

# En la Villa y Corte

## *Trigesima Aurea*

Edición

Ana Martínez Pereira  
Esther Borrego Gutiérrez

María Dolores Martos Pérez  
Inmaculada Osuna Rodríguez



UNED



Fundación General  
Universidad Complutense de Madrid





*En la villa y corte.*  
**TRIGESIMA AUREA**

*Actas del XI Congreso de la  
Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Madrid, 10-14 de julio de 2017)*

*ANA MARTÍNEZ PEREIRA  
MARÍA DOLORES MARTOS  
ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ  
INMACULADA OSUNA RODRÍGUEZ  
(Edición)*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
FUNDACIÓN GENERAL. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE  
MADRID

EN LA VILLA Y CORTE. TRIGESIMA AUREA (0181034AS01A01)

*Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.*

© Universidad Nacional de Educación a Distancia  
Madrid, 2020

Librería UNED: c/ Bravo Murillo, 38 - 28015 Madrid  
Téls.: 91 398 75 60 / 73 73  
e-mail: [libreria@adm.uned.es](mailto:libreria@adm.uned.es)

© Ana Martínez Pereira, María Dolores Martos, Esther Borrego Gutiérrez,  
Inmaculada Osuna Rodríguez (editores)

ISBN: 978-84-362-7599-5  
Depósito legal: M-3181-2020

Primera edición: julio de 2020

Impreso en España - Printed in Spain  
Impresión, encuadernación y maquetación: Innovación y Cualificación, S. L. - Podiprint

## ÍNDICE

<b>PREÁMBULO.</b> <i>Inmaculada Osuna, Esther Borrego, Ana Martínez Pereira, María Martos</i> . . . . .	11
<b>LOS 30 AÑOS DE AISO, CELEBRADOS EN LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.</b> <i>Esther Borrego Gutiérrez</i> . . . . .	17
<b>HOMENAJE A VÍCTOR INFANTES</b>	
<i>Introito</i> . . . . .	25
<b>VÍCTOR INFANTES (1950-2016): CUENTA Y RAZÓN.</b> <i>Pedro Ruiz Pérez</i> . . . . .	29
<b>PALABRAS EN HOMENAJE A VÍCTOR INFANTES.</b> <i>Álvaro Piquero</i> . . . . .	35
<b>VÍCTOR INFANTES, FILÓLOGO («... UNA PROFESIÓN QUE ME HA ESCOGIDO COMO VIDA»).</b> <i>Ana Martínez Pereira</i> . . . . .	41
<b>CONFERENCIAS PLENARIAS</b>	
<b>ANNA BOGNOLO,</b> <i>Libros de caballerías: ficciones españolas para el Renacimiento europeo.</i> . . . . .	53
<b>PIERRE CIVIL,</b> <i>La figura del artista en el Siglo de Oro entre representaciones y realidades sociales. Hacia nuevos planteamientos.</i> . . . . .	83
<b>JUAN MONTERO,</b> <i>Sujeto e institución literaria: el caso de Fernando de Herrera (entre 1580-1631).</i> . . . . .	121

<b>MELCHORA ROMANOS</b> , <i>Los «tan nuevos y peregrinos modos» de editar a un comentarista de Góngora. Sobre la edición digital de las Anotaciones de Pedro Díaz de Rivas.</i> . . . . .	145
--	-----

<b>CARMEN SANZ AYÁN</b> , <i>Linajes de papel. La imagen de la nueva nobleza en dedicatorias del Siglo de Oro.</i> . . . . .	165
--	-----

### COMUNICACIONES

<b>JAUME ALAVEDRA I REGÀS</b> , <i>El ideal del príncipe como modelo político en Saavedra Fajardo y Maquiavelo.</i> . . . . .	187
---	-----

<b>FRANCISCO JAVIER ÁLVAREZ AMO</b> , «Vnius seruus amoris»: <i>Propercio, Herrera y la lógica del cancionero.</i> . . . . .	197
--	-----

<b>HANAN AMOUYAL</b> , <i>En torno al nuevo sentido de lo admirable en los episodios de los duques del segundo Quijote.</i> . . . . .	207
---	-----

<b>ISIDORO ARÉN JANEIRO</b> , <i>De «los lugares acomodados a la memoria» a los sitios acomodados de la performance en el Quijote.</i> . . . . .	215
--	-----

<b>JULIÁN ARRIBAS</b> , <i>Una lectura alegórica del episodio de los salvajes en La Diana de Montemayor.</i> . . . . .	225
--	-----

<b>STEPHANIE BÉREIZIAT-LANG</b> , <i>Letras presentes. Acerca de la agencialidad de los signos en la narrativa caballeresca.</i> . . . . .	235
--	-----

<b>NIKOLAI ÁNGEL BOTINO INIAKIN</b> , <i>Especularidad y circularidad: entre la génesis y la disipación de don Quijote como personaje literario.</i> . . . . .	245
--	-----

<b>MARÍA J. CAAMAÑO-ROJO</b> , <i>Calderón escolar: ediciones didácticas de La vida es sueño.</i> . . . . .	251
---	-----

<b>GUILLERMO CARRASCÓN</b> , <i>Bizantina + italiana = septentrional: la textura del Persiles.</i> . . . . .	261
--	-----

<b>MARÍA CASAS DEL ÁLAMO</b> , <i>Los sermones de san Vicente Ferrer (Valladolid, 1557) y algunas notas acerca de Pedro Clemente, imprimidor del arrabal de San Juan.</i> . . . . .	271
---	-----

<b>MARÍA DEL PILAR CHOUZA-CALO</b> , <i>El discurso académico y su función en El mayor imposible de Lope de Vega</i> . . . . .	281
<b>MERCEDES COBOS</b> , <i>El cartel y el inadvertido problema en torno a la fecha de celebración de la justa poética encargada a Lope por la beatificación de san Isidro</i> . . . . .	293
<b>LEONARDO COPPOLA</b> , « <i>El aposentamiento en Juvera</i> » como prólogo de las <i>Obras de burlas provocantes a risa (1519)</i> . . . . .	303
<b>JOSÉ MANUEL CORREOSO RÓDENAS</b> , <i>Juan Pérez de Montalbán y Horace Walpole: dos receptores de la misma tradición</i> . . . . .	313
<b>MARIE-CHRISTINE DELAIGUE</b> , <i>Juan Latino y su entorno sociocultural: la guerra de Granada</i> . . . . .	325
<b>FRANCISCO JAVIER ESCUDERO BUENDÍA</b> , <i>Fuentes históricas entre el Quijote y el Persiles: los episodios de Juan Haldudo y Antonio de Villaseñor, vecinos del Quintanar (DQ. I, IV)</i> . . . . .	335
<b>SILVIA ESTEBAN NARANJO</b> , <i>La influencia del siglo XVIII en la edición de la Numancia de Cervantes de Antonio de Sancha</i> . . . . .	347
<b>GUILLERMO FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA</b> , <i>Música y lenguaje poético en el Renacimiento español: el impulso expresivo</i> . . . . .	359
<b>MARTA GALIÑANES GALLÉN</b> , <i>La «intrínseca voluntad». Los diálogos en Los diez libros de Fortuna de Amor</i> . . . . .	369
<b>MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ BRIZ</b> , <i>Literatura áurea en el exilio republicano rioplatense: Rafael Alberti desde los clásicos</i> . . . . .	379
<b>RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL</b> , <i>Poncio Pilato como personaje dramático: La culpa más provechosa, comedia atribuida a Antonio Enríquez Gómez</i> . . . . .	391
<b>ALBERTO GUTIÉRREZ GIL</b> , <i>Editando a Antonio Enríquez Gómez: el caso de Engañar para reinar</i> . . . . .	403
<b>AMALIA INIESTA CÁMARA</b> , <i>La representación de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro por la Royal Shakespeare Company</i> . . . . .	417



<b>AMPARO IZQUIERDO DOMINGO</b> , <i>El peregrino en los autos lopianos</i> . . . . .	427
<b>OFEK KEHILA</b> , <i>¿El fracaso de la tradición o el triunfo de la reescritura? «La busca de Averroes» y el Quijote en diálogo intertextual</i> . . . . .	439
<b>VÍCTOR DE LAMA DE LA CRUZ</b> , <i>Entre la realidad y la leyenda: relatos de materia turquesca en el Viaje de la Tierra Santa de Juan Ceverio de Vera (Roma, 1596)</i> . . . . .	451
<b>SANTIAGO LÓPEZ NAVIA</b> , <i>Don Quijote de Manhattan de Marina Perezagua, penúltima continuación heterodoxa del Quijote</i> . . . . .	463
<b>ERNESTO LUCERO</b> , <i>La Filosofía cortesana: Alonso de Barros, entre Castiglione y Gracián</i> . . . . .	477
<b>DORIAN LUGO BERTRÁN</b> , <i>La pluscuamperfecta casada: fray Luis de León, lector de Teresa de Jesús</i> . . . . .	485
<b>ELENA E. MARCELLO</b> , <i>Para una edición crítica de La soberbia de Nembrot de Antonio Enríquez Gómez</i> . . . . .	497
<b>BEATRIZ MARISCAL HAY</b> , <i>¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes! Cervantes poeta del imperio</i> . . . . .	509
<b>JORGE MARTÍN GARCÍA</b> , <i>«Paresçe que los indios a los tártaros los enseñaron»: la barbarie oriental en la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo</i> . . . . .	519
<b>NOEMÍ MARTÍN SANTO</b> , <i>La antiutopía japonesa de Bernardino de Ávila</i> . . . . .	531
<b>CARMELA V. MATTZA</b> , <i>Astrología y genealogía de poder en La vida es sueño de Calderón de la Barca, y la comedia anónima El vaticinio cumplido: la estrella de Inglaterra</i> . . . . .	541
<b>CLARA MONZÓ</b> , <i>Sobre la identidad del receptor en las acotaciones de teatro de Calderón. Arqueología y reconstrucción</i> . . . . .	557
<b>MARÍA DOLORES MORILLO</b> , <i>El mundo del teatro y el teatro del mundo: espacio dramático y metespacio en dos entremeses cervantinos</i> . . . . .	567

<b>MARÍA NIEVES MUÑOZ MARTÍN Y JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ MARÍN</b> , <i>Finalidad didáctica y moral en la poesía de Juan Latino</i> . . . . .	579
<b>MARÍA JOSÉ OSUNA CABEZAS</b> , <i>Un frustrado homenaje a Góngora en la revista Helios (1903-1904)</i> . . . . .	589
<b>LIBERTAD PAREDES MONLEÓN</b> , <i>Libertad: sentido de la pluralidad en la voz femenina de Preciosa, en La gitanilla</i> . . . . .	601
<b>ÓSCAR PEREA RODRÍGUEZ</b> , <i>Juan Fernández de Heredia: renombrado poeta, popular deportista... ¿y criminal encubierto?</i> . . . . .	613
<b>IRIA PIN MOROS</b> , <i>Notas sobre la variedad de estilos en el Guzmán de Alfarache</i> . . . . .	625
<b>PHILIPPE RABATÉ</b> , <i>Verosimilitud y poética novelesca: algunos apuntes contrastivos sobre el Guzmán de Alfarache y Don Quijote de la Mancha</i> . . . . .	637
<b>FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA</b> , <i>«A don Juan de Argüello»: el discurso del patronazgo en Anastasio Pantaleón de Ribera</i> . . . . .	649
<b>JAVIER RUBIERA</b> , <i>Los Flores Sanctorum y las fuentes de la comedia Lo fingido verdadero de Lope de Vega</i> . . . . .	659
<b>PEDRO RUIZ PÉREZ</b> , <i>La biografía como factor de autoridad en Rebolledo</i> . . . . .	669
<b>ELIETTE SOULIER</b> , <i>China en las relaciones de sucesos breves, 1606-1727</i> . . . . .	681
<b>ANA SUÁREZ MIRAMÓN</b> , <i>Los peregrinos de Villalba frente a los de Cervantes</i> . . . . .	693
<b>MASASHI SUZUKI</b> , <i>Canción desesperada como ficción mal entendida: una observación del capítulo XIV de la primera parte de Don Quijote</i> . . . . .	705
<b>MARÍA LUISA TOBAR</b> , <i>Dos reescrituras del mito de Casandra en el teatro áureo</i> . . . . .	713
<b>GINÉS TORRES SALINAS</b> , <i>El oro de fray Luis: sobre algunos aspectos del neoplatonismo en la poesía de fray Luis de León</i> . . . . .	725

<b>LUC TORRES</b> , <i>Algunas calas en busca de una filiación perdida entre Francisco López [de Villalobos] y Francisco López [de Úbeda]: médicos chocarreros de nuestro Siglo de Oro.</i> . . . . .	737
<b>HEFTI M. VÁZQUEZ RODRÍGUEZ</b> , <i>El burlador de Sevilla bajo la óptica postridentina.</i> . . . . .	749
<b>ANA VIAN HERRERO</b> , <i>La difusión editorial española y europea de El embajador de Juan Antonio Vera y Figueroa (1620).</i> . . . . .	761
<b>STEPHANIE WEKKO</b> , <i>El papel de los médicos en tribunales inquisitoriales y en hospitales ante la locura en la España del Siglo de Oro.</i> . . . . .	769
<b>ENRIQUETA ZAFRA</b> , <i>La vida de Lazarillo de Tormes castigado y de sus fortunas y adversidades: novela gráfica en proceso.</i> . . . . .	781
<b>ANA ZÚÑIGA LACRUZ</b> , <i>Emperatrices bizantinas en el teatro español áureo.</i> . . . . .	791

## PREÁMBULO

Inmaculada Osuna, Esther Borrego y Ana Martínez Pereira  
*Universidad Complutense de Madrid*

María Martos  
*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

El 10 de julio de 2017 la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (AISO) volvía al caluroso verano madrileño, treinta años después de su primer congreso, celebrado en el Ateneo de Madrid y la Universidad de Córdoba. Esta undécima convocatoria, en la Universidad Complutense de Madrid, se sumaba a la loable continuidad que las sucesivas sedes universitarias posteriores habían contribuido a consolidar: Salamanca y Valladolid (1990), Toulouse (1993), Alcalá de Henares (1996), Münster (1999), Burgos y La Rioja (2002), Cambridge (2005), Santiago de Compostela (2008), Poitiers (2011) y Ca' Foscari, de Venecia (2014).

La inauguración oficial abría de nuevo cinco intensos días con la intervención del Sr. D. Eugenio Luján Martínez, decano de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, la Sra. D.<sup>a</sup> Belén Llera Cermeño, directora general de Bibliotecas, Archivos y Museos, del Ayuntamiento de Madrid, el Sr. D. Frederick de Armas, presidente de la Asociación Internacional «Siglo de Oro», y la Sra. D.<sup>a</sup> Esther Borrego, miembro de la Comisión Local Organizadora.

El Paraninfo Manuel García Morente, en el edificio de la antaño Facultad de Filosofía y Letras, pocos meses antes declarado Bien de Interés Cultural, y el reciente salón de actos del «Edificio D», casi al modo de las varias generaciones de siglodoristas que allí compartimos intereses académicos, se repartieron esa inauguración, conferencias plenarias, asambleas, encuentros de investigadores y otros actos o actividades de afluencia conjunta. Diversas aulas del edificio histórico acogieron las sesiones de comunicaciones, en su mayoría en

nueve mesas paralelas. La colaboración y hospitalidad de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) propiciaron que la actividad académica del miércoles 12 se desarrollara en dependencias de dicha universidad, previas palabras de bienvenida del Sr. D. Julio Neira Jiménez, decano de la Facultad de Filología, la Sra. D.<sup>a</sup> Nieves Baranda Leturio, directora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, y la Sra. D.<sup>a</sup> María Dolores Martos Pérez, miembro de la Comisión Local Organizadora.

A lo largo de esos días, el Congreso reunió a más de trescientos especialistas en el Siglo de Oro, procedentes de universidades y centros de investigación de veinticuatro países: Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Canadá, Chile, Colombia, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Irlanda, Israel, Italia, Japón, México, Noruega, Perú, Polonia, Puerto Rico, Reino Unido, Rumanía, Suiza y Uruguay.

Las cinco conferencias plenarias, reflejo de esta diversidad, estuvieron a cargo de Carmen Sanz Ayán (Universidad Complutense de Madrid), Pierre Civil (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), Juan Montero (Universidad de Sevilla), Anna Bognolo (Università degli Studi di Verona) y Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires). Sus disertaciones abarcaron tanto creaciones literarias representativas del periodo áureo como otras manifestaciones de la cultura escrita y visual de la época. Así, estas versaron, respectivamente, sobre la práctica social de las dedicatorias de libros, a veces orientada a una perdurable representación idealizada de miembros de la nueva nobleza titulada, a cambio de protección, económica o inmaterial, a autores, editores o libreros; la construcción y percepción de la imagen del *artista* a partir de referentes míticos, la autoafirmación mediante la firma del cuadro y el autorretrato, según fuentes eruditas o tratadísticas y obras literarias o plásticas; la trayectoria de Fernando de Herrera y su transmisión y recepción, en vida y en décadas inmediatas, a la luz de fenómenos propios de la emergencia del sujeto autorial y las tensiones anejas a la constitución de la «república de las letras»; la reivindicación crítica y claves literarias y de recepción de un género, el de los libros de caballerías, cuya incardinación renacentista ha sido a menudo relegada; y las nuevas posibilidades metodológicas de la edición digital vistas desde la experiencia filológica personal de tres décadas frente a un texto de la polémica gongorina.

Al igual que en ediciones anteriores, varios «Encuentros de Investigadores» hicieron balance del trienio transcurrido desde el último congreso, en cuanto a publicaciones, grupos, páginas webs especializadas y otras aportaciones notorias, partiendo de la exposición detallada previa de sus coordinadores. Adrián J. Sáez (Université de Neuchâtel), Alejandra Ulla (University College, Dublin), Patricia Marín Cepeda (Universidad de Burgos) y Simon Kroll (Universität Heidelberg) se encargaron de los respectivos campos de estudio seleccionados: Poesía, Teatro, Prosa y Filología Digital. En el momento en que esto escribimos están ya disponibles casi todos los trabajos resultantes, en el número 15 (2019) de la revista electrónica *Etiópicas*, de la Universidad de Huelva, la cual, desde los inicios de su andadura en 2004-2005, ha brindado su espacio a estos panoramas de estudios áureos que, dada su naturaleza y frecuente extensión, no han venido incluyéndose en actas.

Escasamente puede reflejarse aquí la rica diversidad de las casi doscientas ochenta comunicaciones presentadas, claro índice de la capacidad de convocatoria de esta undécima edición, sin duda forjada en la solidez de la AISO en el hispanismo internacional y en la continuidad y nivel académico de sus congresos, pero también, con dimensión más amplia, muestra de la vitalidad de los estudios que abordan la densa realidad literaria y cultural del Siglo de Oro. Un relevante número de ellas formaron parte de alguno de los dieciséis paneles temáticos que se nos propusieron, algunos auspiciados por grupos de investigación o por destacadas asociaciones de hispanistas (Asociación de Hispanistas Canadienses, Cervantes Society of America, GEMELA, Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry), algo que revela la creciente concienciación sobre el valor de la difusión y fecunda colaboración entre formaciones de intereses afines. Otras comunicaciones se reunieron de cara al congreso en unas ochenta mesas más de coherencia temática. En ellas quedó de manifiesto, como no podía ser menos, el interés por los tres grandes géneros literarios canónicos, pero también se atendió, por ejemplo, a las variadas orientaciones de la prosa ajena a la ficción (autobiográfica, política, mística, corográfica, técnica...); casi una treintena de mesas se centraron en nombres señeros de la literatura en español como Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Calderón, Gracián, Sor Juana Inés de la Cruz y, muy en especial, Cervantes, sin que faltasen tampoco, por lo general en paneles o mesas a iniciativa de grupos de investigación, la importante labor de recuperación crítica de autores menos conocidos, como Torres Naharro, Juan Latino o Enríquez Gómez; otras comunicaciones pudieron agruparse en torno a aspectos referentes, en-

tre otros, a censura, cultura humanística, escritura o educación femeninas, emblemática u otras manifestaciones de la cultura visual, humanidades digitales, lectura y bibliotecas, literatura y música, retórica e *imitatio*, transmisión de la poesía, literatura virreinal...

A todas estas intervenciones se sumaron otras propiciadas por actos de distinta naturaleza académica y conmemorativa. Entre ellos, merecen ser resaltados el celebrado con motivo del 30 Aniversario de la AISO en la Real Academia Española y el homenaje a Víctor Infantes en la Facultad de Filología. A estos dedicamos sendos apartados específicos de este volumen, razón por la cual no nos detenemos aquí. También hubo ocasión, como viene siendo habitual en los congresos de la AISO, para una sesión en la que se dio noticia de las aportaciones recientes de algunos proyectos («El diálogo áureo en la era digital: el portal DIALOGYCA BDDH», «Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna», Proyectos del Instituto del Teatro de Madrid / «Primer Teatro Clásico Español», Colección Digital PROTEO en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) y de algunas nuevas publicaciones. Otra sesión se destinó a la presentación de las novedades relativas a la AISO y, en especial, la de las Actas del X Congreso (Universitá Ca' Foscari, Venecia, 2014), editadas por Anna Bognolo, Florencio del Barrio, María del Valle Ojeda, Donatella Pini y Andrea Zinato.

Varias actividades culturales complementaron el apretado programa académico de estos días. En conexión con el citado homenaje a Víctor Infantes, la Biblioteca General de Filología acogió, del 19 de junio al 15 de julio, una exposición con cuarenta y dos trabajos, individuales o en colaboración, seleccionados dentro de su amplísima producción filológica y editorial. Asimismo, pudimos disfrutar de una «Lectura dramatizada de diálogos áureos», bajo la coordinación de Mercedes Fernández Valladares y Ana Vian Herrero (DIALOGYCA BDDH), con textos de Sebastián de Horozco, Juan de Aguilar Villaquirán y Juan de Jarava, llevada al escenario por alumnos de Grado y Máster, algunos hoy ya jóvenes investigadores en el campo de los estudios áureos. Hubo espacio, igualmente, para la música de la época, el martes con el concierto del grupo «La Galanía» en el impresionante marco de la Basílica Pontificia de San Miguel, con una selección de obras anónimas y de maestros de capilla representativos del Barroco, así como una jácara de Quevedo según reconstrucción del musicólogo Álvaro Torrente; y el jueves

con las piezas que sirvieron de broche final en el acto celebrado en la Real Academia Española, como se reseña en su lugar.

