988): *El Buscón*, Madrid, Cátedra.

— , *El Parnaso Español,* 1648.

— , *El Parnaso Español,* 1649.

CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 197

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Índice

UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA
publicacións