También el programa ofreció momentos para la conversación informal: cóctel de bienvenida y cena de clausura enmarcaron esos cinco fructíferos días, si no en términos estrictamente temporales, sí simbólicos, a modo de reconocimiento oficial de algo que colma el pleno sentido de un congreso y de una asociación internacional de investigadores, más allá de una aportación personal que exponer: el encuentro transnacional e intergeneracional presidido por intereses de estudio compartidos, y con este, el intercambio intelectual y personal, dentro y fuera de las sesiones, tanto entre colegas conocidos como con otros a quienes este tipo de convocatorias da la oportunidad de escuchar y tratar por primera vez.

De justicia es declarar toda la gratitud debida a todo el apoyo hallado en ese largo camino que supuso la materialización congreso, primero emprendido con la satisfacción y agradecimiento por la decisión de la Junta Directiva de la AISO de aceptar como sede a la Universidad Complutense de Madrid, y más concretamente a su Facultad de Filología; luego marcado por la dolorosa ausencia siempre presente de Víctor Infantes, impulsor de la iniciativa y motor o inspirador de gran parte de los detalles organizativos; después continuado con la determinación de la Comisión Local Organizadora, ante las nuevas tristes circunstancias, de no desmerecer de la confianza ratificada por la Junta Directiva y expresada por más compañeros, al menos no por falta de esfuerzos y compromiso, por mucho que nunca se esté libre del errar o del desacierto; a menudo jalonado, como en todo congreso de esta envergadura, por continuas dificultades que superar, gestiones que realizar, consultas que responder e imprevistos que resolver, aun en aquellos cinco días; y momentáneamente cerrado cuando el 14 de julio se apagó el micrófono de ese caluroso paraninfo histórico.

El despliegue organizativo y las condiciones materiales para el desarrollo del congreso fueron posibles gracias a la Universidad Complutense de Madrid, la Facultad de Filología y la Fundación General Universidad Complutense de Madrid. A estas se sumó la generosa colaboración, personal y de infraestructuras, de la UNED para una de las jornadas, a la que se añade ahora la inestimable disponibilidad de su sello editorial para publicar el volumen resultante en formato electrónico y, para aquel que lo desee, también en el tradicional formato en papel. Cinco departamentos de la Facultad de Filología de la



Universidad Complutense de Madrid pusieron su granito de arena (Filología Española II; Filología Española IV; Filología Francesa; Lengua Española y Teoría de la Literatura y Literatura comparada, y Filología Italiana); como también lo pusieron de manera puntual otras instituciones: Real Academia Española, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid e INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música).

Mención especial merece el equipo de colaboradores que sustentó el día a día del congreso, por su buen hacer y la simpatía con que afrontaron aquellas largas jornadas de constante acudir a las cuestiones organizativas, con sus inevitables incidencias, y a la atención a participantes y asistentes: Álvaro Piquero, Rocío Alonso Medel, Amalia Castellot, Sara Jiménez Bujes, Gabriela Martínez, Daniel Migueláñez, María Rodríguez Manrique y Blanca Vizán, algunos de ellos ya con sus tesis doctorales bien avanzadas, nuevo ejemplo de la saludable continuidad generacional.

Micrófono apagado (olvidémonos ahora de las eternas tramitaciones posteriores), quedaba aún el testimonio escrito. Estas páginas culminan esa última etapa. Dentro de la inherente incapacidad del papel (o del archivo electrónico) para encerrar toda la riqueza del diálogo intelectual y la dimensión humana de esos días, ellas ofrecen un conjunto suficientemente representativo de lo allí expuesto: las cinco conferencias plenarias y casi sesenta comunicaciones. Por desgracia, otras muchas no han podido recogerse aquí por circunstancias varias, entre las que posiblemente hayan tenido parte los azares de las vicisitudes personales, la necesaria estrechez de extensión y plazos que constriñe a un volumen de estas características u otras causas marcadas por estos tiempos de inmediatez y de criterios académicos hasta hace no mucho menos tangibles. Razón de más para expresar nuestro agradecimiento a quienes, careciendo de estas dificultades, sorteándolas o asumiéndolas, han contribuido a este testimonio de aquellos provechosos días; agradecimiento que queremos hacer extensible a los informantes externos que, en cumplimiento de criterios de calidad hoy comunes en el ámbito académico, han aceptado la a veces ingrata labor anónima de revisión por pares de los trabajos. Por lo demás, se han sumado al libro sendos apartados preliminares sobre los dos actos conmemorativos que incluyó el congreso, a los que hemos querido liberar de la obligada evocación sucinta de este preámbulo: la solemne celebración de los 30 años de la AISO en la Real Academia Española y el emotivo homenaje a Víctor Infantes.

## LOS 30 AÑOS DE AISO, CELEBRADOS EN LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Esther Borrego Gutiérrez  
*Universidad Complutense de Madrid*

El jueves 13 de julio, en el marco de la conmemoración de los 30 años de la Asociación Internacional Siglo de Oro, tuvo lugar en la Real Academia Española un solemne y emotivo acto de celebración de tan insigne aniversario. El acto estuvo presidido por el director de la docta casa, Dr. Darío Villanueva, que impartió una sugerente conferencia titulada «Cervantes, Shakespeare y las imágenes». En el mismo acto intervinieron, por este orden, Frederick de Armas, presidente de la AISO; Esther Borrego, miembro de la Comisión Local Organizadora del XI Congreso; Pablo Jauralde, presidente de honor de la AISO y primer presidente de la Asociación, y Aurora Egido, académica (y secretaria) de la RAE y presidenta de honor de la AISO.

La conferencia del Dr. Villanueva se centró en los aspectos pre-cinematográficos en la obra de Cervantes y Shakespeare. Si el vate inglés fue capaz de superar en su dramaturgia las limitaciones técnicas y expresivas a las que la escena de su época le sometía, no quedó atrás nuestro más célebre escritor, ni en sus planteamientos pre-cinematográficos ni en su «impresionante reflejo de la condición humana». Para el director de la RAE, «Cervantes narra siempre con una marcada concepción visual, rítmica, escenográfica y espectacular de las situaciones, como si pretendiera poner en palabras escuetas lo que sobre la pantalla se resolvería en la secuencia de unas imágenes que hablasen por sí mismas». El significado del Quijote nacería, entonces, de la «contraposición entre las imágenes de dos realidades: la que ven Sancho y los demás personajes, o nos describen los narradores, y la que el protagonista altera, mixtifica y distorsiona». Cree el sabio investigador que además de «un juego de voces», el *Quijote* se concibe, asimismo, como un «juego de visiones», pues algunos de los episodios más conocidos de la novela «están concebidos en términos claramente pre-cinematográficos». Finalizó la conferencia subrayando que esta genial técnica explicaría la «extraordinaria atracción que el Quijote ha ejercido siempre sobre los artistas de la imagen, ya fuesen pintores o cineastas». Como consecuencia de ello, «la novela de Cervantes se ha convertido en inmortal,

en una obra clásica entre las clásicas, por encima de las contingencias del espacio y del tiempo».

El presidente de AISO, Frederick de Armas, agradeció a la RAE y a su director haber acogido en su sede la celebración del 30º aniversario de AISO, «en el mismo seno de la organización que ya lleva siglos custodiando nuestra lengua». Recordó que, al igual que la lengua se va transformando en el tiempo, «los acercamientos a este Siglo de Oro van evolucionando; se van abriendo nuevos horizontes al mismo tiempo que se perfeccionan métodos como el de fechar obras, fijar textos y preparar ediciones fiables». Señaló como hechos reseñables en la investigación la progresiva ampliación del canon y la cada vez más empleada perspectiva interdisciplinar, y mostró con certeros ejemplos extraídos de variados clásicos la conciencia de los protagonistas de esa época de estar viviendo una época «de Oro» de las letras y las artes. Ante la expansión de lo que hoy se llama *posverdad*, propuso volver a Lope o a Cervantes «para vislumbrar esa búsqueda de la verdad que, como figura proteica pero ideal, insistían en que se vislumbrara en las más complejas meditaciones sobre lo que implica nuestra vivencia». Defendió con pasión el estudio de las Humanidades, marco precioso de los estudios sobre nuestro Siglo de Oro, y manifestó que quien no lo conoce «no puede comprender plenamente nuestras literaturas de hoy en día». El profesor de Armas finalizó su intervención felicitando a los presidentes de honor presentes en el acto (Pablo Jauralde, Aurora Egido y Melchora Romanos) y exhortando a los estudiosos de todas las partes del mundo comprometidos con nuestro Siglo de Oro a celebrar este aniversario.

La profesora Esther Borrego, en representación de la Comisión Local Organizadora del XI Congreso de la Asociación, mostró su agradecimiento y orgullo por formar parte de esa mesa precisamente en el 30º aniversario de la fundación de AISO, y evocó con afecto al profesor Infantes, pues era «él quien debería estar ocupando esta silla». Agradeció las felicitaciones por la buena marcha del Congreso, que se debía, sobre todo, a los participantes: «la profesionalidad, el saber estar, el soportar con una sonrisa ciertos inconvenientes es lo que ha conseguido que este Congreso haya salido adelante, con sus logros y sus carencias. La Universidad Complutense de Madrid, en su Facultad de Filología, ha lucido por unos días las galas y las joyas azules y blancas de nuestros carteles, programas, maletines y distintivos, y no puede menos que sentirse especialmente honrada, también por tener protagonismo,

en nuestras modestas personas, en la Real Academia Española, a la que ha estado históricamente tan unida». Tras un recorrido por las muchas y ricas personalidades complutenses que han combinado maravillosamente su condición de académicos y profesores, pasó a destacar el indispensable apoyo que la RAE ofrece a los investigadores (desde el más encumbrado hispanista al doctorando recién salido del Máster; desde el que vive en Madrid al que está a miles de kilómetros de distancia) para acceder a sus fondos, tanto los físicos de la Biblioteca, como el acceso electrónico a Diccionarios como el de Autoridades, al *DLE*, a la base de datos del *CORDE*, del *CREA*, al *Diccionario Histórico...* Terminó agradeciendo «la magnífica labor que la Academia realiza para la investigación en la literatura, la historia, y la cultura en general de la época más dorada de nuestras artes y nuestras letras».

El Dr. Pablo Jauralde agradeció la excelente organización de este XI Congreso Internacional de la Asociación, que coincidía con el 30 ° aniversario del primero, del que él guarda gratos y entrañables recuerdos. Rememoró cómo se pensó que *Edad de Oro*, que ya era un lugar tradicional de encuentro de hispanistas, podría ser el embrión de una asociación nueva, la *AISO*, a cuya idea se adhirieron enseguida hispanistas de todo el mundo. Procedió a un somero recorrido por los preparativos, la solicitud de ayudas, el contacto con hispanistas extranjeros, y, sobre todo, aludió a la dificultad de conseguir como sede un lugar del centro de Madrid, que acabó por obtener la sala noble del Ateneo, aunque el viaje final habría de ser a Córdoba, con el apoyo de aquella universidad. Nada, ni siquiera los cuarenta y pico grados de Córdoba en julio, frenó la brillantez de las ponencias plenarias (Jaime Moll, Alberto Blecuá, Francisco Rico, Cristóbal Cuevas, James O. Crosby, A. S. Trueblood, M. Debax, John Varey...) ni los más de quinientos inscritos. Tras ese Congreso vinieron los Estatutos y las actas, que se han publicado ininterrumpidamente tras cada Congreso. El profesor Jauralde recordó con afecto al profesor Víctor Infantes y expresó su agradecimiento por haberle invitado a participar de estos actos de aniversario hacía más de un año. Finalizó su intervención mostrando alegría por su reencuentro con la *AISO*, treinta años después, «tras un larguísimo camino, que sin duda va a proseguir, pues en estos momentos —es mi impresión— se ha fortalecido y tiene el crecimiento natural que le da la renovada lectura de Cervantes, Lope, Garcilaso o Quevedo; a mi modo de ver, asociación necesaria y, por su propia naturaleza, permanente».

Por su parte, la Dra. Egido glosó los comienzos de AISO en su primer Congreso, *La edición de textos clásicos (siglos XVI-XVII)*, organizado por Pablo Jauralde y Angelina Costa y celebrado en el Ateneo de Madrid y en el Colegio Mayor de la Asunción de Córdoba en el verano de 1987, cuyo espléndido programa evocó con orgullo. Recordó su condición de Presidenta de la Junta Provisional de la Asociación y los desvelos de aquellos años previos al primer Congreso para lograr el reconocimiento de universidades nacionales e internacionales y de diversas instituciones académicas, hasta que la revista *Criticón* publicó la nómina de especialistas del Siglo de Oro y la Comisión Local Organizadora, la primera de la historia de AISO, se ponía en marcha abriendo las puertas a nuevos socios y recabando ayudas institucionales. La secretaria de la RAE señaló la vinculación de la Casa con la investigación en los Siglos de Oro, pues desde su misma fundación a comienzos del siglo XVIII estuvo ligada a estos estudios: muestra de ello es el magno *Diccionario de Autoridades* y la presencia de académicos de la talla de Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Antonio Rodríguez Moñino, muchos de cuyos trabajos se dedicaron a nuestra literatura áurea. La profesora Egido subrayó el valor de los diez volúmenes de actas correspondientes a sendos Congresos anteriores y destacó el proyecto de digitalización de las Actas llevado a cabo por una de las presidentas de AISO, Begoña López Bueno, así como el convenio firmado por ella con la Biblioteca Virtual Cervantes, que ha permitido dar una mayor visibilidad a la Asociación. Tras proceder a un recorrido por quienes participaron en el Congreso fundacional —Cristóbal Cuevas, Elias Rivers, John Varey, Michel Debax, Jaime Moll, Alberto Blecua, Francisco Rico, Domingo Ynduráin, Margit Frenk, Francisco Márquez Villanueva, Dietrich Briesemeister, Lía Schwartz, Juan Bautista Avalle-Arce, Alan Trueblood, James Crosby, Soledad Carrasco Urgoiti, Francisco López Estrada, Maria Grazia Profeti y Robert Jammes, entre otros—, mencionó con afecto y reconocimiento a los sucesivos presidentes de la AISO: Pablo Jauralde, Marc Vitse, Isaías Lerner, Ignacio Arellano, Trevor Dadson, Sagario López Poza, Anthony Close, Melchora Romanos, Begoña López Bueno y Frederick de Armas. Al recién elegido presidente, Santiago Fernández Mosquera, le deseó lo mejor en el cargo. La académica terminó su intervención exhortando a AISO a mirar al futuro y a conservar el tesoro de las Humanidades y su estudio: «Una asociación que deberá conservar contra viento y marea su independencia, mirando hacia el futuro incierto de las Humanidades con las palabras que César Vallejo escribió a la zaga de Lope: intensidad y altura».

La celebración del 30 aniversario de la AISO se cerró con una actuación musical, cuyas protagonistas fueron dos jóvenes doctorandas participantes en el Congreso: María Victoria Curto (soprano) y Lucía Sanz Gómez (viola), que interpretaron con altura y buen gusto piezas de Henry Purcell, Georg Friedrich Händel, Jean Philippe-Rameu y Juan del Encina. Tras finalizar el acto, los congresistas pudieron pasear por las estancias de la Docta Casa, admirar sus cuadros, muebles y otras obras de arte, y disfrutar de un precioso día que terminó con la cena de clausura del Congreso en el Hotel Mayorazgo.



# HOMENAJE A VÍCTOR INFANTES





## INTROITO

Durante la celebración del X Congreso de la AISO, que tuvo lugar en Venecia en 2014, Víctor Infantes presentó la candidatura de la Universidad Complutense de Madrid para celebrar el XI Congreso Internacional de la Asociación, que tendría lugar en julio de 2017. En ese momento, la propuesta ya contaba con los avales necesarios de la Facultad de Filología de la UCM, y los cinco integrantes de lo que sería la Comisión Local Organizadora nos habíamos comprometido a trabajar en la organización del encuentro.

El día 21 de enero de 2015 recibimos la confirmación de la Junta Directiva de la AISO aceptando la solicitud presentada a favor de la celebración del XI Congreso en la Universidad Complutense de Madrid. Desde ese momento comenzamos a trabajar, y en marzo de ese mismo año 2015 se plantearon las principales líneas de actuación, se definieron las necesidades, se repartieron tareas, y comenzaron las llamadas. A lo largo de 2015 y 2016 se fueron concretando algunos de los objetivos: el logo del congreso estaba definido, la página web diseñada y ya en funcionamiento, el compromiso de los plenaristas era definitivo, la celebración de los 30 años de existencia de la Asociación contaba con el apoyo de la Junta Directiva y trabajábamos en ello, se habían cerrado contratos con algunos colaboradores...

La organización avanzaba a buen ritmo, aún con una gran parte del trabajo por hacer, cuando el 1 de diciembre de 2016 fallecía Víctor Infantes, impulsor anímico e intelectual de este proyecto. A partir de ese momento todo fue un continuo «con sin Víctor Infantes», su ausencia se transformó en una intensa presencia que nos impulsaba a continuar trabajando con más ahínco siguiendo las directrices ya marcadas. Tuvimos que sobreponernos a la pérdida del amigo, y nos empeñamos en hacer un congreso que pudiera ser en su conjunto un gran homenaje al maestro Infantes.

Además, uno de los actos señeros del congreso fue el «Homenaje a Víctor Infantes» que se celebró el martes 11 de julio en el Paraninfo Manuel García Morente, en el edificio de la antigua Facultad de Filosofía y Letras en la que

se formó Infantes. En este encuentro de memoria, presidido por el decano de la Facultad de Filología, sr. don Eugenio Luján Martínez, participaron los profesores Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba), Ana Martínez Pereira (Universidad Complutense y miembro de la CLO del Congreso), y el doctorando Álvaro Piquero (Universidad Complutense).

El catedrático Pedro Ruiz, entrañable amigo de Víctor, expuso de forma magnífica los logros y aportaciones de Víctor Infantes a la investigación filológica. A través del recuerdo de su extensa y valiosa bibliografía destacó su labor entregada a la investigación, con honestidad, rigurosidad y novedad.

Por su parte, Álvaro Piquero quiso destacar su buen hacer como docente en la Universidad Complutense. Muchos de los que fuimos alumnos suyos a lo largo de su carrera nos sentimos identificados con las cariñosas palabras de Álvaro, antiguo (pero reciente) alumno de Víctor que en esos momentos comenzaba su tesis tutelada por Víctor.

Por último, Ana Martínez Pereira, colaboradora en tantos proyectos con Víctor Infantes, se centró en las varias aventuras editoriales a las que el homenajeado se dedicó con verdadera pasión. Al final de su intervención regaló a los presentes un librito hecho para la ocasión, en el que se reúnen los veinte «Aguinaldos» que Víctor Infantes imprimía y ofrecía a sus amigos en Navidad, desde 1997 (*Una colección de rarezas bibliográficas: los Aguinaldos impresos de Víctor Infantes (1997-2016)*, Madrid, 2017).

El homenaje se completó con una exposición bibliográfica de algunas de las publicaciones de Víctor Infantes. Tuvo lugar en la Biblioteca General de la Facultad de Filología, entre el 19 de junio y el 15 de julio. El espacio disponible en esta biblioteca solo permitió la exposición de 42 piezas bibliográficas, que hubo que seleccionar entre las más de 600 entradas que completan la bibliografía de Víctor Infantes. Se realizó un pequeño folleto explicativo, con la relación de las obras expuestas, y un marcapáginas conmemorativo.

Las colaboraciones escritas en estas actas que forman parte del «Homenaje a Víctor Infantes» recogen algunas de las palabras pronunciadas en el homenaje presencial durante la celebración del congreso. Pedro Ruiz y Álvaro Piquero han tenido la gentileza y generosidad de revisar sus intervenciones para adecuarlas a la versión impresa. El capítulo firmado por Ana Martínez Pereira es una adaptación del texto que podía leerse en el folleto realizado con motivo de la exposición bibliográfica, con las referencias de los libros expuestos.

La producción investigadora de Víctor Infantes, miembro destacado de la AISO y partícipe en su fundación, ha contribuido de manera notable al enriquecimiento de la filología en España. Imprescindibles son sus aportaciones con enfoques novedosos y atrevidos, su dedicación a los aspectos menos tratados por la crítica, su enorme conocimiento bibliográfico y su entrega apasionada a esta profesión. Su saber, y su modo de saber, son una gran pérdida para la filología española. Su ser, y su modo de ser son insustituibles para sus amigos. Su memoria, impresa y vital, vivirá siempre en nuestro recuerdo.



## VÍCTOR INFANTES (1950-2016): CUENTA Y RAZÓN

Pedro Ruiz Pérez  
*Universidad de Córdoba*

Hace treinta años el panorama de la investigación en la Universidad española, especialmente en el ámbito de las Humanidades, era muy diferente al que ahora conocemos. Los conceptos y los métodos imponían el trabajo individual, aislado, y la motivación por abrir nuevos horizontes de conocimiento era bastante reducida. Si cabe, el panorama en el campo específico de la filología era más plano, encerrado en el estrecho marco de los estudios inmanentistas o en una noción del texto y la escritura, de base estructuralista, propicia para la especulación. En tal escenario, la figura y el trabajo de Víctor Infantes, eran sin duda, una llamativa excepción.

Fue justo en 1987 cuando en Madrid tuvo lugar el congreso fundacional de AISO, en los salones del Ateneo. La iniciativa trataba de articular los estudios y los estudiosos de las letras áureas, impulsando una comunicación fluida en esta área del hispanismo internacional, abriendo ventanas para los investigadores españoles. Víctor estaba allí, apoyando la iniciativa, y no faltó a ninguna de las nueve citas trienales siguientes, además de asumir durante dos períodos la responsabilidad de una vocalía en la Junta Directiva, de 1993 a 1999. Su entrega culmina precisamente ahora, cuando se cumple su sueño de conmemorar las tres décadas de nuestra Asociación volviendo a reunir su Congreso en el mismo lugar en que AISO se formalizó y dio sus primeros pasos.

El impulso de Infantes a las redes internacionales no tuvo aquí su única manifestación, siempre con la visión de un pionero. Su labor puede ser ahora un tanto difícil de valorar desde la realidad actual, y lo es justamente porque se sustenta en iniciativas como las que él propició y contribuyó a normalizar. Quisiera destacar una, de significado especial. Fue la desarrollada en estrecha colaboración con François Lopez y que comenzó a visibilizarse en el congreso de Burdeos de 1993, como origen de un programa de trabajo que se extendió directa o indirectamente durante más de una década. La primera reunión marcaba unas directrices muy claras para lo que continuaría. Sus rasgos fueron la internacionalización, la continuidad, el carácter interdisciplinar y la

actitud de colaboración. Los coloquios y reuniones se sucedieron, con fecundos resultados registrados en monográficos del *Bulletin Hispanique*.<sup>1</sup> Tomando como eje la educación y las lecturas, la cultura del libro pasó a ocupar una posición de centralidad en los estudios humanísticos y sociales, abordada en su estudio por filólogos e historiadores, tanto generales como especialistas de historia de la ciencia, de la enseñanza o de la civilización, por usar el concepto francés que tanto impregnó este programa. La aparición en 2003 de la *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*, coordinada por Infantes, junto a François Lopez y Jean-François Botrel, significó la síntesis y la culminación de una década de trabajo, que abría puertas a la investigación desde planteamientos completamente renovados.

La trayectoria investigadora personal de Infantes hasta ese momento ya había cubierto muchas de las parcelas abordadas en ese magno panorama, desde una concepción amplia de la bibliografía. En ella se apoyaba en los maestros españoles, especialmente su admirado Rodríguez-Moñino y Jaime Moll, con quien adquirió su formación más sistemática, sin ser ajeno a las corrientes anglosajonas de la *material bibliography* o a la perspectiva sociológica de McKenzie. La actualización del catálogo de pliegos sueltos poéticos del siglo XVI (1997 en su primera edición) era algo más que un homenaje al maestro, una muestra de colaboración continuada con Arthur Askins, un instrumento fundamental para los investigadores y un ejemplo de tarea continuada en las sucesivas *addendae*;<sup>2</sup> constituía todo un modelo de trabajo, en el que el repertorio bibliográfico pasaba a convertirse en una historia del impreso y de su transmisión. Delimitando el corpus, esta línea de trabajo alcanzó toda su profundidad y riqueza de resultados en sus repertorios y estudios de las cartillas para aprender a leer en la época moderna (1998 y 2003)<sup>3</sup>, tanto en la preciosa recopilación facsimilar de las del Quinientos como en los dos volúmenes de-

<sup>1</sup> Para la edición de lo que fue una semblanza marcada por la oralidad del acto recupero en nota algunas referencias, las menos identificables, por no tratarse de títulos de volúmenes bien conocidos. Para este caso espigo algunos monográficos en el *Bulletin* realizados en el desarrollo del mencionado programa de investigación: *La culture des élites espagnoles à l'Époque Moderne* (97,1, 1995), *Les livres des espagnols à l'Époque Moderne* (99,1, 1997), *Lisants et lecteurs en Espagne. XVI-XVII siècle* (100,2, 1998), *Les origines de la critique littéraire en Espagne. XVII-XVIII siècle* (102,2, 2000), *Penser la littérature espagnole* (106,1, 2004), *La formation du Parnasse espagnol. XVI-XVIII siècle* (109,2, 2007).

<sup>2</sup> Estas comenzaron a aparecer de inmediato ya en el mismo año de edición del volumen y se mantuvieron en 6 entregas hasta 2004, siempre en la revista *Critición* (números, 71, 74, 77, 79, 83 y 90). En 2004 apareció el *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez Moñino*, firmado de nuevo por Askins e Infantes (ed. Laura Puerto Moro, Vigo, Academia del Hispanismo).

<sup>3</sup> Respectivamente, V. Infantes, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Universidad de Salamanca; y V. Infantes y A. Martínez Pereira, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer del siglo XVII*, Universidad de Salamanca.

dicados a las de los siglos posteriores, ya inscrito en los cauces del Plan Nacional de I+D y con la colaboración de Ana Martínez Pereira, dos de la pautas que Infantes mantuvo a lo largo de los años, como acabamos de comprobar.

Con estas obras sobre la mesa del investigador, las tareas filológicas no podían continuar impermeables, de espaldas a las múltiples vías que conducen el texto al lector, en un proceso de múltiples etapas y facetas, que Infantes iluminó de modo incontestable, siguiendo los avatares del manuscrito, su paso o sus pasos por la imprenta, su difusión y los códigos para su interpretación y disfrute. La inicial bibliografía sobre los libros de pastores (1984)<sup>4</sup> dejó paso a otras vías de aproximación al libro, su materia y su historia, que diseminaba en congresos y revistas para recogerlos después en volúmenes preciosos en su concepción y diseño, tanto como en su contenido; los propios títulos constituían una declaración de principios y un programa de trabajo: *En el Siglo de Oro* (1993), *De la imprenta* (1997), *Del libro áureo* (2006), *Aurea bibliographica* (2011) o *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo XV* (2007).

Con sus trabajos la atención a la materialidad se hizo imprescindible en los estudios literarios, siendo uno de los principales referentes nacionales e internacionales en esta vertiente de la investigación. A ella cabe sumar la atención a todos aquellos elementos que habían quedado en los márgenes del canon y que él contribuyó a recuperar, poner en circulación y hacer dialogar con las obras mayores. Junto a los pliegos sueltos podemos recordar la poesía gráfica (muy relacionada con su primera pasión por la poesía experimental), los impresos destinados al juego, la emblemática y, en especial, las historias caballescacas breves, que estudió, editó y analizó en sus manifestaciones, dándole profundidad al escenario en el que se desplegaron los libros de caballerías y otras modalidades de la prosa de ficción en la imprenta temprana. Fue, además, en este terreno en el que adquirió carta de ciudadanía bibliográfica la colaboración con Nieves Baranda,<sup>5</sup> mucho más estrecha que lo que indican los repertorios, ya que se localiza en las vetas más profundas de la vida intelectual y anímica.

---

<sup>4</sup> Francisco López Estrada, Víctor Infantes y Javier Huerta Calvo, *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense.

<sup>5</sup> *Narrativa popular de la Edad Media*, ed. N. Baranda y V. Infantes, Madrid, Akal, 1995.



Estas breves menciones bastarían para sustentar el inexcusable valor de referencia que la obra investigadora de Víctor Infantes tuvo en el panorama de las tres últimas décadas de la investigación en la literatura hispánica. Sin embargo, apenas son una parte pequeña de una figura inabarcable, sin parangón en la riqueza de sus perfiles, al tiempo que dotada de una enorme coherencia, propia de un rigor intelectual no exento de pasión y sólo equiparable a su talla moral. Permítanse sólo tres pinceladas.

Su pasión bibliográfica le llevó a descubrimientos sorprendentes y de gran valor, no sólo en el campo de las letras áureas. Una edición desconocida o una zarzuela perdida de Bécquer servirían para llenar este campo, en el que presentó los textos pulcramente editados de acuerdo con las más escrupulosas normas de la filología y la crítica textual que explicaba en sus clases y seminarios.<sup>6</sup> Su poco conocida intervención a la hora de hacer aflorar los *Sonetos del amor oscuro* de Lorca bien puede presentarse como un compendio de la pasión por desenterrar textos, de la perspicacia investigadora y de la imaginación y el arrojo a la hora de ofrecerlos a lectores y estudiosos. Y no es precisamente un texto menor en la poesía del siglo xx.

Como sus inolvidables intervenciones en conferencias, coloquios y congresos, sus publicaciones siempre tenían un sello personal, donde la norma académica no se convertía en un corsé. Más bien era el apoyo de su fina ironía, sus lúcidos juegos con las palabras, la acuñación de ideas y expresiones, en definitiva, eso que constituye un estilo, que fluía de la oralidad a la escritura y retomaba el camino inverso. Frecuentes en las más prestigiosas editoriales y revistas, sus textos elegían en muchas ocasiones los cauces idóneos para sus pasiones: la libertad crítica, el gusto por la edición y el placer de la composición. Avezado en las artes tipográficas y en las más complejas de la independencia, puso en marcha iniciativas tan singulares como la temprana revista *El Crotalón* (temprana en su trayectoria personal y, sin duda, temprana para el panorama académico del momento)<sup>7</sup>, el prolífico sello editorial «Memoria Hispánica», con sus siempre cuidados y bellos títulos, y los inolvidables aguinaldos, tan cálidos en su generosa amistad y en el trabajo de sus manos como estimulantes en su erudición e ingenio. Creo que la bibliometría sería la única disciplina que no despertó su interés en el entorno del libro, y no le faltaba

<sup>6</sup> Véase, a modo de ejemplo, «*El talismán*». *Una zarzuela inédita de Bécquer*, Madrid, Visor, 2014.

<sup>7</sup> Su corta trayectoria, iniciada en 1984, no fue óbice para acoger en sus voluminosas entregas los nombres más prestigiosos del momento y algunos de los trabajos que aún siguen siendo hoy referencia obligada.

razón. Las medidas e indizaciones que ahora agobian y asfixian la investigación quedaban apartadas al cajón de lo inútil con estos quiebros como al desgairre, con tanta elegancia formal como desplante al sistema.

No había desplante, sin embargo, ante los grandes retos de la crítica y la investigación, su verdadero compromiso. Si nuestro trabajo puede medirse por la altura del objeto de atención, ahí están, junto a algunas de las materias señaladas, las aportaciones de Infantes a la elucidación de aspectos ignorados de obras señeras en nuestra literatura. En una especie de viaje a la semilla, recordamos para demostrarlo sus trabajos sobre las primeras salidas editoriales de las dos partes del *Quijote*,<sup>8</sup> coronados con una entrega póstuma en la que a un cuidado facsímil de ambas *princeps* acompaña el de la mayor compilación documental de autógrafos cervantinos; de 2010 datan las sorpresas encerradas en su volumen *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, que coronaba acercamientos anteriores a la obra; y de 1997 es su monumental estudio de las *Danzas de la muerte*, que ilumina las fuentes de un género medieval y rastrea su pervivencia hasta el siglo XVIII. Minucioso observador y analista de las pequeñas curiosidades bibliográficas, Víctor Infantes fue también el riguroso y exhaustivo catalogador de sus peripecias editoriales y, al mismo tiempo, el crítico perspicaz que ofrecía visiones nuevas de las obras apoyando su brillante intuición en la erudición más sólida y más viva.

No creo exagerar ni un ápice, llevado por la amistad, al afirmar que los estudios literarios en la Universidad española y, en general, en el conjunto del hispanismo internacional no serían los mismos sin la labor de Víctor Infantes y sus aportaciones documentales y metodológicas, tan singulares en su concepción como generales en su aplicación. La materialidad de los procesos y las prácticas literarias ocupa hoy un lugar de privilegio en nuestras indagaciones gracias a su trabajo. El libro ya no anda ajeno a la presunta existencia autónoma del texto, la lectura se nos aparece ya como inseparable de los hábitos de escritura, el autor no puede seguir siendo un condenado a la defunción ni un ser alejado de la realidad de unos mecanismos que incluyen la mecánica de la imprenta, las dinámicas del mercado, los gustos de los lectores, su formación

---

<sup>8</sup> Prescindiendo de muchas otras publicaciones y noticias, cito sólo los volúmenes conclusivos *La primera salida de «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605). *La historia editorial de un libro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2013; y *Primera edición de la «Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha»* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1615). *El libro, el texto, la edición*, ed. con A. Martínez Pereira, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2018.

letrada o los elementos de codificación que proceden tanto de la preceptiva como de los usos editoriales. ¿Quién lo diría tres décadas atrás?

Hace treinta años de aquel primer congreso de la AISO, y Víctor Infantes quiso convertir la ocasión en un espacio para la memoria y quizá también para la reflexión, trayendo de nuevo la reunión a Madrid. De alguna manera, hoy asumimos en su nombre ese ejercicio, y estas palabras son una pálida contribución a esa empresa en que nos embarcó, una pequeña devolución de todo aquello que Víctor nos entregó, me entregó, como persona y como ser humano.

Hace treinta años conocí personalmente a Víctor Infantes en un descanso de aquel encuentro del Ateneo, ante un café. El goce de la amistad y la fortuna intelectual de su magisterio han sido para mí un privilegio. Saberlo compartido con tantas personas como reunió discretamente a su alrededor y con tantos filólogos e investigadores lo hace aún más valioso. «Aunque la vida murió / nos deja harto consuelo / su memoria». Memoria impresa, memoria viva.

## PALABRAS EN HOMENAJE A VÍCTOR INFANTES

Álvaro Piquero

*Universidad Complutense de Madrid*

Como todos sabemos, Víctor Infantes era un investigador excepcional que, con varios centenares de publicaciones, ha dejado un imborrable legado filológico. Sin embargo, él nunca dejó que su actividad universitaria se limitara a la investigación, sino que compaginaba magistralmente esta tarea con otra de sus pasiones: impartir clase. Víctor siempre quiso compartir su sabiduría y buen hacer con los alumnos de la Universidad Complutense y fue elección suya seguir con su actividad docente cada jueves y viernes hasta el último momento.

Estoy convencido de que fueron muchos los alumnos que recordaron cariñosamente su figura al saber lo ocurrido, y no solo sus alumnos actuales, sino también aquellos que estuvieron en sus manos años atrás. Mis propios compañeros de promoción, que hace ya más de cinco años que pasaron por sus clases de Literatura del siglo XVI, se quedaron helados al saber lo ocurrido, porque Víctor era uno de esos profesores entrañables y carismáticos que mantenía intacto el respeto y el cariño del alumnado incluso años después de acabar su vida académica.

Su embaucadora oratoria, perfeccionada a lo largo de una dilatada trayectoria docente, pronto encandilaba al alumno, que se sentía transportado de inmediato a la España de Cervantes, de Lope, de Góngora y de Quevedo. Unas pequeñas fichas manuscritas, que se convirtieron casi en mito para algunos de nosotros, le bastaban a Víctor para seguir el hilo de la clase durante una hora y media y llenar con su sabiduría todos los rincones del aula. Sus comentarios, además, iban siempre más allá de la propia materia, ya que a menudo buscaba ampliar la perspectiva a través de anécdotas y aclaraciones. De esta manera, sus alumnos podían acceder a otros campos de estudio, otros puntos de vista y otras metodologías sin moverse del aula.

Sin duda, esta forma de actuar en clase caló en una gran mayoría de mis compañeros, pues no fuimos pocos los que al año siguiente repetimos experiencia escogiendo la optativa «Cervantes y su tiempo». Por cierto, una de sus

asignaturas preferidas, ya que la llevaba impartiendo de forma casi continuada desde su creación en los planes de estudio.

Nunca olvidaré una fría mañana de invierno en la que Víctor, recién llegado de Yale, nos pidió permiso para comentar brevemente algo que había visto en la biblioteca de la universidad americana y que nosotros no podíamos dejar de conocer. Fue en ese momento cuando mis compañeros y yo oímos por primera vez hablar del misterioso manuscrito «Voynich», que aún hoy esconde sus secretos bajo una incomprensible lengua que no han logrado descifrar ni las herramientas digitales más avanzadas. Mi reacción al escuchar aquella maravillosa historia fue inmediata: esa misma tarde busqué en internet información acerca del manuscrito, consulté la digitalización que ofrece la biblioteca, compré un libro que estudiaba su posible procedencia y datación y vi al menos dos documentales sobre el asunto. Víctor consiguió con su breve comentario inculcarme la curiosidad y la atracción por los libros raros y los manuscritos, por las librerías y las bibliotecas, cuestiones que fueron determinantes para comprender que realmente quería dedicar mi vida a la filología. Obviamente, esa tarde no estudié nada ni sobre Cervantes ni sobre su tiempo, pero esa pequeña investigación sobre el «Voynich» fue mucho más productiva para mi futura vida académica que cualquier dato u observación sobre el «Manco de Lepanto» que pudiera haber añadido a mis apuntes.

También recuerdo con cariño otra ocasión en la que, hablando sobre la falsedad del retrato de Cervantes que ha pasado a la historia como original, nos leyó la pintura que hace de sí mismo el autor en el prólogo de las *Novelas ejemplares*. En ese momento se le ocurrió lanzar un anzuelo a la clase: «¿Alguien se atrevería a pintar un retrato de Cervantes basándose en lo que Cervantes comenta en el prólogo?». En efecto, alguien se atrevió, y dos días después todos teníamos entre las manos la fotocopia de un fantástico retrato nacido de la idea de Infantes y de la pericia artística de uno de mis compañeros. Hoy ese retrato aún está colgado en la pared de mi escritorio y, aunque pueda parecer superflua, esta historia muestra la verdadera cara de Víctor en el aula: un profesor que no solo «soltaba» su discurso filológico para dar unos buenos apuntes, sino que también buscaba interactuar con el alumno, buscar la fibra sensible de alguno de ellos y sacar de él su lado más creativo y lúdico. Ciertamente, esto no resulta nada extraño si tenemos en cuenta que él mismo dedicó buena parte de su vida a los juegos con la imprenta, con las tipografías y con los experimentos editoriales.

Pero no quisiera que estas pequeñas anécdotas que a uno se le vienen a la mente en este momento empañen la destacada labor profesional de Víctor en sus clases. Infantes impartía la materia con una escrupulosa rigurosidad y con él aprendimos en toda su amplitud lo referente al texto y al contexto de la literatura del Siglo de Oro.

Con esa firme creencia de que para entender la literatura y sus representaciones es necesario conocer primero el contexto social y político, Víctor se aplicaba en explicar todo lo referente a la vida en la época: la educación, el Humanismo, las Academias literarias, la imprenta, el mundo editorial, las bibliotecas, y un largo etcétera. A través de sus eruditas disertaciones sobre la realidad hispánica del Siglo de Oro uno podía comprender más fácilmente las distintas manifestaciones literarias de la época y tender un puente entre la filología, la historiografía y la bibliografía material.

Esa búsqueda permanente de una perspectiva de estudio amplia, que fuera más allá del canon, le permitía al alumno descubrir un mundo nuevo dentro de la literatura. Todos nos quedábamos sorprendidos cuando llegaba a clase con unas reproducciones facsímiles de pliegos sueltos o de algún ingenioso testimonio de literatura gráfica, y más aún cuando veíamos cómo aquel sabio de barba blanca interpretaba fácilmente las laberínticas composiciones de la literatura emblemática en las que nosotros apenas sí podíamos ver un grabado y unos versos ininteligibles. En muy pocas ocasiones volvimos a escuchar en aquellas aulas algo sobre la literatura emblemática, y pronto nos dimos cuenta de que se podía saber si alguien había pasado por las manos de Víctor simplemente con preguntar si conocía este misceláneo género literario. Era, de alguna manera, una de sus señas identidad.

Pero para mí lo más determinante fue sin duda aquella mañana en la que Infantes nos habló de la poesía erótica del Siglo de Oro y nos leyó algunos poemas. Esos picantes versos abrieron un mundo literario desconocido para mí, un mundo clandestino donde el deseo sexual se puede palpar y donde los autores (aunque sobre todo los anónimos) nos muestran descaradamente sus verdaderas pasiones. Dos años después de haber tenido la suerte de ser su alumno en clase, me decidí a buscarlo en su despacho para que me dirigiera el Trabajo de Fin Grado: tenía claro que quería estudiar la literatura erótica del Siglo de Oro y que debía ser él quien guiara mi camino.

Nunca le podré agradecer lo suficiente que confiara en mí y en mi trabajo desde el primer momento: la vida me ha dejado disfrutar apenas seis años de su exquisita compañía, de sus afables conversaciones y de su infinita sabiduría, pero doy gracias por haber podido escuchar todo ese tiempo sus consejos y por poder tenerlos ahora grabados a fuego en la memoria.

Ha sido su generosidad intelectual la que me ha permitido abordar el trabajo de investigación que despertó definitivamente mi vocación como filólogo y que, gracias a su maestría, pude ver publicado en una edición impresa. Casi un año estuvimos trabajando mano a mano en un ejemplar perdido del *Arte de putear* de Moratín, que se guarda en la Biblioteca Nacional, y no fueron pocas las ocasiones en las que me vi perdido entre la maraña de la crítica textual y la bibliografía material, que en ese momento eran campos casi desconocidos para mí. Víctor siempre me pedía que yo buscara el camino, las soluciones, que reflexionara otra vez sobre las distintas cuestiones que se me planteaban, pues sospecho que él entendía que así es como se debe aprender a desarrollar una investigación. Sin embargo, cuando todas las puertas estaban cerradas y no podía encontrar una solución adecuada, siempre aparecía él para guiar mis pasos y solventar el problema con asombroso acierto. Hoy sé que no había mejor manera de formarme y que los caminos recorridos erróneamente antes de hallar el correcto fueron los que verdaderamente me prepararon para afrontar con garantías las pequeñas investigaciones que han venido después.

Infantes era ese guía intelectual que cualquiera necesita sobrevolando sobre su vida académica: en cada charla apuntaba alguna idea para un artículo, algún tema de comunicación, o alguna edición, testimonio o estudio nuevo que tenía que tener en cuenta para lo que estuviera trabajando en ese momento. Pero su desinteresado paternalismo no se limitaba únicamente a lo académico, sino que también se preocupó siempre personalmente de mí y de mi futuro profesional. No fueron pocas las convocatorias de beca que preparamos y pedimos juntos y; de hecho, sin él no hubiera podido conseguir mi primera oportunidad laboral en un proyecto de investigación. Gracias a esa primera experiencia hoy me encuentro inmerso en otro y cada día me pregunto qué hubiera sido de mi vida y de mi carrera sin su apoyo constante y sincero.

Ambos dejamos encauzado mi proyecto de tesis doctoral: ese léxico erótico que tú reclamaste a la crítica literaria en aquella primera clase de erotismo. Yo grabé en mi mente la idea durante años, y aquel día, sin tú saberlo, ya sabía

que iba a hacer esa tesis y que tú debías ser el profesor que la dirigiera. Sé que no vas a poder ver el resultado, pero puedes estar tranquilo: has dejado bien atados los puntos fundamentales y ese ansiado léxico, en unos pocos años, verá la luz.

Tus amigos y tus discípulos nos quedamos huérfanos, pero tú, querido amigo, dejaste el camino bien jalonado de estudios y de ediciones, de impresos y de grabados, de sabiduría y de erudición, para que nunca perdamos el rumbo.

Gracias, maestro, por todo lo que me has enseñado. Las aulas de la Universidad Complutense y tus alumnos ya te echamos de menos.





## VÍCTOR INFANTES, FILÓLOGO («... UNA PROFESIÓN QUE ME HA ESCOGIDO COMO VIDA»)

Ana Martínez Pereira  
Universidad Complutense de Madrid

Pocas palabras definen de forma tan precisa la labor de Víctor Infantes a lo largo de sus años dedicados a la investigación y la docencia, en esta Universidad Complutense donde realizó sus estudios y alcanzó el grado de catedrático. El término hoy tan denostado de «filólogo» define en Víctor Infantes su rigurosidad científica, el inmenso saber bibliográfico sobre el que se sustentan sus investigaciones, y una práctica editorial esmerada en su forma y en la intención. Desde un respeto absoluto por los fundamentos de la Filología, sus trabajos se caracterizan por la exploración de nuevas vías, nuevos enfoques que enriquecen y modifican lo ya conocido al cuestionar continuamente los límites genéricos de tan variadas manifestaciones escritas y poner de manifiesto lecturas culturales que la historiografía literaria jamás hubiera revelado.

La bibliografía de Víctor Infantes contiene más de 600 entradas. No es fácil hacer una selección que pretenda ser representativa de toda su vida profesional (y personal: la escritura, la edición, la imprenta —la filología— formaban parte de su hálito vital). Reducir su *currículum* a los 44 «objetos» impresos que se han seleccionado para esta exposición ha obligado a importantes renunciaciones. Hemos intentado mostrar sus varios intereses y su estética, desde sus monografías más relevantes a los impresos curiosos que gustaba de reproducir en sus «Aguinaldos», sin olvidar tantas colaboraciones en las que unía su nombre al de algunos amigos, colegas intelectual y sentimentalmente cercanos.

Comenzamos con el primer libro que publicó, una edición de dos obras satíricas de Rodrigo Fernández de Ribera, donde ya manifiesta su predilección por los olvidados de la historia de la literatura (n.º 1). Acompañan a esta primera entrada sus más importantes monografías, sobre temas diversos a los que continuamente volvía en su periplo investigador: la revisión actualizada que hizo del *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* de Rodríguez-Moñino (n.º 18); su tesis doctoral *Las Danzas de la Muerte* (n.º 19); el exhaustivo análisis de las *Reproducciones fotolitográficas de Sancho Rayón* (n.º 5), trabajo al que siempre demostró un especial aprecio y que reeditó en 2016; los artícu-

los, extensos y novedosos, que dedicó a *La trama impresa de Celestina* (n.º 31); la imprescindible *Historia de la edición y de la lectura* que coordinó junto a François Lopez y Jean-François Botrel y en la que además escribió varios capítulos (n.º 25); la edición y estudio de todas las cartillas de lectura que se imprimieron en los siglos xv y xvi, en una preciosa caja que incluye los facsímiles de todos los impresos (n.º 20); la continuación de este trabajo, esta vez referente a las cartillas de los siglos xvii y xviii, publicado en dos volúmenes (n.º 23); el resultado de seis años de investigación en torno a la *princeps* del *Quijote*, trabajo realizado en colaboración que por primera vez ofrece la nómina completa de ejemplares conservados de la primera edición del *Quijote* de 1605, con la descripción precisa de cada uno y el cotejo de todos los ejemplares (n.º 38).

Se han seleccionado algunos volúmenes recopilatorios de diversos artículos publicados sobre temas recurrentes en la bibliografía de Infantes: *Lyra mixta*, donde reúne 28 trabajos que tratan, desde diversas perspectivas, algunas manifestaciones gráfico-literarias de los siglos de oro (n.º 41); el «libro sobre libros» que es *Del libro áureo*, con una bella y emotiva introducción en la que explica los siete epígrafes bajo los cuales distribuye los 16 artículos escogidos: «De la morfología de una arquitectura gráfica», «De la titulación», «De la primera letra», «Del formato», «De la representación», «Del recuerdo», «De los textos del libro» (n.º 27). En *Aurea bibliográfica* se recogen cuarenta colaboraciones publicadas en la revista *Noticias Bibliográficas*, entre 1998 y 2006 (n.º 34).

Uno de los temas fundamentales en la bibliografía de Víctor Infantes es el que tiene por objeto la recuperación y estudio de los artificios literarios y editoriales, y este interés no se circunscribe solo a la época áurea —como su edición de los *Laberintos* de Caramuel (n.º 2)—, sino que tiene una anterior y constante manifestación en la poesía experimental que vivió muy de cerca en los años 70 y 80 del siglo xx. El doble volumen *Encuentro con la poesía experimental*, presentado en un original diseño en forma de tríptico, recoge las ponencias de unas jornadas celebradas en Cantabria en 1979 y una antología de poesía experimental; Víctor fue uno de los coordinadores del seminario y de la publicación, y autor de una de las ponencias publicadas (n.º 3). El libro-tríptico posee, además, el atractivo de la rareza bibliográfica, ya que en realidad es un libro inexistente: la editorial fue obligada a destruir todos los ejemplares, que no llegaron a distribuirse, y años después algunos resucitaron en una librería de Valencia (los «culpables» de las Jornadas adquirieron prestos todos estos ejemplares surgidos de no se sabe dónde). También la *II Muestra de*

*poesía experimental «Gerardo Diego»*, comisariada por Víctor Infantes en la Casa de Cantabria de Madrid en 1987, tuvo su peculiar fruto editorial, con diseño y edición del propio Infantes, en forma de caja de naipes (n.º 12). Más reciente es el doble homenaje a Francisco Pino y a Rafael Gutiérrez Colomer, plasmado en el pliego *Bina obsequia* que es necesario girar y voltear para leer ambos textos (n.º 33). V. Infantes coordinó un número especial de la revista *Ínsula* en el que dio espacio a la poesía gráfica y visual de todas las épocas, «Ver la poesía: la imagen gráfica del verso» (n.º 17).

Fue experto, también, en el arte, don, habilidad o lo que fuera, de recuperar textos olvidados y desconocidos de nuestras letras. En 1990 descubrió y publicó una curiosa edición de la leyenda de Bécquer, *Maese Pérez el organista*, publicada en vida del autor pero a nombre de un usurpador (n.º 14).

El gusto por los formatos no canónicos y el arte de imprimir está muy presente en la creación de Víctor Infantes. Hemos seleccionado algunos ejemplos de esta vitalidad editorial con la que viste algunas de sus publicaciones; su formato «gracioso» no debe confundirnos, tampoco la ocasional brevedad: el comentario que acompaña estas ediciones se rige por la misma rigurosidad científica que exhiben otros trabajos de más enjundia. Sus ya famosos «Aguinaldos» con los que obsequiaba a colegas y amigos cada Navidad desde 1997 se esperaban con curiosidad y siempre con la certeza de que llegaría con ellos un feliz descubrimiento textual, tipográfico o cultural: *Las huellas de la fe* (n.º 26), el *Compendio* de Francisco de Paula Martí (n.º 28), el *Juego de la Oca* (n.º 30) o el pliego desplegable *Navegación para el Cielo* (n.º 32) son los que hemos seleccionado para esta exposición; también el último que publicó, esa milagrosa portada del *Quijote* de 1615 con la firma de Cervantes (n.º 43). En este grupo de formatos diferentes hay que incluir el catálogo de la exposición *Palabras, símbolos, emblemas*, presentado como una colección de marcapáginas que reúne toda la información bibliográfica, con un breve comentario, de cada uno de los libros expuestos (n.º 35). Y el artículo que recoge la «Historia mínima (y desde luego incompleta) de los impresos de una sola hoja», impreso, como no podría ser de otra manera, en una sola hoja en tamaño doble pliego (n.º 24).

Hay que destacar dos etapas relevantes vinculadas a sendos proyectos editoriales. La primera de ellas se produce en torno a la firma El Crotalón, espléndido sueño en papel de dos amigos que tanto han aportado a la filología española: Víctor Infantes y Pedro M. Cátedra. El proyecto fue, desde su naci-

miento, sumamente ambicioso, con una proyección en varias colecciones realizadas con bellísima factura editorial y en tiradas limitadas que aumentan su excepcionalidad. En el primer pliego de «El Jardín de la memoria» se reproduce en facsímil el *Recibimiento* de Luys de Soto, y se presentaba en el prólogo el proyecto de la editorial recién creada. Los textos introductorios están compuestos a mano, se puede sentir el relieve de la letra (detalles como el lacre con la inicial de la editorial son un delicado regalo para el lector) (n.º 4). Una segunda colección, «El Frailecillo de Haba», debía difundir textos eróticos, como las *Fábulas Futrosóficas*, dos volúmenes compuestos a mano sobre papel de color verde guardados de miradas curiosas en una caja forrada de tela (n.º 10). La serie «Antojos y rebuscas» recupera «obras al gusto, manera & interés o capricho de los editores», como es el imprescindible manual de imprenta de Alonso Víctor de Paredes (n.º 11). Los cuadernos de poesía de «La Tempestad» reúnen textos clásicos y composiciones inéditas de poetas actuales, y así conviven en un mismo estuche la edición del *Capítulo* de Juan Boscán, preparada por V. Infantes y Luis Alberto de Cuenca, junto a la primera versión del poema *Europa* —todavía breve— de Julio Martínez Mesanza, o la *Épica de mariposas* de Rafael Gutiérrez Colomer, todos ellos compuestos también a mano en una tipografía Bodoni marca de la casa (n.º 6). El *Anuario de Filología Española*, con las 1214 páginas de su número 1, es una contundente declaración de intenciones a favor de la crítica filológica (n.º 8). Otras series de la editorial, como las «Crónicas del espejo», los «Pliegos de El Crotalón», «Textos jacarandosos» o «Vltismo», facilitaban al lector textos de todas las épocas editados con primoroso cuidado. Auténticas joyas bibliográficas.

A partir de la década siguiente las jornadas tipográficas de Víctor Infantes transcurrirán en la imprenta Almeida, calle de Santa María, en Madrid, regentada por José Manuel Martín. Allí realizó sus veinte «Aguinaldos» y puso en marcha algunas colecciones; «Memoria Hispánica» fue la primera y, ya bajo el sello editorial Turpin Editores, nacieron «Los libros de Sansueña», «En 8º» (n.º 40) y «Papeles de Sinapia», esta con un único título que dejó preparado para la imprenta y no llegó a tener en las manos, el asombroso ejemplar del *Mecanismo del arte de la imprenta* en el que su autor, Juan José de Sigüenza y Vera, fue anotando con una limpia caligrafía los comentarios que, en parte, añadiría más tarde a la segunda edición de la obra (n.º 44).

Fuera de toda colección y pieza singularísima en muchos sentidos es la edición de los *Sonetos del amor oscuro* que, con tinta roja sobre papel rosado, cubier-

ta roja y cordel también rojo, sorprendía a los escogidos y poco avisados receptores del cuadernito que, sin nombre de autor, ni de editor, ni de taller de imprenta, y con un falso lugar de edición que lo situaba en «Granada», aparecía en sus buzones en la Navidad del año 1983 (n.º 9). Se trataba de una edición no venal, clandestina, que por primera vez ponía en circulación en España estos once sonetos de García Lorca. Su inesperada publicación, recibida por algunos como un acto de justicia a la memoria del poeta y hacia el lector, y por otros (los menos) como una provocación dirigida a la familia de Lorca, tuvo como consecuencia el conocimiento generalizado de los poemas y la proliferación de ediciones y comentarios. A fin de cuentas, esa era la finalidad de su oculto editor, Víctor Infantes, que siempre mantuvo el misterio de su «fechoría» aunque no de la intención que lo movía, expresada con claridad en el colofón: «Esta primera edición de los *Sonetos del amor oscuro* se publica para recordar la pasión de quien los escribió». También con pasión fueron editados, con composición tipográfica manual en la imprenta de José Rubiales en Ocaña.

Nos ha parecido importante recordar las numerosas colaboraciones de V. Infantes a través de algunos trabajos en los que comparte autoría con algunas de las personas con quienes estableció una especial relación de amistad (no están todos los que son, y pedimos disculpas por ello, pero sí son todos los que están): Pedro Cátedra (n.º 7), Jacobo Sanz (n.º 22), M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina (n.º 37), Juan Carlos Conde (n.º 29), Ana Martínez Pereira (nos 23 y 42), Pedro Ruiz (n.º 36), doña María Brey (n.º 16), Jaime Moll (n.º 13) y, por supuesto, Nieves Baranda, con quien compartía la (a)ventura de cada día (n.º 15).

Mencionábamos al comienzo las más de 600 entradas que conforman la bibliografía de Víctor Infantes. Los más escépticos pueden comprobarlo consultando su *Primera bibliografía* (n.º 21), la *Segunda bibliografía* —que por algo completa su título con la frase latina «*constans studiorum*»— (n.º 39), o acudiendo a la *Bibliografía completa de Víctor Infantes*, publicada recientemente (Madrid: Visor Libros, 2020). Verán, entonces, que la frase con la que él mismo definía su relación con la filología —«una profesión que me ha escogido como vida»— no es un mero juego poético. Es pura precisión. Vale.

## BIBLIOGRAFÍA SELECTA (EXPOSICIÓN)

I VÍCTOR INFANTES. Rodrigo Fernández de Ribera, *Los anteojos de mejor vista y El Mesón del Mundo*, ed., Madrid: Editorial Legasa (Legasa Literaria, n.º 3), 1979.

2. VÍCTOR INFANTES. Juan Caramuel, *Laberintos*, ed., Madrid: Visor Libros, 1981.
3. VÍCTOR INFANTES. *Encuentro con la poesía experimental. Antología y ponencias de las «Jornadas de poesía visual» de Cantabria celebradas en mayo de 1979*, ed., Torrelavega: Editorial Euskal Bidea (Nueva Escritura, n.º 9 y n.º 10), 1982.
4. VÍCTOR INFANTES. Luys de Soto, *Recibimiento (1514)*, ed., Madrid: Editorial El Crotalón (El Jardín de la Memoria, n.º 1), 1982, 8 pp. + facsímile exento de 4 hs.
5. VÍCTOR INFANTES. *Una colección de burlas bibliográficas: las Reproducciones fotolitográficas de Sancho Rayón*, Valencia: Albatros Ediciones, 1982.
6. VÍCTOR INFANTES y LUIS ALBERTO DE CUENCA. «La tempestad. Cuadernos de poesía», eds., Madrid: Editorial El Crotalón, 1982.
7. VÍCTOR INFANTES y PEDRO M. CÁTEDRA. *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)*, eds., Valencia: Albatros Ediciones (Primus Calamus, n.º 1), 1983, 2 vols., 182 pp. + facsímile exento de 312 pp.
8. VÍCTOR INFANTES y PEDRO M. CÁTEDRA. *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, eds., Madrid, I (1984).
9. [Federico García Lorca], *Sonetos del amor oscuro*, Granada [pero Ocaña: Imprenta Rubiales], 1983. [Primera edición de los *Sonetos* en España. Edición clandestina sin datos de autor, con lugar de impresión falso, y sin nombre de editor].
10. VÍCTOR INFANTES, PEDRO M. CÁTEDRA y LUIS ALBERTO DE CUENCA. *Fábulas futurísticas o la Filosofía de Venus en Fábulas*, eds., Madrid: Editorial El Crotalón (El Jardín de Venus, n.º 1 y n.º 2), 1984, 2 ts.
11. VÍCTOR INFANTES. «Noticia editorial» a Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, Jaime Moll, ed., Madrid: Editorial El Crotalón (Antojos y rebuscas, n.º 2), 1984.
12. VÍCTOR INFANTES. *Gerardo Diego con la poesía experimental. En la II Muestra de poesía experimental «Gerardo Diego»*, ed., Madrid: Casa de Cantabria de Madrid, 1987.
13. VÍCTOR INFANTES y JAIME MOLL. *Muestras de los Nuevos Punzones y Matrices para la letra de Imprenta executados por Orden de S. M. (Madrid, 1787)*, eds., Madrid: Editorial El Crotalón/Federación de Casas Regionales de Madrid, 1988, 2 vols.
14. VÍCTOR INFANTES. Gustavo Adolfo Bécquer, *Maese Pérez el organista. Leyenda sevillana*, ed., Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1990.
15. VÍCTOR INFANTES y NIEVES BARANDA. *Narrativa popular de la Edad Media. La doncella Teodor, Flores y Blancaflor, París y Viana*, eds., Madrid: Ediciones Akal (Nuestros Clásicos, n.º 14), 1995.
16. VÍCTOR INFANTES y MARÍA BREY. *Tratado de la coca y de su origen y principio y por qué es tan usada y apetecida de los indios naturales deste Reyno del Pirú*, eds., Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1996.
17. VÍCTOR INFANTES. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* [monográfico: *Vér la*

- poesía: la imagen gráfica del verso*], ed., Madrid, 603-604 (marzo-abril 1997).
18. VÍCTOR INFANTES y ARTHUR L.-F. ASKINS. Antonio Rodríguez-Moñino, *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada, Madrid: Editorial Castalia/ Editora Regional de Extremadura (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, n.º 12), 1997.
  19. VÍCTOR INFANTES. *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, n.º 267), 1997.
  20. VÍCTOR INFANTES. *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI. Preliminar y edición facsímil de 34 obras*, ed., Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (Obras de referencia, n.º 14), 1998, 200 pp. + 34 facsímiles exentos.
  21. VÍCTOR INFANTES. *Primera bibliografía (1977-1997)*, Madrid: Memoria Hispánica (Repertorios, n.º 1), 1998.
  22. VÍCTOR INFANTES y JACOBO SANZ HERMIDA. Sebastián de Granadilla, *Coplas que tratan de los sucesos de los años de 1598 y 1599 (Salamanca, 1607)*, eds., Salamanca: Artes Gráficas Europa, 1998, 64 pp. + facsímil exento de 4 hs.
  23. VÍCTOR INFANTES y ANA MARTÍNEZ PEREIRA. *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XVII y XVIII*, eds., Salamanca: Universidad de Salamanca (Obras de referencia, n.º 19), 2003, 2 vols.
  24. VÍCTOR INFANTES. «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, 2001, encarte exento.
  25. VÍCTOR INFANTES, FRANÇOIS LOPEZ y JEAN-FRANÇOIS BOTREL. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, dirs., Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Biblioteca del Libro), 2003.
  26. VÍCTOR INFANTES y ANA MARTÍNEZ PEREIRA. *Las huellas de la fe*, eds., Madrid: Ediciones de la Imprenta/Memoria Hispánica (Aguinaldos, n.º 9), 2005.
  27. VÍCTOR INFANTES. *Del libro áureo*, Madrid: Calambur Editorial (Biblioteca Litterae, 10), 2006. [Recopilación de 16 trabajos de investigación aparecidos con anterioridad en diferentes publicaciones].
  28. VÍCTOR INFANTES. Francisco de Paula Martí, *Compendio para el año 1807 y un Libro de Memoria (Madrid, 1806)*, ed., Madrid: Ediciones de la Imprenta/Memoria Hispánica (Aguinaldos, n.º 10), 2006.
  29. VÍCTOR INFANTES y JUAN CARLOS CONDE. *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo XV*, Madrid: ARCO/LIBROS (Instrumenta Bibliologica), 2007.



30. VÍCTOR INFANTES. *El Juego de la Oca (Palma de Mallorca, Imprenta Guasp, c. 1652)*, ed., Madrid: Ediciones de la Imprenta/Memoria Hispánica (Aguinaldos, n.º 13), 2009.
31. VÍCTOR INFANTES. *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid: Visor Libros (Colección Filológica, 121), 2010.
32. VÍCTOR INFANTES y JOSÉ A. ORTIZ GARCÍA. *Navegación para el Cielo (Barcelona, Joseph Llopis, 1688)*, ed., Madrid: Ediciones de la Imprenta/Memoria Hispánica (Aguinaldos, n.º 14), 2010.
33. VÍCTOR INFANTES. *Bina obsequia. 1. En (el) lugar del verso. Las geometrías poéticas de Francisco Pino 2. «Alzo el verso esta noche». El ADN poético (de doble hélice) de Rafael Gutiérrez-Colomer*, Madrid: Memoria Hispánica (Homenajes, n.º 2), 2011.
34. VÍCTOR INFANTES. *Aurea bibliographica (1998-2006)*, Madrid: Turpin Editores (Los libros de Sansueña, 1), 2011. [Recopilación de 40 colaboraciones, con el título de «Aurea bibliographica», aparecidas en la revista *Noticias Bibliográficas. Revista Bibliográfica Anticuaria* (Madrid) entre 1998 y 2006].
35. VÍCTOR INFANTES. *Palabras, símbolos, emblemas*, ed., Madrid: Comunidad de Madrid/Ministerio de Ciencia e Innovación/Universidad Complutense de Madrid/Fundación Carlos de Amberes, 2011.
36. VÍCTOR INFANTES y PEDRO RUIZ. *Dos obras de la primera literatura áurea (c. 1515). Cartas y coplas para requerir nuevos amores, Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes*, Madrid: Turpin Editores (Los libros de Sansueña, 3), 2012.
37. VÍCTOR INFANTES y M.<sup>a</sup> CARMEN MARÍN PINA. *Poesía y prosa contra España. Emblemas del perfecto español y Rodomuntadas españolas*, eds., Palma de Mallorca: José J. de Olañeta/College of the Holy Cross/Studiolum (Medio maravedí, 16), 2013.
38. VÍCTOR INFANTES. *La primera salida de El ingenioso hidalgo de la Mancha (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605). La historia editorial de un libro*, ed., Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 30), 2013.
39. VÍCTOR INFANTES. *Segunda bibliografía (constans studiorum, 1977-2013)*, Madrid: Memoria Hispánica (Repertorios, n.º 2), 2013.
40. VÍCTOR INFANTES. «En 8º», ed., Madrid: Turpin Editores, 2013-2016.
41. VÍCTOR INFANTES. *Lyræ mixta. Silva ejemplar de artificios gráfico-literarios*, Madrid: Turpin Editores (Los libros de Sansueña, n.º 7), 2014. [Recopilación de 28 trabajos de investigación aparecidos con anterioridad en diferentes publicaciones].
42. VÍCTOR INFANTES y ANA MARTÍNEZ PEREIRA. *Catálogo de los libros que se prohíben, ansí en latín como en romance, por mandado del Ilustríssimo y Reverendíssimo señor Arçobispo de Sevilla, Inquisidor General de España y de los señores del supremo consejo de la santa General Inquisición (Valladolid, en casa de Sebastián Martínez, 1560)*, Madrid:

- Ediciones de la Imprenta/Memoria Hispánica, 2015 (Aguinaldos, n.º 19).
43. VÍCTOR INFANTES y ANA MARTÍNEZ PEREIRA. «En la arca chica». *El ejemplar cervantino de la Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha (Madrid, Juan de la Cuesta, 1615)*, Madrid: Ediciones de la Imprenta/ Memoria Hispánica, 2016 (Aguinaldos, n.º 20).
  44. VÍCTOR INFANTES y ANA MARTÍNEZ PEREIRA. Juan José Sigüenza y Vera, *Mecanismo del arte de la Imprenta para facilidad de los operarios que la exerzan. Juan Josef Sigüenza y Vera. Discípulo de Ibarra (Madrid, 1811 y 1816)*, eds., Madrid: Turpin Editores, 2016.



## CONFERENCIAS PLENARIAS



## LIBROS DE CABALLERÍAS: FICCIONES ESPAÑOLAS PARA EL RENACIMIENTO EUROPEO

Anna Bognolo  
Universidad de Verona

*A Nieves Baranda y M.<sup>a</sup> del Carmen Marín Pina,  
que acompañaron mis primeros estudios caballerescos.*

### LIBROS DE CABALLERÍAS: UN GÉNERO RENACENTISTA

Ha ocurrido muchas veces que me han dirigido la clásica pregunta: «Bueno, ¿qué estudias tú, de qué te ocupas? ¿Cuál es tu objeto de estudio?». Para muchos de nosotros es fácil contestar. Alguien puede decir: «me dedico a las *Soledades* de Góngora», «a las *Novelas ejemplares* de Cervantes», o «estudio las comedias de Lope de Vega», y son inmediatamente entendidos; cualquier tipo de persona que haga la pregunta, ya sea un colega culto y fino conocedor de la materia, un amigo curioso e incluso un hombre de la calle, todos tienen las coordenadas culturales para colocar en un mapa de referencias el empeño investigador sobre estos temas, la sabiduría acumulada por los estudiosos, la dedicación docente en un plan de estudios canónico.

La contestación: «me dedico a libros de caballerías», en cambio, no aparece tan evidente ni concluyente. No se sabe lo que son, ni está comúnmente aceptado que merezca la pena estudiarlos. No tienen «aura». Normalmente, en Italia o en España, cuando me preguntan tal cosa, sigo hablando y termino la frase con una explicación: «son los libros que hicieron enloquecer a don Quijote». De esta manera me hago entender y salgo de apuros, evocando una idea, aunque borrosa, implícita en la obra maestra cervantina; pero efectivamente la niebla no se hace menos densa. ¿Qué tipo de obras son los libros de caballerías? ¿A qué época pertenecen? ¿Cuáles, cuántos son? ¿Y por qué se supone que vale la pena estudiarlos, dado que no están al nivel de nuestros clásicos, no se encuentran en las historias literarias, no se recogen en las antologías corrientes, no se leen en las escuelas, en fin, están marginados y excluidos del canon?

Tras mi respuesta: «mi objeto de estudio son los libros de caballerías», muchas veces la cara perpleja del interlocutor se ilumina repentinamente: «¡Ah entonces estudias literatura medieval!». En aquel momento la cara dolorosamente perpleja es la mía: ¿Medieval? ¿Por qué medieval? ¿Los libros de caballerías son renacentistas! Los libros medievales son sus progenitores, pero los libros de caballerías castellanos son coetáneos de Garcilaso de la Vega, del *Lazarillo de Tormes*, de la *Diana* de Montemayor y alguno hasta de Góngora, Quevedo y del *Quijote*. ¡Es una lástima que esto se siga ignorando!

Hay que reconocer que en la imagen de los libros de caballerías como literatura medieval hay un fondo de verdad. Es verdad que las primeras novelas de la materia de Bretaña son las de Chrétien de Troyes del siglo XII y que la leyenda artúrica se remonta a una tradición anterior, la de Godofredo de Monmouth; es verdad que las historias de Lanzarote y Tristán del siglo XIII, en verso y en prosa, se difundieron en la Península Ibérica ya en el siglo XIV y se divulgaron en el XV. Sin embargo, en el contexto ibérico los libros de caballerías por excelencia son los del siglo XVI, empezando por el *Amadís de Gaula*, cuya primera edición conservada es de 1508. Fue el *Amadís* la obra que fijó el modelo y dio inicio a uno de los géneros más ricos y fecundos del Renacimiento.

Los libros de caballerías eran muy conocidos. Los comentarios sobre ellos, desde las apreciaciones entusiastas hasta las más violentas condenas, cubren todo el siglo XVI y llegan al XVII (Sarmati, 1996, 2006 y 2007). Durante un arco de tiempo que cubre más de un siglo, los libros de caballerías se consideran a menudo como la ficción más ingeniosa y placentera. Podemos escoger apreciaciones como la de Juan de Valdés y la de Lope de Vega para ejemplificar esta actitud al comienzo y al final de este periodo.

En el *Diálogo de la lengua*, Juan de Valdés confiesa haber leído muchos y con mucho entusiasmo en su juventud:

Entre los que han escrito cosas de sus cabeças comúnmente se tiene por mejor estilo el del que scrivió los quatro libros de *Amadís de Gaula*, y pienso que tienen razón. [...] Diez años, los mejores de mi vida, que gasté en palacios y cortes, no me empleé en ejercicio más virtuoso que en leer estas mentiras, en las cuales tomaba tanto sabor, que me comía las manos tras ellas (Valdés, 1983: 168-169).

A la altura de 1530, pues, Juan de Valdés concluye alabando el *Amadís*, el *Palmerín* y el *Primaleón* que han «ganado crédito» con él y son dignos de aconsejarse como lectura a los nobles italianos que quieran aprender castellano.

Un siglo después, en la dedicatoria de *Las fortunas de Diana* a Marta de Nevares (1621), Lope de Vega alista varios libros de caballerías en un elogio del ingenio castellano:

[Son una] manera de libros que parecían historias, y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*, como si dijésemos *hechos grandes de caballeros valerosos*. Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se ve en tantos *Esplandianes*, *Febos*, *Palmerines*, *Lisuartes*, *Florambelos*, *Esferamundos* y el celebrado *Amadís*, padre de toda esta máquina (Vega, 2007: 46).

Para Lope de Vega y sus lectores, el género es fácil de definir y abunda en ejemplos famosos dando prueba del gran ingenio español en la invención literaria. En suma, parece que sobre el tema los lectores coetáneos tuvieran las ideas más claras que nosotros.

Si vamos a la definición de Covarrubias, encontramos:

Libros de caballerías, los que tratan hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de *Amadís*, de don Galaor, del Caballero del Febo y de los demás (Covarrubias, 2006: *ad vocem*).

El lexicógrafo define el género con un tipo de héroe protagonista (el caballero andante) y sus acciones grandiosas (hazañas); a pesar de juzgarlos de escasa utilidad moral y práctica (poco provecho), Covarrubias subraya su calidad de historias fingidas y su vocación de entretenimiento: «ficciones gustosas y artificiosas». A la altura de 1611, pues, Covarrubias identifica perfectamente el corpus y necesita pocos ejemplos para hacerse entender por sus lectores. En aquel momento, entre la primera y la segunda parte del *Quijote*, el género está bien vivo, representado por títulos como el *Policisne de Boecia* (1602) y las continuaciones impresas o manuscritas del *Espejo de Príncipes y caballeros* (1623) y del *Belianís de Grecia* (hacia 1640). Desde el *Amadís de Gaula* hasta el *Caballero del Febo*, Covarrubias cita, pues, un siglo de novelas.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sobre el ciclo *Espejo de príncipes y caballeros* véase Campos García Rojas (2002) y Ramos Nogaes (2016), que publica también una lista de 56 menciones de libros de caballerías entre 1586 y 1695.



## LOS LIBROS DE CABALLERÍAS: CORPUS, MATERIALIDAD Y POÉTICA

Como se sabe, los libros de caballerías se organizan en series, familias o ciclos, aunque no faltan las novelas sueltas, una cantidad de títulos cuyos listados más autorizados y completos los ofrecen la *Bibliografía* de Daniel Eisenberg y M.<sup>a</sup> del Carmen Marín Pina (2000) y el volumen panorámico de José Manuel Lucía Megías y Emilio Sales Dasí (2008). El ciclo más temprano y más popular fue el de los *Amadíses*, formado por doce títulos, entre los cuales destacan los de Feliciano de Silva, el *Lisuarte de Grecia* (1514), el *Amadís de Grecia* (1530) y el *Florisel de Niquea* (1532, 1535 y 1551), que reorientan el género hacia la literatura de entretenimiento. Mientras tanto Francisco Vázquez (si aceptamos su autoría) dio inicio a la serie de los *Palmerines*, con otro filón narrativo: el *Palmerín de Olivia* (1511) y el *Primaleón* (1512). Desde entonces se abrieron muchas más posibilidades para diferentes autores: la serie de los *Clarianes* y la del *Espejo de Príncipes y caballeros* y otros sueltos, como el *Félix Magno* (1531), el *Valerían de Hungría* (1540), el *Cristalián de España* (1545), el *Felixmarte de Hircania* (1556). Muy extensos, distribuidos en varios tomos, fueron el *Florambel de Lucea* (1532), de Francisco Enciso de Zárate y el *Belianís de Grecia* (1547-1579), de Jerónimo Fernández.

En el ámbito castellano se cuentan más de setenta títulos, que llegan a más de ochenta si tenemos en cuenta las traducciones y adaptaciones de textos catalanes, franceses, italianos y portugueses que se incluyeron en el corpus (Riquer, 1992; Beltrán, 2006; Gómez-Montero, 1992; Cuesta Torre, 1994; Vargas, 2012). Una cifra formidable, que ha hecho afirmar que «pocas veces la oferta de obras de ficción había sido tan abundante, rica y variada» (Marín Pina, 2011: 27). No obstante, esta producción está generalmente silenciada por la moderna historiografía literaria, que ignora el género y lo reduce a poco más que el *Amadís de Gaula*, el *Palmerín de Inglaterra* y el *Espejo de príncipes*, los libros salvados en el donoso escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego.

Al contrario, los libros de caballerías fueron el mayor éxito editorial del XVI, el género que hizo funcionar la joven industria de la imprenta y formó su verdadera columna vertebral en España. Se distinguen no solo como un género literario, sino también como un género editorial, noción que debemos a Víctor Infantes (1992) que la delineó a propósito de las novelas caballerescas breves y de sus señas de identidad tipográficas; definición que fue confirmada

para las novelas largas por José Manuel Lucía con sus exploraciones de bibliotecas europeas recogidas en un libro de consulta obligada, *Imprenta y libros de caballerías* (2000, seguido por el importante corolario de 2004), cuando todavía no había empezado la digitalización masiva.

Se habla, pues, de género editorial, porque en su éxito fueron importantes las características físicas, el diseño. Y se habla desde luego de libros concebidos como objetos materiales, producidos para un mercado por parte de una red industrial y comercial que se creó entonces por primera vez, en la que, como bien ha estudiado Manuel José Pedraza Gracia (2015), los autores contaban menos, para dirigir los gustos del público, que los libreros y los editores atentos al negocio, unidos a los impresores y colaboradores de imprenta, e incluso los mecenas coleccionistas y grandes bibliófilos.

Libros que, en su primera configuración en la imprenta manual, no se diferenciaban mucho de los códices medievales. [Figs. 1 y 2]

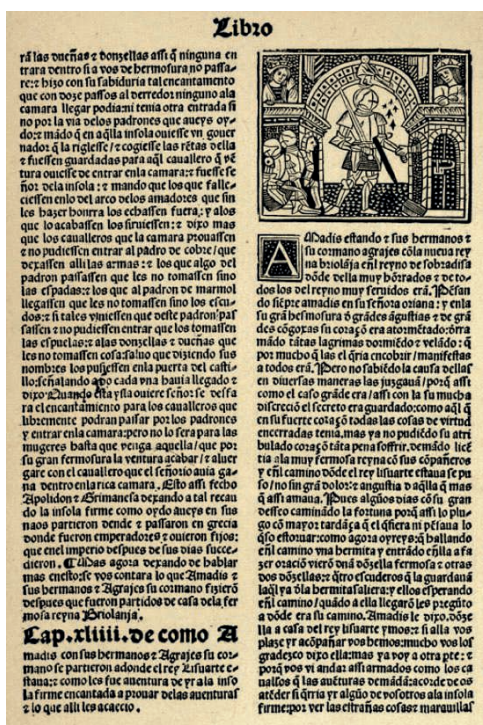


Fig.1 *Amadís de Gaula* (Roma, Antonio de Salamanca, 1519) (cap. 44, el Arco de los Leales Amadores de la Ínsula Firme).

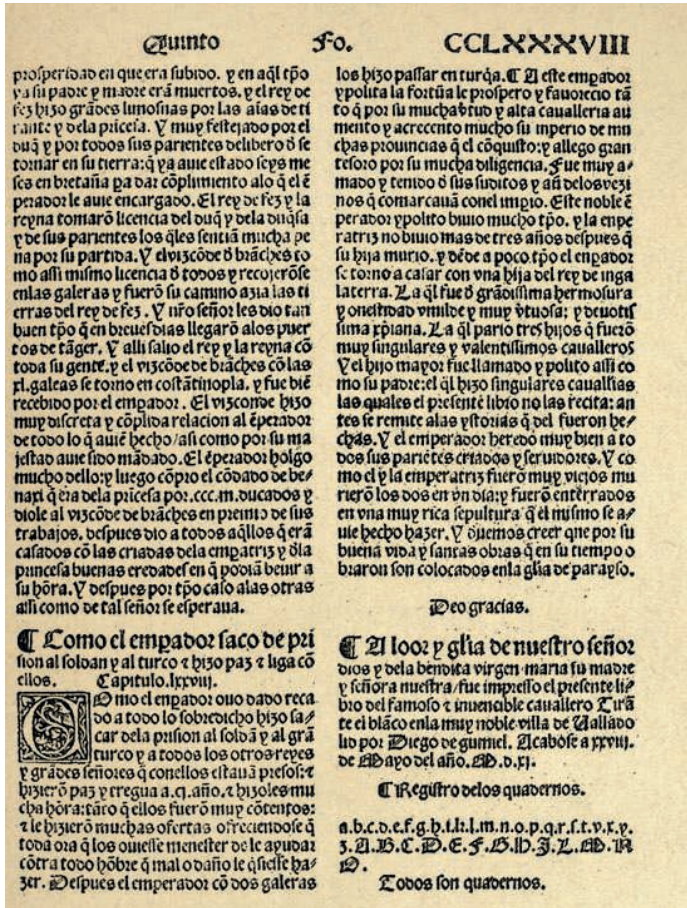


Fig. 2 Tirante el Blanco (Valladolid, Diego de Gumiel, 1511) (colophon).

Libros de gran formato, de entre ciento y trescientos folios (teniendo en cuenta que el formato folio era el que se usaba para obras extensas y costaba mucho), letra gótica, disposición del texto a doble columna, iniciales adornadas, pequeños grabados internos que ilustraban algunas de sus páginas y, en la portada, un grabado de gran tamaño con un caballero jinete, o con escudo heráldico del señor al que se dedicaba la obra. Estos caracteres formaban una imagen editorial coherente y normalizada que los hacía inconfundibles. [Figs. 3 y 4]

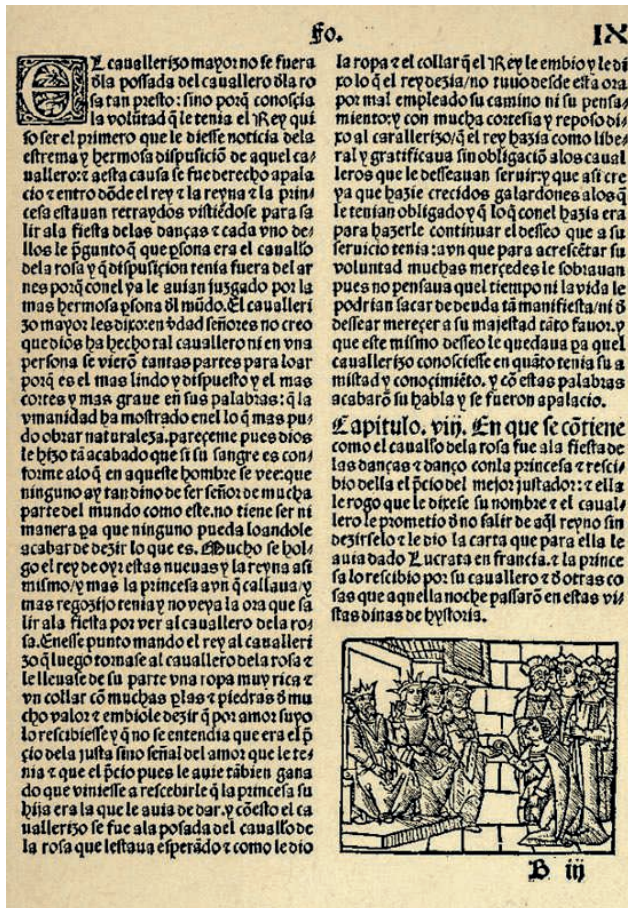


Fig. 3 Claribalte (Valencia, Juan Viñao, 1519).

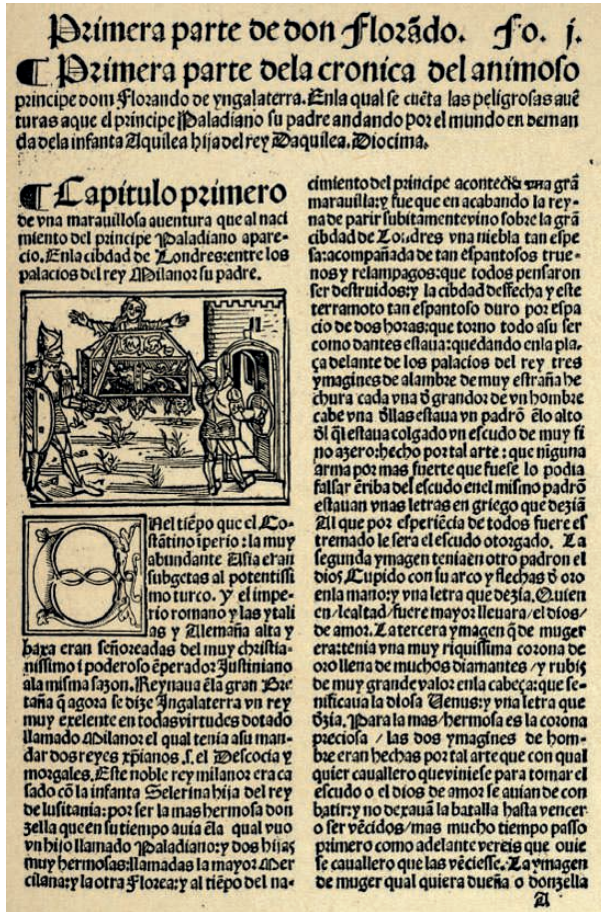


Fig. 4 Florando de Inglaterra (Lisboa, Gernán Gallarde, 1545).

Solamente en los años sesenta se pasó de la letra gótica a la romana y de la doble columna a la línea tirada en la plana entera, formato que se utilizó por ejemplo en el *Olivante de Laura* (1564) y que había sido usado en Italia para los *Amadises* y *Palmerines* venecianos de los hermanos Nicolini dal Sabbio, por encargo del librero Giovanni Battista Pederzano en los años 1533-34, al cuidado de Francisco Delicado. [Figs. 5 y 6].



Fig. 5 *Amadis de Gaula* (Venecia, 1533) (Portada).

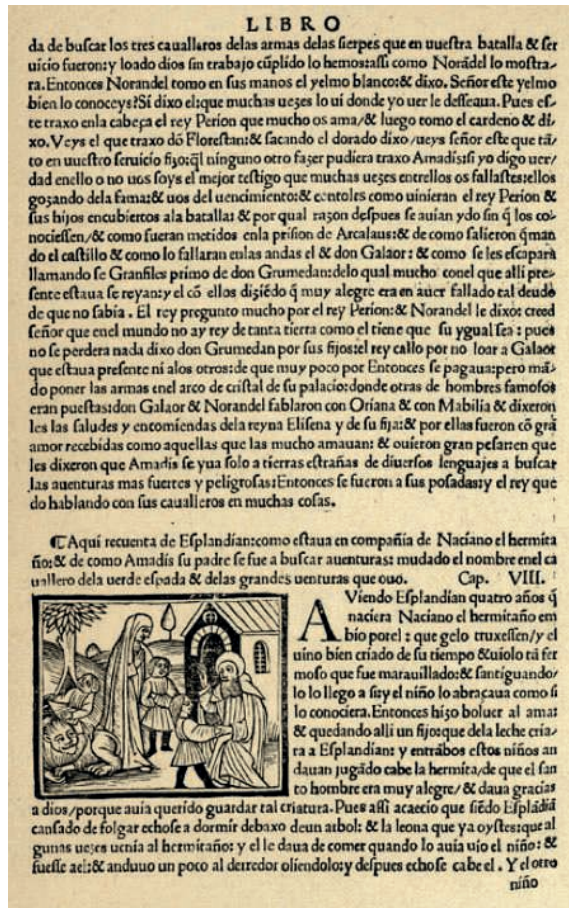


Fig. 6 Página de texto y grabado de la edición de Venecia, 1533, folio CLXXXVIIIv.

El éxito que acompañó la demanda de los lectores provocó muchos cambios que se produjeron en cascada: trajo consigo el desarrollo de la conciencia autorial de escritores profesionales, que empezaban a poder vivir del trabajo de sus plumas, y alimentó por vez primera un entramado de relaciones entre los agentes (editores, impresores, libreros) que intervenían en la producción literaria a nivel internacional. Entre los autores hubo algunos escritores de ingenio, otros simples aficionados, que pertenecían a diferentes estamentos, incluso algunas mujeres: autoras, como Beatriz Bernal, que escribió el *Cristalián de España* (1545) (Gagliardi, 2010), y traductoras, como Margaret Tyler, que tradujo al inglés el *Caballero del Febo* (1580).

Si seguimos la trayectoria de estos libros en el siglo XVI, vemos que durante el reinado de los Reyes Católicos prevaleció la caballería cristiana, en sintonía con la ideología mesiánica y el espíritu de cruzada de la monarquía; durante el reinado de Carlos V sobresalió el ideal imperial y se afirmaron muchas innovaciones, con la abertura a muchas variedades narrativas y con una intención de entretenimiento; con Felipe II fue evidente la decadencia del género en la imprenta y en el comercio que, no obstante, fue debida a causas externas, como la censura y la legislación de la Contrarreforma sobre las obras de ficción, con la consiguiente crisis de la tipografía hispánica (Alvar y Lucía Megías, 2000). Algunos libros fueron más didácticos y saturados de ideología, otros concebidos como ficción pura y desprovistos de doctrina. A pesar de las acusaciones de inverosimilitud, muchos de ellos tuvieron fuertes anclajes en la realidad contemporánea, y fueron acercándose al mundo de la vida cotidiana, documentando las maneras de vestir, describiendo fiestas y celebraciones, incorporando avances técnicos y científicos.<sup>2</sup> Eran caros, pero más tarde se difundieron y abarataron: los lectores se hicieron menos nobles y más burgueses, comprendiendo a artesanos y a la población rural. Sin embargo, como demostró Pedro Cátedra (2007), tuvieron un nuevo repunte en la década de 1580. El género no concluyó su trayectoria con la imprenta: hay una veintena de obras que quedaron manuscritas, hasta más allá de 1600, entre las cuales se encuentran algunos títulos muy valiosos, como el *Clarisel de las Flores*, el *Lidamarte de Armenia*, el *Mexiano de la Esperanza* o el *Polismán de Nápoles* (Lucía Megías, 2004 y 2011). Y después de su primera condensación en el más importante género narrativo renacentista, sus intrigas y ficciones sobrevivieron en otras formas y otros géneros como el romancero (Baranda, 1996) y fueron retomadas en el teatro del Siglo de Oro (Demattè, 2005), incluyendo parodias burlescas (Demattè y Del Río, 2012).

Estos libros de larga extensión y compleja estructura tenían su propia poética en evolución y planteaban problemas teóricos semejantes a los debatidos en la discusión italiana que se desencadenó a partir de la *Poética* de Aristóteles y del éxito del *Orlando Furioso*. Un típico libro de caballerías (Marín Pina, 2011: 41-49) se presenta casi siempre como una traducción de un antiguo manuscrito azarosamente hallado y cuenta la historia de una biografía caballeresca: las vicisitudes de un héroe recién nacido abandonado o raptado, su juventud en los momentos iniciáticos de partida, su investidura, y sus aventuras en una geo-

---

<sup>2</sup> Sobre la caballería real Rodríguez Velasco, 2009; para las fiestas, entre otros, Río Nogueras, 2008 y 2012; y Gamba Corradine, 2017.



grafía fantástica. Las aventuras consisten en socorrer menesterosos y enfrentarse al mal, representado por encantadores, gigantes, monstruos y diversas maravillas; el protagonista persigue el ideal supremo del perfecto caballero y cortesano, por otro lado, el amor es el motor de la progresión heroica y provoca escenas inolvidables. En el fondo queda el arquetipo heroico, pero matizado y revestido con muchas variaciones, que utilizan recursos como el protagonismo múltiple y el entrelazamiento de diferentes historias; así se produce una ampliación y se alcanza un censo muy elevado de personajes, que estimula y exige la atención y la memoria de los lectores. En esta complejidad argumental perder el hilo es fácil y los autores orientan al lector con anticipaciones y recapitulaciones; sin embargo, por parte de los lectores lo importante es el gusto y el deseo de seguir leyendo, y por parte de los autores las propuestas técnicas, el arte nuevo de narrar, porque estos parten de la imitación, pero persiguen la superación, la ambición de diferenciarse de lo anterior y la voluntad de experimentación. Hay técnicas germinales de verosimilitud, resortes metaficcionales, ensayos de historias intercaladas y una gran osmosis con otros géneros. Los libros de caballerías retoman el testigo de la ficción sentimental (Branderberger, 2012); también interesantísimos son los juegos intertextuales con el mundo clásico (Marín Pina, 2010a y Sales Dasí, 2011). Algunos libros, como los de Feliciano de Silva, explotan las técnicas teatrales del disfraz y se fundan en el sentido del humor, inventando personajes como Fraudador de los Ardides, que empieza una parodia de la vida caballeresca desde su mismo centro. Aparecen magos bromistas que encantan con burlas espectaculares y aventuras que tienen solamente el propósito de provocar la risa. La particular ductilidad del género y la especial permeabilidad de la prosa áurea (Martín Romero, 2017\*) permiten una gran intertextualidad, un continuo mestizaje en el que los libros de caballerías ceden y reciben materiales de poesía de cancionero e italianista, de la ficción sentimental, pastoril, bizantina; de la mitología clásica, de la épica italiana, las relaciones de sucesos y prodigios; de la ficción llamada realista, la celestinesca y picaresca en particular. Todo para alcanzar la variedad y el entretenimiento de nuevas generaciones de lectores (Marín Pina, 2011).

## UN CUADRO DE LOS ESTUDIOS

El tema de los libros de caballerías es un campo en el que la investigación ha progresado mucho (Cacho Blecua, 2007, Marín Pina, 2011); pero, a pesar

de todo, todavía hoy la construcción crítica y la realidad histórica divergen. Si volvemos a considerar los famosos ensayos de Alan Deyermond, *The lost Genre of Medieval Spanish Literature* (1975) y de Keith Whinnom, *Spanish Literary Historiography: Three forms of Distortion* (1967), nos damos cuenta de que en los más difundidos manuales actuales el panorama está amputado y tergiversado (Gutiérrez Trápaga, 2017b). Los libros de caballerías constituyeron una parte preponderante de la ficción renacentista y casi no aparecen. No se trata solo de un «*lost genre*» como lo definía Deyermond, sino de un género invisible. En el campo literario del Siglo de Oro, el lugar de las otras formas de novela es diferente: la picaresca la apreciamos porque la consideramos un anticipo de la novela realista moderna; los géneros de ficción sentimental y pastoril los apreciamos por sus ambición filosófica y su alcurnia italiana; la morisca por su matiz exótico y romántico, gracias a la maurofilia europea de los siglos pasados y a la moda actual de abertura hacia la así llamada Otredad; la bizantina llegó más tarde con toda la fuerza de la autoridad clásica de Heliodoro y fue ulteriormente autorizada por firmas tan importantes como Lope y Cervantes. Los libros de caballerías, en cambio, quedan algo desdibujados, como un tema minoritario, como un argumento marginal.

En general, pocos estudiosos y lectores tienen una idea de los libros de caballerías fundada en lecturas de primera mano; la opinión difundida sigue siendo la que se puede deducir negativamente del conocimiento que todos tienen del *Don Quijote*; es la idea que tenía Menéndez Pelayo y que sigue repitiéndose acríticamente. Hasta hace poco nadie los había estudiado con ojos nuevos. También influyó negativamente el hecho de que se hayan considerado durante mucho tiempo como residuos medievales, como frutos tardíos de un largo otoño de la Edad Media según las sugerencias del libro de Huizinga, de la deslumbrante sociedad cortesana caballeresca que se extiende desde los esplendores de los torneos y de los banquetes del siglo xv hasta el ceremonial borgoñón importado por Carlos V, reconstruida por Martín de Riquer en su magistral *Caballeros andantes españoles* (1967). En conclusión, una literatura nostálgica de una época superada.<sup>3</sup>

No obstante, últimamente el panorama está cambiando. Gracias a los esfuerzos de centros investigadores en España (Zaragoza, Alcalá, Valencia,

---

<sup>3</sup> Para el papel de los libros de caballerías y de la literatura de ficción en las historias de la literatura véase el excelente artículo de Gutiérrez Trápaga, 2017b, que discute también el problema metodológico generado por la inexistencia en español del término y de la categoría anglosajona del *romance*.

Salamanca), así como en Portugal, México, Colombia, Argentina y Brasil, hoy en día la situación es muy distinta. No obstante, muchos libros siguen careciendo de una edición moderna y faltan obras críticas de conjunto, que abarquen el género en su totalidad, aclaren las tendencias y las interpreten en su contexto renacentista. A causa de su extensión e inaccesibilidad, en muchos casos los conocemos muy poco y queda mucho que explorar. Ahora contamos con las colecciones de los «Libros de Rocinante» y las «Guías de lectura caballerescas» difundidas por el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, dirigidas por Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, que dieron un impulso enorme a la investigación.

Un proyecto que ha alentado a muchos jóvenes investigadores es *Clarisel* (título del libro del aragonés Jiménez de Urrea) de la Universidad de Zaragoza, dirigido desde 1998 por Juan Manuel Cacho Blecua; la sección *Amadís: Base de datos bibliográfica sobre literatura caballeresca*, pone a disposición de todos las fichas de la crítica caballeresca a partir del año 2000, fecha de la bibliografía de Eisenberg y Marín Pina.<sup>4</sup>

Dos hitos importantes fueron la *Antología de los libros de caballerías castellanos* y el número monográfico de «Edad de Oro» XXI, ambos coordinados por Lucía Megías (2001 y 2002), trabajo que ofrecían el estado de la cuestión de los estudios sobre los ciclos principales y sobre otras novelas sueltas (*Baldo*, *Félix Magno*, *Clarisel*, *Felixmarte*), poniendo a disposición de la crítica varias páginas de los textos, y mostrando así, por primera vez, su variedad y riqueza de matices. Dos publicaciones que venían a llenar una laguna de más de medio siglo porque después de la de Thomas (1920) nunca se habían intentado ensayos panorámicos globales. Una función semejante tuvo la espléndida exposición realizada en Madrid en 2008, «*Amadís de Gaula*», 1508: *Quinientos años de libros de caballerías*, con su formidable catálogo (Lucía Megías, 2008); así como ahora el fundamental portal *Libros de caballerías* en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2010), en el cual se recoge una cronología, una extensa

---

<sup>4</sup> Actualmente *Amadís* cuenta con más de 7.000 fichas. <<http://clarisel.unizar.es>>. Recientemente se han publicado muchas monografías: Roubaud-Bénichou, 2000; Sales Dasí, 2004; Acebrón, 2004; Martín Romero, 2007; Guijarro, 2007 y Teijeiro y Guijarro, 2007; Lalomia, 2009; Vargas, 2012; Mérida, 2013; Orsanic, 2014; Lobato Osorio, 2016; se han multiplicado los encuentros de estudio, números monográficos de revistas y los volúmenes colectivos: Beltrán, 1998; Orduna, 1992 y 2006; Aguilar Perdomo, 1999; Acebrón, 2001; Carro y Puerto, 2002; Gernert, 2004; Carrizo Rueda y Lucía Megías, 2004-2005; Bueno y Esteban, 2007; Demattè, 2010; Carrizo Rueda, 2009 y 2010; Walde y Reinoso, 2009-2010; Bueno y Cortijo, 2010; Mongelli, 2011; Haro y Canet, 2014 y Haro, 2015, y los seminarios de la UNAM: González y Miaja, 2008; González y Campos, 2009, 2013, 2015 y 2017.

bibliografía, ediciones y estudios con mucho material en línea.<sup>5</sup> También muy relevante ha sido el papel de la revista *Tirant* de la Universidad de Valencia, dirigida por Rafael Beltrán.<sup>6</sup>

## DIFUSIÓN EUROPEA DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Volviendo a considerarlos en su época, hay que subrayar que los libros de caballerías, a pesar de ser objeto de innumerables críticas, gozaron inmediatamente de un gran éxito internacional.<sup>7</sup> Las traducciones de novelas peninsulares se afirmaron en Europa ya en la primera mitad del XVI. Ciclos enteros, como el de Amadís, se tradujeron a las principales lenguas europeas: italiano, francés, inglés, alemán, neerlandés. El ciclo de Amadís en Francia se tradujo enteramente a partir de 1540; la traducción de Herberay des Essarts tuvo un éxito fulgurante y representó un modelo de estilo y de elegancia cortesana en la formación de la prosa novelística francesa. También se publicó una compilación de joyas retóricas (discursos, cartas, arengas y lamentos de amor) titulado *Le Trésor des livres d'Amadis* (París, 1559) que, con veinticinco ediciones en Francia y traducciones al inglés y alemán, funcionó como un manual de urbanidad y elocuencia cortesana más difundido que el *Cortesano* y el *Galateo*. Las traducciones del *Amadís* al alemán y al neerlandés se efectuaron desde los años setenta y partieron de la serie francesa. Los editores alemanes añadieron al ciclo tres suplementos (Schaffert, 2015a), que fueron a su vez traducidos al francés, y así hicieron llegar la serie de los *Amadises* alemanes y franceses a la respetable cifra de veinticuatro volúmenes. Mientras tanto se tradujo el ciclo de *Palmerín de Olivia* en Francia, Inglaterra y Flandes, amén de otros libros como el *Belianís de Grecia* (que tuvo continuaciones inglesas), el *Espejo de Príncipes* y el *Florando de Inglaterra*. Finalmente, hay que recordar la versión hebrea del *Amadís*, publicada en Constantinopla en 1541.

Como Francia, también Italia tuvo un papel mediador determinante para el éxito de los libros de caballerías en Europa, con una expansión comercial que superó a la española en número de ediciones, hecho que justifica un estudio detallado de este corpus. El Proyecto Mambrino que coordino con

<sup>5</sup> <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/libros\\_de\\_caballerias/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/libros_de_caballerias/)>. Un precursor fue Eisenberg 1982.

<sup>6</sup> <<http://parnaseo.uv.es/tirant.htm> >

<sup>7</sup> Los libros de caballerías peninsulares se pueden ver incluso a la luz de los debates contemporáneos sobre la literatura mundial: Cabo Aseguinolaza (2015).

Stefano Neri, en la Universidad de Verona,<sup>8</sup> se propone justamente llegar a dominar la materia y realizar el censo de los ejemplares sobrevividos en bibliotecas de todo el mundo. Toma el nombre del *baciyelmo* de don Quijote, como también del escritor Mambrino Roseo da Fabriano, traductor de los ciclos amadisiano y palmerinano en Italia, que vivió entre Perugia, Florencia y Roma entre 1500 y 1580 (la misma generación de Garcilaso y de Carlos V) y estuvo al servicio de familias nobles italianas como los Baglioni, los Della Cornia y los Colonna. Fue contratado por el editor e impresor veneciano Michele Tramezzino que tenía una importante librería en Roma y se dedicó especialmente a traducir libros de caballerías españoles. Cuando terminó los ciclos de Amadís y Palmerín, empezó a producir otras continuaciones a imitación de las españolas, que tuvieron el mismo éxito en el mercado italiano; hay que tener en cuenta que eran libros en octavo, según el nuevo formato para lectura amena inventado al comienzo del siglo por Aldo Manuzio, libros pequeños y cómodos, prácticamente portátiles. Al final Mambrino Roseo añadió siete novelas al ciclo de *Amadís* y cinco al de *Palmerín*; se tradujeron al italiano otras varias novelas sueltas, como el *Lepolemo*, el *Cristalián*, el *Florambel*, el *Valerían*, el *Belianís*, el *Felix Magno* y el *Espejo de príncipes*. Como puede apreciarse, el corpus de libros traducidos o imitados en italiano es ingente y merece atención histórica y crítica. Por esta razón, explorar estas novelas, que en su momento fueron muy conocidas y triunfaron en el mercado con varias reimpressiones hasta el 1630, puede prestar un útil servicio a los estudios de literatura española, italiana y europea, y contribuir a llenar una laguna en la comprensión de la historia de la novela.

En suma, los libros de caballerías, narraciones tan maravillosas y fantásticas, se leían en todas las partes de Europa hasta bien entrado el siglo XVII. En la Italia devastada por los conflictos entre España y Francia y por los enfrentamientos entre el papa y el emperador, en la Europa del norte desgarrada por la Reforma y en la Europa del sur cerrada en la observancia romana, estos libros se conocían; los leían igualmente italianos, españoles y alemanes y los leían los católicos y los luteranos, los leían los súbditos de Felipe II y los de Isabel I de Inglaterra. Por esto también son dignos de estimación y estudio.

Sobre todo, lo que ahora se sabe muy bien, es que los libros de caballerías no son todos iguales, al contrario, son variados y ricos de diferentes motivos de admiración y entretenimiento, por lo que no se puede liquidar el género

---

<sup>8</sup> <[www.mambrino.it](http://www.mambrino.it)>

con la frase del canónigo de Toledo, «cual más cual menos todos ellos son una misma cosa». Los hay serios e irónicos, pedestres y muy cultos, de estilo llano y barroco. Los hay efectivamente de escaso valor e interés, pero varios de ellos pueden aportar valiosas perspectivas a los estudios del Siglo de Oro.

## LO MARAVILLOSO DEL ARTIFICIO Y DE LA INTRIGA

Los libros de caballerías fueron criticados por la excesiva presencia de elementos maravillosos exorbitantes e inverosímiles, por los moralistas y por muchos de los mismos escritores más exigentes que, como Cervantes, intentaban crear una ficción más equilibrada y sutil.<sup>9</sup>

Muchos son, en efecto, los motivos inverosímiles en los libros de caballerías: acciones y objetos mágicos, héroes sobrehumanos, dragones voladores, barcos encantados, islas semovientes, castillos navegantes y un largo etcétera.<sup>10</sup> La mayoría de las veces son responsabilidad de magos, de los malvados o benéficos encantadores que actúan como antagonistas o protectores de los héroes.

Pero lo maravilloso en los libros de caballerías no se reduce a estas fantasías o a las burdas exageraciones de los golpes espantosos de que nos habla Montalvo en su prólogo y que fascinan al ventero del *Quijote*. La maravilla puede ser una máquina compleja, con resonancia de conceptismo gótico o anticipaciones de majestuosidad barroca. Puede ser una arquitectura teatral, en casos como los alambicados tormentos sentimentales de las aventuras extremas de Feliciano de Silva, o puede consistir en perfectos artefactos de relojería, como en el caso de complicados jardines, fuentes o autómatas: temas todos que han estudiado recientemente Carlos Alvar (2004), Stefano Neri (2007a y 2007b), Jesús Duce (2016) y Rosario Aguilar (2010). No se trata ya de la maravilla de la novela artúrica, la de la magia misteriosa de Merlín y del hada Morgana: no se trata de la aparición de lo otro, lo extraño inquietante de la aventura medieval en la floresta, que pertenece a la esfera de lo sobrenatural y trascendente. Se trata en cambio de una elegante artesanía cortesana, un refinado montaje presentado a menudo como el ceremonial de una fiesta

<sup>9</sup> Cervantes, por ejemplo, condena también la magia de la *Diana* de Montemayor, donde el agua de Felicia funciona como un *deus ex machina*, una escapatoria fácil para resolver la situación conflictiva.

<sup>10</sup> Sobre el estudio de los motivos caballerescos, véase Cacho Blecua, 2002; Bueno Serrano, 2007 y Luna Mariscal, 2013 y 2017.

renacentista o el decorado de un teatro barroco; de un artificio que sobrepuja a la naturaleza y del que está claro que se admira el ingenio humano: en suma, la aventura mágica se hace artificial (Bognolo, 1997).

Además, la maravilla se presenta con otro recurso: lo admirable inherente a la intriga es producido por la técnica narrativa y la disposición de la estructura, planeada para suscitar tensiones y sorpresas. Según Aristóteles (García Yebra, 1988), en la épica y en la tragedia, era preciso incorporar lo maravilloso engarzado en la cadena lógica de la trama, porque el interés por algo sorprendente, que se produce de improviso y contra toda expectativa, debe surgir de los hechos mismos; en esto se funda la unidad, la coherencia y la implicación lógica de la fábula. El nudo central, el momento de la peripecia donde se concentran las tensiones que nos inspiran piedad y terror y que se resuelven en el desenlace, debe estar bien motivado: las pasiones deben ser justificadas y conectadas a la solución, sin que nada resulte mecánico o añadido desde fuera. Así la sorpresa y la admiración producen placer, porque lo maravilloso es placentero. Aristóteles no habría suscitado tanto interés si las preguntas sobre la estructura de la novela y la manera de intensificar la atención del lector no estuvieran en el centro de la preocupación de los escritores, en Italia y en España. Y desde España vino el cuestionamiento más fecundo e interesante, los juegos y experimentaciones que encontramos en la obra de Cervantes.

«È del poeta il fin la meraviglia», como dijo Giovan Battista Marino (1569-1625). En los libros de caballerías hay muchas fuentes de admiración y hay muchos elementos de maravilla estructural, inherente a la construcción narrativa del enredo, que bien merecería ser estudiada.

Un listado mínimo podrá ofrecer algunas sugerencias de técnicas narrativas típicas explotadas en estas novelas, recursos de larga duración que se transmitirán a la narrativa posterior. Ante todo, hay separaciones y agniciones sorprendentes: el héroe es víctima de abandono o raptó y al lector interesan los avatares con que reencontrará a su familia. Hay también momentos de máxima tensión dramática, como por ejemplo el combate entre padre e hijo que no se conocen y descubren *in extremis* su respectiva identidad; y asimismo ocasiones de suspensión con interrupciones justo a mitad de una acción, como en el famoso duelo de don Quijote con el vizcaíno (Marín Pina, 2010b). Se encuentran procedimientos que aparecen hasta en las novelas seriales actuales, como el *cliffhanger*, artificio narrativo que, al final de una obra de ficción,

genera el suspense para hacer que el lector se interese en conocer el desarrollo en la siguiente entrega (Schaffert, 2015b).

Se puede notar que, después de la fase de primera eclosión, se afirmó una amplificación del enredo por doble o triple protagonismo, con las consiguientes complicaciones de entrelazamiento. Además, Feliciano de Silva introduce un uso teatral de los disfraces, no solamente el más común de mujer vestida de hombre (la «doncella guerrera»), sino especialmente la transformación de hombre en mujer, con la cual la trama se enriquece con equívocos y con intercambios de identidad.

Los juegos metaficcionales cervantinos se encuentran anticipados en germen en los libros de caballerías, con técnicas de metalepsis, de irrupción de la voz narrativa en el plano diegético y rupturas de barreras entre los diferentes niveles de la ficción (Gutiérrez Trápaga, 2017c). Obviamente, con las continuaciones se crea una dilatación del mundo narrado en precuelas y secuelas, algo que genera jugosos juegos intertextuales con técnicas que parecen extremadamente modernas como el préstamo de personajes entre dos series (*crossover*). Esto comporta algo más que una relación intertextual, porque supone interferencias entre dos (o más) mundos posibles, y la imaginación caballeresca se aglutina y se ensancha en un hipertexto que los lectores comparten, tendiendo puentes entre géneros y tradiciones seculares; por ejemplo, cuando en la narración se encuentran juntos héroes de la Antigüedad, de la Edad Media y los coetáneos castellanos.

Los autores llegan con esto hasta a la descarada apropiación de mundos narrados ajenos en el propio mundo narrado. Esta tendencia a reunir los héroes de la literatura antigua para que rindan homenaje a la moderna sobrepasa la directa relación intertextual y evidencia más bien la pretensión de hacerse con la entera república de la novela heroica de los siglos anteriores en una especie de *translatio imperii* caballeresca en que los enanos (la caballería andante actual) se yerguen sobre las espaldas de los gigantes (desde personajes bíblicos o de la antigüedad grecolatina). En su edad Renacentista e imperial, renovando las tradiciones medievales de las galerías de personajes virtuosos y los tópicos listados de los «Nueve de la fama» y cargando las tintas con ceremonias cada vez más lujosas, los autores de libros de caballerías como el *Olivante de Laura* (1564) o del *Espejo de príncipes y caballeros III* (1587) no temen considerarse herederos de toda la ficción anterior.



En una época en la que no había legislación sobre derechos de autor, algo parecido hizo Mambrino Roseo al apoderarse de la entera genealogía de los *Amadis* españoles, considerándose el heredero y el administrador final del entero ciclo, como se aprecia en la tabla publicitaria en la que resumió la genealogía de sus héroes. [Fig. 7]



Fig. 7 *Albero della genealogia di Perione re di Gauva disteso da Mambrino Roseo da Fabriano* (Roma, Vitale Mascardi, 1637).

Entonces, cuando Cervantes habla de «máquina mal fundada de estos caballerescos libros» para referirse a la construcción de la estructura narrativa, no hace más que adoptar una palabra técnica: el término «máquina» había sido utilizado en sentido aristotélico en las poéticas italianas al referirse a la obra de Ariosto. La maquinaria de los libros de caballerías no siempre funcionaba perfectamente. Pero en general los libros de caballerías se desarrollaban según la lógica interna de la intriga y su narrativa era una máquina bien rodada, heredera de la gran tradición occidental de los *romans* medievales, la mis-

ma que Ariosto aprovechó en los recovecos irónicos del *Orlando Furioso* y que Cervantes admiró y adoptó para gran parte de la creación del *Don Quijote*.

Este arsenal técnico, este patrimonio de recursos básicos del arte narrativo, penetró en el caudal de las tradiciones de la novela europea moderna y la fecundó; a través de la novela francesa, alemana e inglesa los recursos del engranaje novelístico no fueron olvidados y pasaron al periodo barroco y clasicista, fueron redescubiertos en el Romanticismo, hasta llegar a la novela popular y de folletín, que supo hacer fructificar nuevamente los artificios del arte. Existe una línea ininterrumpida europea del arte narrativo que parte de los *romans* artúricos y llega hasta la novela de aventuras, como las de Scott, Dumas y Salgari, una línea subyacente que queda por explorar y reconocer (Segre, 1984; Cougénas, 1997).

La narratología, que estaba muy de moda en los años setenta, la hemos dejado de lado demasiado pronto. Hay profundas verdades sobre el arte de narrar que hemos sacrificado en aras de estudios de diferentes tendencias culturales, que no se preocupan mucho de la literariedad. Hay un gran libro ahora bastante olvidado, el de Northop Frye, *La escritura secular* (1976), que ofrece claves útiles para la lectura de los libros de caballerías en su esencia de *romances* y no como novelas realistas modernas «defectuosas». Si propongo rescatarla y volverla a leer ahora, es porque Frye tiene una valoración enormemente positiva de la literatura de consumo, porque en su construcción se distinguen todavía muy claramente las estructuras míticas, las mismas que destacó Juan Manuel Cacho Blecua en su *Amadís. Heroísmo mítico cortesano* (1979) libro que fundó nuestros estudios modernos del género. Las mismas estructuras básicas rigen las narraciones populares, las novelas policíacas, de ciencia ficción y de fantasía, que hoy en día siguen perfectamente vigentes, sin hablar de cine y de series de televisión, que sería nunca acabar. O sea: los libros de caballerías sirven para entender mejor la historia de la narrativa occidental y son la tesela que falta en el rompecabezas de la historia de la novela europea (Cougénas, 1997; Pavel, 2005; Mazzoni, 2011).

En este contexto, es de gran interés la poética de las continuaciones. Los libros de William H. Hinrichs, *The invention of the sequel* (2011) y de Gutiérrez Trápaga, *Rewritings, Sequels* (2017a), que abordan el estudio de las continuaciones como terreno específico, abren interesantes perspectivas en un ámbito que en España resulta muy sugerente. También es útil un Coloquio de la Casa de Velázquez que dedica atención a las continuaciones de la *Celestina*, de la

*Diana*, de historias épicas como la *Crónica del Cid*, de libros de caballerías y novela picaresca, con un artículo introductorio de W. Hinrichs titulado nada menos que *La novela y la secuela. De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria* (2017).

## CONCLUSIONES: AVENTURAS Y AMOR

Entonces los libros de caballerías nos interesan mucho, porque al comienzo de la época moderna contribuyen a dar forma a las bases de la imaginación y de la técnica narrativa del *romance* y de la novela occidental. Y lo hacen a partir de las más poderosas de las experiencias irregulares de la vida humana individual y particular, las de la aventura y del amor (Segre, 1984: 74; Mazzoni, 2011: 152).

Por un lado, los libros de caballerías siguen narrando aventuras: el deseo de aventura no es un residuo de civilizaciones superadas, sino que queda siempre antropológicamente vivo. Desde Chretien de Troyes hasta hoy, la novela de aventura es un viaje de exploración y descubrimiento, una apuesta sobre el valor de un protagonista en conflicto con el mundo; con este héroe problemático, nunca satisfecho, a la conquista de la estima y de la fama, del amor, nos identificamos. Los libros de caballerías siguen narrando la aventura de un caballero que es el estoico portador de valores de una existencia indomable y desprendida; los géneros de películas de guerra o del oeste han cantado con diversos matices estos héroes solitarios y singulares: un hombre, su fuerza moral antes que física y el destino que se fragua él solo, como individuo, contra las adversidades, con coraje e integridad. En el fondo los superhéroes de las sagas de cine y televisión, los caballeros Jedi de la *Guerra de las galaxias*, o los mejores defensores de la barrera de *Juego de tronos*, se fundan en principios análogos.

Por otro lado, los libros de caballerías siguen narrando el amor: desde Lanzarote que, jovencísimo, se hace servidor de la belleza radiante de Ginebra, la historia de amor caballeresco ha arrebatado durante siglos a muchísimas generaciones de lectores como esos Paolo y Francesca que se besaron en la *Commedia* de Dante. La idea extasiada de una belleza superior, el amor sublimado que tanto reivindicó el Romanticismo, el deseo encantado del Otro, el amor humano y divino, está en el centro del *romance*.

Los libros de caballerías cuentan estas cosas. Es verdad que son libros de diversión, pero es diversión seria, inteligente, útil al pensamiento y a la emoción. Es verdad que algunos son disparatados e inverosímiles, tiene razón Cervantes en criticar sus desarmonías y exageraciones; pero tiene razón también cuando nos cuenta el entusiasmo de la primera salida del flamante aventurero don Quijote, o la fascinación de la sorprendente aventura del lago hirviente con su palacio sumergido. En el mundo caballeresco imaginado por don Quijote, Cervantes inyecta la vida real, los polvorientos caminos de la Mancha, y da vida y aliento a personajes dotados de matices que no tienen comparación con los de los libros de caballerías. Sin embargo, el género ofrecía una forma bien desarrollada, un marco acogedor, que permitía la entrada de multitud de elementos que podían renovar su carácter y su variada herencia.

En conclusión, los libros de caballerías fueron un género multiforme, que encantó a muchísimas personas desde las iletradas a las más sabias. Hoy, que sabemos mucho de la historia de la novela, que sabemos lo que es la narrativa de ficción, que tenemos teorías sobre los mundos posibles y podemos ser libres de censuras morales, debemos leer y estudiar los libros de caballerías sin criterios moralistas, sin presunciones anacrónicas de realismo decimonónico y sin pretender que estas obras se ajusten a los requisitos de la estética de los grandes autores, de la obra maestra individual. Podemos intentar leerlos como son, por las informaciones que nos dan como documentos de la época, pero ante todo para comprender la herencia de formas y contenidos que han dejado en la historia de la novela, que es mucho más relevante de lo que se piensa.

Y, por último, los libros de caballerías pueden despertar nuestro interés de hombres y mujeres posmodernos por las mismas razones que cautivaron el gusto del público coetáneo: nos abren las infinitas posibilidades de la imaginación. El interés de los libros de caballerías, su belleza y valor literario, están en su notabilísima capacidad de apelar a entusiasmos y deseos profundos del lector: las variadas formas de la literatura de entretenimiento, la empatía que la literatura de fantasía puede suscitar, no se reducen solamente a escapismo, sino que abren una posibilidad individual y colectiva: la posibilidad de la humanidad de escoger vías de salida a las estrecheces y miserias del presente. Lectores como Teresa de Ávila o Cervantes, con su creatividad en la vida y en la literatura, nos enseñan cómo la literatura de fantasía, la imaginación, la loca de la casa, no sirve solamente de recreación, sino que permite imaginar mundos nuevos, que inspiran a los lectores y les proponen soluciones, y los une en co-

munidades culturales que comparten la misma experiencia, hecho que mejora su condición y hace avanzar la historia humana. La novela, como nos recordó Orhan Pamuk en su discurso al recoger el Nobel (2007), enseña a los hombres a ponerse en el lugar del prójimo, a superar conflictos y fronteras y, a través de su experimentación, puede llegar a expresar nuevas realidades humanas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PERDOMO, M. Rosario (ed.) (1999). *Estudios sobre narrativa caballerescas de los siglos XVI y XVII. Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo di Bogotá*, LIV.
- (2010). «Espesuras y teximientos de jazmines»: Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 16, pp. 195-220.
- ALVAR, Carlos (2004). «De autómatas y otras maravillas». En Salvador Miguel, Nicasio y López-Ríos, Santiago (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, 29-54.
- ALVAR, Carlos y LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000). «Libros de caballerías en la época de Felipe II». En *Silva: Studia Philologica in honorem Isaías Lerner*. Madrid: Castalia, 19-29.
- ALVAREZ ROBLIN, David y BIAGGINI, Olivier (eds.) (2017). *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*. Madrid: Colección de la Casa de Velázquez.
- ACEBRÓN RUIZ, Julián (2004). *Sueño y ensueño en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- ACEBRÓN RUIZ, Julián (ed.) (2001). *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballerescas*. Lleida: Universitat de Lleida.
- BARANDA LETURIO, Nieves (1996). «La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco». *Voz y Letra*, 7, pp. 159-178.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (2006). «*Tirant lo Blanc*», de Joanot Martorell. Madrid: Síntesis.
- (ed.) (1998). *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia: Universidad.
- BOGNOLO, Anna (1997). *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*. Pisa: ETS.
- BRANDERBERGER, Tobias (2012). *La muerte de la ficción sentimental*. Madrid: Editorial Verbum.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2007). *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías*

- castellanos (1508-1516)*. Zaragoza: Prensas Universitarias. [Tesis de doctorado dir. J. M. Cacho Blecua].
- BUENO SERRANO, Ana Carmen y CORTIJO OCAÑA, Antonio (eds.) (2010). *El dominio del caballero: nuevas lecturas del género caballeresco áureo (Homenaje a Francisco López Estrada)*. *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, vol.16. <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/>>.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen, ESTEBAN ERLÉS, Patricia y otros (eds.) (2007). *De la literatura caballeresca al «Quijote»*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2015). «“Correr el mundo”. La literatura de caballerías como *world* literatura». *Historias Fingidas*, 3, pp. 55-66.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979). *Amadís. Heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa.
- (2002). «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez». En Carro Carbajal y Puerto Moro (eds.), *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: SEMyR, 27-57.
- (2007). «Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 ca.)». En Bueno Serrano y Esteban Erlés (eds.), *De la literatura caballeresca al «Quijote»*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 13-58.
- CAMPOS GARCÍA-ROJAS, Axayácatl, (2002). «El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* [1555-1580-1587]». *Edad de Oro*, 21, pp. 389-429.
- CARRIZO RUEDA, M. Sofía y LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (eds.) (2004-2005). *Letras (50-51). Libros de caballerías. El «Quijote»*. *Investigación y Relaciones*, a c. di S. M. CEC; Universidad Católica de Argentina.
- CARRIZO RUEDA, M. Sofía (ed.) (2009). *Letras (59-60): Studia hispanica medievalia VIII*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- (ed.) (2010). *Letras (61-62): Actas de las IX Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y Homenaje al Quinto Centenario de Amadís de Gaula*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- CARRO CARBAJAL, Eva Belén; PUERTO MORO, Laura y otros (eds.) (2002). *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: SEMyR.
- CÁTEDRA, Pedro (2007). *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*. Madrid: Abada.
- COUÉGNAS, Daniel (1997). *Paraletteratura*. Firenze: La Nuova Italia.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua española*. En Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- CUESTA TORRE, M.<sup>a</sup> Luzdivina (1994). *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*. León: Universidad.

- DEMATTÈ, Claudia (2005). *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*. Trento: Università degli Studi di Trento.
- (ed.) (2010). *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo (Trento, Castello del Buon Consiglio, 20-22 novembre 2008)*. Trento: Università degli Studi di Trento.
- DEMATTÈ, Claudia y Alberto del RÍO NOGUERAS, (2012). *Parodia de la materia caballeresca y teatro áureo. Edición de «Las aventuras de Grecia» y su modelo serio, el «Don Florisel de Niquea» de Montalbán*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- DEYERMOND, Alan D. (1975). «The lost Genre of Medieval Spanish Literature». *Hispanic Review*, 43, pp. 231-259.
- DUCE GARCÍA, Jesús (2016). *Antología de autómatas en los libros de caballerías castellanos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.
- EISENBERG, Daniel (1982). *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta.
- EISENBERG, Daniel y MARÍN PINA, M.<sup>a</sup> Carmen (2000). *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FRYE, Northop (1976). *The secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- GAGLIARDI, Donatella (2010). *Urdiendo ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1988) *Poética de Aristóteles* (ed. trilingüe). Madrid: Gredos.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2017). *Fiesta caballeresca en el Siglo de Oro: estudio, edición, antología y catálogo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- GERNERT, Folke (ed.), (2004). *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*. Salamanca: SEMyR - Kiel, CERES, 35-51.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (1992). *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El «Espejo de caballerías» (Deconstrucción textual y creación literaria)*. Tübingen: Niemeyer.
- GONZÁLEZ, Aurelio y CAMPOS GARCÍA-ROJAS, Axayácatl (eds.) (2009). *Amadís y sus libros: 500 años*. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ, Aurelio y MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa (eds.) (2008). *Caballeros y libros de caballerías*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- GONZÁLEZ, Aurelio, CAMPOS GARCÍA-ROJAS, Axayácatl y otros (eds.) (2013). *Palmerín y sus libros, 500 años*. México: El Colegio de México.
- (eds.) (2015). *Zifar y sus libros: 500 años*. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ, AURELIO, CAMPOS GARCÍA-ROJAS, AXAYÁCATL Y OTROS (eds.) (2017). *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*. México: El Colegio de México.

- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2007). *El «Quijote» cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel (2017a). *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: «Aquella inacabable Aventura»*. Woodbridge: Tamesis.
- (2017b). «La prosa de ficción en algunas historias de la literatura recientes: valoración cuantitativa de fuentes, metodología y principios de investigación». *eHumanista*, 37, pp. 680-695.
- (2017c). «The boundaries of fiction: metalepsis in Marcos Martínez's *Espejo de Príncipes y Caballeros* (III) (1587) and its precedents in Castilian romances of chivalry». *Modern Language Review*, 112, pp. 153-170.
- HARO CORTÉS, Marta y CANET, J. Luis (2014). *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*. València: PUV.
- HARO CORTÉS, Marta (2015). *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*. Valencia: PUV.
- HINRICHS, William H. (2011). *The invention of the sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*. Woodbridge: Tamesis.
- (2017). «La novela y la secuela. De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria». En Alvarez Roblin y Biaggini (eds.), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*. Madrid: Colección de la Casa de Velázquez, 19-32.
- INFANTES, Víctor (1992). *La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial*. En A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la AIH*. Barcelona: PPU, vol. I, 467-74.
- LALOMIA, Gaetano (2009). *I viaggi dei cavalieri. Tempo e spazio nel romanzo cavalleresco castigliano (secoli XIV-XVI)*. Catanzaro: Rubbetino.
- LOBATO OSORIO, Lucila (2016). *Entre el amor y la proeza. La amiga en las historias caballerescas del siglo XVI*, México: Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000). *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos.
- (ed.) (2001). *Antología de libros de caballerías castellanos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (ed.) (2002). *Edad de Oro, XXI*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- (2004). *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*. Madrid: Sial.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (ed.) (2008). *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional de España / Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales.
- (2011). «Los libros de caballerías más allá de la imprenta: claves de su superviven-



- cia». En Mongelli (ed.), *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 313-331.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y Sales Dasí, Emilio José (2008). *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Laberinto.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2013). *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- (2017). *El motivo literario en El Baladro del sabio Merlín (1498 y 1535)*. México: El Colegio de México.
- MARÍN PINA, M.<sup>a</sup> Carmen (2010a). «La mitología en los libros de caballerías: de la cita comparativa a la aventura mítico-caballeresco». En Demattè (ed.), *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo (Trento, Castello del Buon Consiglio, 20-22 novembre 2008)*. Trento: Università degli Studi di Trento, 135-172.
- (2010b). «Comenzar por el final. Sobre la génesis y el principio de las continuaciones caballerescas». En Pierre Darnis (ed.), *Le commencement... en perspective. L'analyse de l'incipit et des oeuvres pionnières dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d'or*. Toulouse: CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail, 137-148.
- (2011). *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2007). *Entre el Renacimiento y el Barroco. Pedro de la Sierra y su obra*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (2017\*). «Sobre las modalidades narrativas áureas». [Comunicación presentada en el XI Congreso internacional de la AISO, 2017].
- MAZZONI, Guido (2011). *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (2013). *Transmisión y difusión de la literatura caballeresco. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*. Lleida: Universitat de Lleida.
- MONGELLI, Lênia Márcia (ed.) (2011). *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- NERI, Stefano (2007a). *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*. Pisa: Edizioni ETS.
- (2007b). *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- ORDUNA, Lilia E. (1992). *Amadís de Gaula: estudios sobre narrativa caballeresco castellana en la primera mitad del siglo XVI*. Kassel: Reichenberger.
- ORDUNA, Lilia E. (2006). *Nuevos estudios sobre literatura caballeresco*. Kassel – Barcelona: Reichenberger (a c. di L. E. Seminario de Edición y Crítica Textual Germán Orduna).

- ORSANIC, Lucía (2014). *La mujer-serpiente en los libros de caballerías castellanos. Forma y arquetipo de lo monstruoso femenino*. Madrid: La Ergástula.
- PAMUK, Oran (2007). *La maleta de mi padre*. Madrid: Mondadori.
- PAVEL, Thomas G. (2005). *Representar la existencia: el pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José (2015). «La función del editor en el siglo XVI». *Titivillus*, 1, pp. 211-226.
- RAMOS NOGALES, Rafael (2016). «Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de príncipes y caballeros*». *Historias Fingidas*, 4, pp. 41-95.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2008). «Libros de caballerías y fiesta nobiliaria». En Lucía Megías (ed.), *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional de España / Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 383-402.
- (2012). «Motivos folclóricos y espectáculo caballeresco: el príncipe Felipe en las fiestas de Binche en 1549». *Revista de Poética Medieval*, 26, pp. 285-302.
- RIQUER, Martín de (1967). *Caballeros andantes españoles*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1992). *Tirant lo Blanc, novela de historia y de ficción*, Barcelona: Sirmio.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. (2009). *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería: poética del orden de caballería*. Madrid: AKAL.
- ROUBAUD-BÉNICHOU, Sylvia (2000). *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*. Paris: Champion.
- SALES DASÍ, Emilio José (2004). *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (2011). *La tradición troyana en las «Sergas de Esplandián»*. México: Grupo Editorial Destiempos.
- SARMATI, Elisabetta (1996). *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un'analisi testuale*. Pisa: Giardini.
- (2006). «Crítica a los libros de caballerías». En *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid: Castalia, vol. III, 291 6-2921.
- (2007). «Defensa de los libros de caballerías». En *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid: Castalia, vol. IV, 3271- 3276.
- SCHAFFERT, Henrike (2015a). *Der Amadisroman. Seriellen Erzählen in der Frühen Neuzeit*. Berlin: De Gruyter.
- (2015b). «Historias después del final. Sobre las continuaciones alemanas del *Amadís*». *Historias Fingidas*, 3, pp. 123-138.
- SEGRE, Cesare (1984). «Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo». En *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.

- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel y GUIJARRO CEBALLOS, Javier (eds.) (2007). *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- THOMAS, Henry (1920). *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The revival of the romance of Chivalry in the Spanish Peninsula and his Extension and Influence Abroad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VALDÉS, Juan de (1983). *Diálogo de la lengua*. En J.M. Lope Blanch (ed.). Madrid: Castalia.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio (2012). *Os livros de cavalarias portuguesas dos séculos XVI-XVIII*. Lisboa: Pearlbooks.
- VEGA, Lope de (2007). *Novelas a Marcia Leonarda*. En Marco Presotto (ed.). Madrid: Castalia.
- WALDE MOHENO, Lilian y REINOSO, Mariel (2009-2010). *Caballerías (Dossier Destiempos 23)*. México: Grupo Destiempos. <[http://www.destiempos.com/n23/dossier\\_n23.htm](http://www.destiempos.com/n23/dossier_n23.htm)>.
- WHINNOM, Keith (1967). *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*. Exeter: University of Exeter.

LA FIGURA DEL ARTISTA EN EL SIGLO DE ORO ENTRE  
REPRESENTACIONES Y REALIDADES SOCIALES.  
HACIA NUEVOS PLANTEAMIENTOS

Pierre Civil

Université Sorbonne Nouvelle CRES/LECEMO

A Roberto Mondola

Ernst H. Gombrich inició su famosísima *Historia del Arte* con esta afirmación radical: «No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas» (Gombrich, 1995: 15).<sup>1</sup> Al ensalzar así la primacía del artista por encima del siempre discutido concepto de «arte», el historiador británico hacía hincapié en la actividad del individuo creador, invitando implícitamente a interesarse por la obra artística a través de la propia realización de la misma. Hace tiempo ya, Julián Gállego sintetizó en un conocido ensayo un proceso histórico que sigue teniendo eficiencia en los estudios sobre el arte del periodo moderno: la ineluctable trayectoria que lleva al pintor o al escultor desde el estatus de artesano al de artista, punto de llegada entendido como conquista social y cultural, de múltiples consecuencias (Gállego, 1976). Tan esquemático planteamiento necesita forzosamente ser matizado. Una gran variedad de situaciones lleva a precisar los diferentes niveles de la función del pintor en un ámbito peninsular donde, mientras prosperaba el arte cortesano en Madrid, perduraban las prácticas rutinarias en las periferias.

Como lo hizo notar el historiador del arte André Chastel, «la palabra artista no existe en el Renacimiento» (Chastel, 2002). En efecto, según Covarrubias, «artista» se entendía en la España de principios del siglo XVII con el ajustado sentido de «el que estudia el primer curso de las artes» o «el mecánico que procede por reglas y medidas en su arte»<sup>2</sup> (Covarrubias, 2006: 224).

---

<sup>1</sup> Como «figura del artista» entendemos esencialmente la del pintor, con unas pocas excepciones. El sugerente estudio de José Martín y Evangelina Rodríguez sobre «La imagen del artista como héroe moderno» también recoge la cita de Gombrich como punto de partida de un largo panorama sobre el tema, en la pintura europea desde la Edad Media hasta el siglo XX. Sin embargo, el concepto de «héroe moderno» no parece del todo pertinente para dar cuenta todavía de la realidad o de las concepciones idealizadas del pintor en la España de los siglos XVI y XVII (Martín y Rodríguez, 1994: 39-69).

<sup>2</sup> El *Diccionario de Autoridades* da la siguiente definición: «El profesor de algún arte; pero aunque en el significado

Tardaría en imponerse el extenso significado actual de la palabra que define a quien lleva a cabo una obra plástica de manifiesto valor estético.

Resultan significativas las categorías en uso: *El Parnaso español pintoresco laureado*, de Antonio Palomino, como «descripción de las vidas de los eminentes ingenios españoles», distingue a través de la misma producción artística al pintor de retratos, al pintor de países, al pintor al fresco, etc. En la corte, los codiciados cargos de «pintor del rey» o de «pintor de cámara» daban constancia del nivel de ascensión en la carrera.<sup>3</sup>

Los practicantes de las artes visuales, *artefici del disegno* como se los llamaba en Italia, constituían en realidad un abanico de oficios que caracterizaba ante todo la propia dimensión técnica de cada uno. Pintores, dibujantes, iluminadores, grabadores, escultores, doradores, estofadores solían colaborar en actividades complementarias. El caso de El Greco es muy significativo: el afamado pintor afincado en Toledo también se reivindicaba arquitecto, fue ensamblador de retablos, conceutor de decorados efímeros para fiestas y celebraciones religiosas, y dejó escritos unos puntos de vista y consideraciones teóricas sobre el arte pictórico de su tiempo (Marías y Bustamante, 1981). Se ha insistido recientemente en su papel de avisado hombre de negocios a la cabeza de un importante taller de ayudantes y aprendices, adaptando con eficacia la producción de los cuadros a las exigencias de la demanda (Hadjinicolaou, 2007; Ruiz Gómez, 2014). Esta faceta altamente profesional matiza de forma notable la imagen del pintor cretense. Resulta por lo tanto de compleja aprehensión la figura del artífice o del artista (seguiremos utilizando la palabra) en la sociedad de la Edad Moderna, cuando ganaba siempre más terreno la evidente propensión institucional por ordenar y profesionalizar los quehaceres humanos.<sup>4</sup>

---

propio y literal se extienda a comprender a cualquiera que le ejerce y profesa, en lo moderno se toma por el que ejerce artes mecánicas, que comunmente se llama oficial o menestril, y aún en este sentido tiene poco uso» (*Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Francisco Hierro, 1726, p. 427).

<sup>3</sup> Es también elocuente la categoría de «Pintor cristiano y erudito» que, ya en el siglo XVIII, establece Juan Interián de Ayala en su *Pictor Christianus* (1730), traducido al español en 1782 como *El pintor cristiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir imágenes sagradas*.

<sup>4</sup> A partir de finales del siglo XVI se multiplicaron los tratados y manuales dedicados a profesiones concretas con títulos como *El perfecto secretario*, *El perfecto capitán*, *El perfecto predicador*, *El perfecto médico*, etc. Fue muy relevante el éxito internacional de la enciclopédica *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585) de Tommaso Garzoni (1585), obra traducida al español y adaptada por Cristóbal Suárez de Figueroa (1615) como *Plaza universal de todas ciencias y artes / parte traducida de toscano, y parte compuesta por el doctor Christoval Suárez de Figueroa* (Madrid: Luis Sánchez, 1615). No podía faltar un capítulo dedicado a *De los Pintores, y Iluminadores. Discurso LXXXIV* y otro a *De los Escultores, o Entalladores en piedra, madera... Discurso LXXXVI*. Se trata de comentarios sobre los pintores antiguos según la *Historia*

Desde la historia del arte, se considera al artista como promotor de formas plásticas que suministra a la cadena de la producción artística unas creaciones personales, con sus probables influencias, rupturas o innovaciones. Dicha aportación se evalúa naturalmente en términos de calidad, de talento o de genio. Los historiadores, desde otro ángulo, se interesan por el artista como destacado protagonista de la vida cultural, en contextos y campos específicos, instituyendo una comprensión más bien horizontal, tanto de su distintivo posicionamiento en el tejido social como de su funcionalidad profesional, individual y colectiva, con sus diversos alcances (Burke, 1979). Evidentemente, las realidades disciplinares, aquí tan solo evocadas, aparecen más complejas y han llevado a precisar el panorama sociológico del oficio, a partir de estudios de las formas jurídicas de la actividad artística, contratos, modalidades de pago, testamentos y pleitos.

A raíz del estudio pionero de Juan José Martín González sobre *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, importantes trabajos se han dedicado últimamente a los aspectos materiales de la actividad pictórica. Apoyados en exámenes sistematizados de documentos de archivo o de contenidos de bibliotecas personales, ofrecen notables avances en nuestro conocimiento del trabajo del artista y de su situación social, con las evidentes diferenciaciones que los caracterizan. Se tiene ahora idea más precisa de la formación en los talleres u obradores, del funcionamiento de los gremios y academias, del sistema de los encargos y tasaciones (Vizcaíno, 2005). Paralelamente, se han tomado en cuenta asuntos propiamente económicos como la dependencia del comitente, patrono o mecenas, en el creciente desarrollo de un complejo mercado del arte, arrojando así nueva luz en la cuestión de la evolución de los gustos y del coleccionismo, de las relaciones del artista con los poderes aristocráticos y religiosos, de la vida artística y cultural en la corte madrileña y en los centros artísticos provincianos (Muñoz González, 2006 y 2008).<sup>5</sup>

Pero por muy necesarias que sean, estas coordenadas de carácter extensamente informativo no pretenden captar la propia individualidad del artista ni los resortes de la creatividad de cada uno, y, por ende, dejan abierto el campo de las representaciones y su manifiesta trascendencia. Para cualquier especialista en temas del llamado Siglo de Oro español, la figura del artista y la per-

---

*natural* de Plinio. Acerca de la situación socio-profesional del artista, ver el clásico estudio de Kris y Kurz, 1991.

<sup>5</sup> Para el tema de la promoción del artista en el contexto francés del periodo moderno, ver Heinrich, 1993 y Schnapper, 2004; para el contexto italiano, Strinati, 2011.

cepción que se tiene de ella eran tributarias de fuentes escritas.<sup>6</sup> Las constituyen un profuso material de textos narrativos o informativos, relatos biográficos, comedias, diálogos y ensayos, poemas de todo género, cuentecillos que ponen en escena a un pintor, un escultor, etc., o que mencionan a dichas figuras a través de ficciones, argumentos teatrales, sermones, pareceres y comentarios, elogios y vituperios. Se ha subrayado que la literatura española de la Edad Moderna era, entre las europeas, una de las más ricas en referencias artísticas (Portús, 1999: 173) y, por lo tanto, apta para proporcionar unas contrastadas imágenes literarias del artista. Más allá de las tradicionales colecciones de citas y referencias a artistas (Sánchez Cantón, 1923-1941), trabajos pioneros como los de Aurora Egido (1991) o de Frederick De Armas (2005) han analizado las fructíferas conexiones entre la página y el lienzo, entre el poeta y el pintor, abriendo camino a gran número de estudios sobre las intrincadas relaciones que desarrollaban textos e imágenes.<sup>7</sup> Entre los más recientes, resultan fécondos los novedosos planteamientos que se han expuesto sobre el tema en las obras de Lope, Góngora, Quevedo y otros tantos escritores de la época (Garzelli, 2008; Saez, 2015).<sup>8</sup> En la línea del consabido *topos* retórico del *ut pictura poesis*, como vía de acercamiento a los efectos de hermanamiento entre dos formas distintas de expresión, cobran entonces particular interés las modalidades de presentación de la figura del artista y su significado en la economía de la obra en cuestión, sea un relato, un poema o una exposición didáctica.

Más que a las potencialidades creativas, se da especial énfasis a la adecuación de la imagen con la siempre cuestionable realidad histórica, cuando las fuentes literarias se consideran a menudo subjetivas, aleatorias, centradas en una concepción idealizada del creador de obras plásticas. A nadie puede sorprender el que las representaciones de las que se nutren las compartidas concepciones culturales de la sociedad de una época no sólo son «historia», en el pleno sentido de la palabra, sino que también interfieren con la realidad sociológica del artista y, en cierta medida, la orientan y la determinan.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Por las reflexiones y los documentos que proporciona sobre el tema, es de imprescindible consulta el libro de Javier Portús (2016).

<sup>7</sup> Entre muchos estudios sobre el tema, hacemos aquí hincapié en las aportaciones de Aurora Egido sustituir por: (1990: 164-197); Calvo Serraller (1991: 187-204); De Armas (2005).

<sup>8</sup> Desde la historia del arte ha constituido un verdadero hito el estudio de Javier Portús (1999a). En los últimos años, se han multiplicado pertinentes trabajos interartísticos entre los que destacan los de Antonio Sánchez Jiménez, Mercedes Blanco, Jesús Ponce Cárdenas, Adolfo Rodríguez Posada.

<sup>9</sup> Se ha asociado la emergencia del artista con la aparición de las Academias de arte a partir de principios del

Enfrentar las representaciones «literarias» y las definiciones «sociohistóricas» no puede resultar intelectualmente satisfactorio: los arquetipos siempre se articulan con modalidades profundas de vivir y pensar la plausible «realidad social». Sin lugar a duda, tan relativos parámetros entran en juego en la compleja construcción de la figura del artista (Careri, 1991). Dicha correlación entre aspectos propiamente literarios e históricamente documentados, invita a llevar unas reflexiones que no pierdan de vista la fecunda multiplicidad de figuras, cada una con su significativa interpretación. Entre posibles acercamientos y propuestas, queremos privilegiar aquí tres enfoques complementarios que articulan estrechamente fuentes textuales e imágenes. El primero va dedicado a unas figuras míticas del artista, a sus valores ejemplares y referenciales, también a sus influencias en el establecimiento de un consensual canon artístico; el siguiente, a la creciente afirmación de sí mismo, impulsada por el deseo de reconocimiento y de promoción social; el tercer enfoque, entre práctica y teoría, tiene en cuenta la imagen plástica del pintor como principio de una auto-definición idealizada y como fundamento de una reivindicada perfección de la figura del artista.

## I. DOS MODELOS DE PINTORES: APELES Y SAN LUCAS

Tópicos e ideas comunes constituyen el trasfondo cultural que no sólo deslinda la elaboración visual de una producción artística sino que también supedita su recepción y su lectura. La misma figura del pintor estaba subordinada a semejantes contingencias. La nueva consideración por el papel y la posición social del artista, así como la autoestima que él mismo manifestaba por su propia imagen, se concretaban en figuras lejanas y más o menos abstractas de unos ideales maestros del pincel, prototipos que tuvieron un alcance notable en la cultura artística de los siglos XVI y XVII.

Estos reconocidos modelos formalizaban un sistema referencial al que se ha aportado ya valiosos puntos de vista. Las míticas figuras que se recordaban entonces en los discursos sobre el arte pictórico eran, por una parte, el inme-

---

siglo XVII. Fue un hito en el largo proceso de la concepción artística por el que se proyectaba el prestigio de la actividad intelectual en la producción material de la obra. La *inventio* como etapa de la realización de la misma podía ser la propuesta de un letrado, de otro artista o la idea del comitente y no forzosamente de quien realizaba técnicamente la obra. Los artistas intervinieron cada vez más en esta fase para hacer visibles sus competencias intelectuales. Era entonces muy notable la relación entre la organización del trabajo artístico y la percepción del estatus del artista con sus implicaciones estéticas.



orable retratista Apeles, y, por otra, el evangelista, también médico y pintor, San Lucas, figuras que alcanzaron en el llamado Siglo de Oro su mayor protagonismo.

Así se ponía énfasis en el hombre creador, conforme con los ideales humanistas, apoyándose en las referencias a la cultura de la Antigüedad clásica, cuando se multiplicaban las biografías de héroes, personajes célebres y otros tantos *uomini famosi*, objetos de un sinfín de representaciones. El famoso libro xxxv de la *Historia natural* de Plinio en sus exitosas ediciones en castellano de la segunda mitad del siglo xvi constituyó una cantera de datos y anécdotas sobre los excelsos representantes del arte grecolatino.

La notoriedad y gloria del pintor San Lucas eran más propias del ámbito católico. En el momento de auge de la devoción a los santos prosperaba su figura sobre el fondo de polémica acerca de la legitimidad de las imágenes religiosas. Puede sorprender entonces la coetánea trascendencia de dos construcciones simbólicas en unas imágenes específicas y una gran cantidad de textos, pero siempre con valor, vigencia y alcance distintos, profano el uno y sagrado el otro, humano artista Apeles y divino pintor san Lucas.

### **I.1 El mítico Apeles**

Entre referencias textuales de todo tipo acerca del pintor griego, destaca por su importante difusión la *Silva de varia lección*, de Pedro Mejía, exitosa miscelánea publicada en 1540 en Sevilla. La obra dedica un capítulo a *Cómo el más excelente de los pintores fue Apeles –Del trance que le pasó con Protógenes– Cuéntase algunas excelencias de entrambos y quan estimados son*, cuya fuente directa es la *Historia Natural* de Plinio que hace hincapié en la perfección ilusionista de sus pinturas a través de breves anécdotas sobre sus competencias con famosos artistas de su tiempo. Precisa el cronista sevillano: «Pintaba [Apeles] lo que no se puede pintar, conviene a saber: los rayos, los relámpagos, los truenos y otras tales cosas» (Mexía, 1989: I, 648). Si bien se esbozan rasgos de semblanza moral del retratista exclusivo de Alejandro Magno como persona modesta e ingeniosa en sus dichos, domina sobre todo la doble idea de excelencia y de unánime estimación del pintor que ha dejado impacto en las memorias, convirtiéndose en la suprema referencia del artista, cuando no se conservaba ninguna obra de su mano. Ticiano, Navarrete el Mudo, Rubens o Velázquez fueron calificados, cada uno, «nuevo Apeles».

Un episodio de la vida del pintor ha constituido un ingrediente novelesco de particular fortuna. Al hacer el retrato de la bella Campaspe, favorita de Alejandro, Apeles se enamoró perdidamente de la modelo. El rey, magnánimo, cedió su amada a su artista predilecto. Los argumentos de algunas comedias se han aprovechado de tan emblemática situación. *Las grandezas de Alejandro*, obra de Lope de Vega de los años 1604-1608, ofrece buen ejemplo de la representatividad del artista oficial que manifiesta una inusual dimensión humana, ilustrando al mismo tiempo la concordia entre el artista y el monarca macedonio, entre el decoro y la *imitatio*, también la idea de la superioridad del arte como necesario criterio de la expresión visible del poder (Civil, 1999). El episodio del retrato de Campaspe está puesto muy de relieve. «Hoy de la naturaleza has de ser competidor», declara Alejandro a Apeles. Poco después, el soberano justifica su generosa decisión, enfatizando el puesto eminente del pintor y su papel en la sociedad. Si el «autor del cielo» fue «primer pintor», según el repetido *locus classicus*, el artista humano se acerca a Dios cuando «da vida y belleza a las cosas con colores». Los pintores que son «segunda naturaleza» ocupan pues en la jerarquía social el segundo puesto después del rey, ya que éste necesita de sus servicios para propagar su fama. La exclusividad de Apeles como retratista de Alejandro recalca claramente el cargo de pintor del rey o de pintor de cámara como exigencia del sistema monárquico.

La cesión de Campaspe a Apeles constituye también el argumento de la comedia de Calderón, *Darlo todo y no dar nada*, que se representó en palacio en 1651 (Portús, 1992; Bass, 2008). Con mucha libertad el dramaturgo introduce aspectos novelescos en torno al tema de las relaciones entre el pintor y el monarca. El «divino Apeles» como artista oficial aparece «prudente y cuerdo» y se alaba «la gala y valentía de sus pinceles». Pero la escena del retrato de Campaspe provoca un violento trastorno en Apeles que se vuelve loco. Tal extrapolación le da a Calderón la oportunidad de renovar una conocida dramaturgia y expresar unas consideraciones originales sobre la condición del pintor. Como es sabido, el mismo Calderón, en su famosa *Deposición a favor de los profesores de la pintura* de 1677, insistió profusamente en la nobleza del arte pictórico.

Las apariciones del pintor Apeles en obras de teatro ofrecen cristalinos testimonios de la popularidad del personaje y del compartido interés que podía suscitar su admirable historia. Pero más allá de su valor dramático, la figura se prestaba por su misma adaptabilidad a puntualizar conceptos en vigor de

la situación profesional del artista y de su papel en la sociedad de corte de Felipe IV.

Entre unas pocas representaciones plásticas de la historia de Apeles, destaca el cuadro pintado por Lucas Valdés en 1693 con el título de *Alejandro Magno en el estudio de Apeles*<sup>10</sup> [fig. 1]. La obra, encargada por la sevillana Hermandad de San Lucas, representa el conocido episodio: Alejandro ha entrado en el taller de Apeles, una sala de palacio con un decorado de esculturas alegóricas. Para saludar al monarca, el pintor ha interrumpido la realización del retrato de la hermosa Campaspe que está posando con sus damas en segundo plano. Como lo revela el gesto augusto del monarca, es el momento culminante de la cesión de la modelo al pintor. Resulta muy notable el aspecto narrativo y hasta teatral de la composición que no sólo evoca al pintor víctima de la pasión amorosa, sino que ensalza las privilegiadas relaciones entre el artista y su magnánimo protector.



Fig. 1. Lucas Valdés, *Alejandro Magno en el estudio de Apeles*. Colección particular.

De Apeles retratista oficial y pintor ideal se ofrece pues la semblanza profesional de una persona erudita, modesta y respetuosa de su rey. Su milagroso

<sup>10</sup> Javier Portús ha dado a conocer recientemente esta interesante pintura narrativa que forma parte de una colección particular (Portús, 2016).

talento para imitar la naturaleza le permite superar a los demás pintores. Pero lo que destaca de su trato particular con el soberano es el tópico del intercambio de servicios: el poderoso que ampara al artista y el artista que glorifica al poderoso. Tratados y crónicas también insistían en las relaciones personales de Carlos V con Tiziano, de Felipe IV con Velázquez. El mítico Apeles representaba el arquetipo del pintor de corte en la cumbre de una carrera al servicio de la exaltación monárquica.<sup>11</sup>

## 1.2 El divino San Lucas

La conexión conceptual entre la actividad pintora y el mensaje apologético encuentra una modalidad específica en el muy difundido tema de San Lucas evangelista pintando el retrato de la Virgen. Lucas fue escritor e intérprete de la divina palabra, también médico y, según una tradición no canónica, el inspirado retratista de la Virgen María. De ahí su título de patrón de los pintores e iluminadores. La mayoría de las academias de arte que florecieron a finales del siglo XVI en Italia y después en España se pusieron bajo su advocación. Muy popular a partir de la Edad Media, la representación de San Lucas con el pincel en mano en el acto de pintar permitía efectos de cuadro dentro del cuadro, muy del gusto de la época. Representar al pintor de los pintores inspiró variantes iconográficas entre las que destacan las siguientes imágenes.

*San Lucas en su taller*, obra de Fray Juan de Santa María pintada entre 1621 y 1623, abre una serie de pinturas que adornan el claustro de los Milagros, en el Monasterio de Guadalupe [fig. 2] (Portús, 2016: 58). Cobra valor casi documental San Lucas representado en el taller como escultor, con un joven ayudante moliendo los colores, en medio de varios utensilios profesionales. A la derecha, el santo está tallando con notable esfuerzo físico una escultura de madera colocada en un banco. La tradición atribuía también al evangelista la realización de muchas vírgenes de madera. Aparece a la derecha la misma Virgen de Guadalupe, en imagen de bulto, y, puesta en un caballete, una pintura de Santa María del Popolo, cuadro que se consideraba entonces obra original del evangelista. Es de mucho interés la representación poco idealiza-

<sup>11</sup> La poesía se ha hecho eco de la fama de Apeles y también la ha fomentado. Son multitudinarias las piezas que glorifican al pintor griego. Como ejemplo, destacamos el poema de Gabriel Bocángel titulado *Al caso de Apeles cuando retrataba a Campaspe, de quien se enamoró, y alabando la acción de Alejandro en otorgársela* (González, 2000).

da de un taller profesional con una figura de pintor y escultor en su actividad artesanal.



Fig. 2. Fray Juan de Santa María, *San Lucas en su taller*. Guadalupe, Real Monasterio.

El tema fue motivo de una ilustración que encabeza un capítulo de los *Diálogos de la pintura*, tratado publicado en 1633 por Vicente Carducho, pintor de la corte y teórico del arte pictórico (Carducho, 1979). El grabado, con firma de Francisco López, representa a San Lucas sentado en primer plano delante del caballete, con el toro a su lado, pintando un doble retrato en pie, el de la Virgen y también el de Cristo que acompaña a su madre [fig. 3]. Los dos personajes, como apariciones deslumbrantes, posan detrás del cuadro. El pintor con paleta, pincel y tiento, se concentra en su tarea de restituir fielmente en el lienzo los sagrados semblantes. El prudente precepto bíblico que se lee en un *cartiglio* colgado de la pared es cita de un salmo, *ipse fecit nos et non ipsi nos*, que subraya la superioridad de la divina creación sobre el poder creativo

del arte.<sup>12</sup> Eran numerosos los textos, sermones y poemas que glorificaban a San Lucas como «Apeles cristiano», patrón y modelo de los pintores.



Fig. 3. Francisco López, *San Lucas pintando a la Virgen y a Cristo*.  
Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*.

Tan noble asunto también dio lugar a una comedia de santos: *El médico pintor San Lucas*, de Fernando de Zárata, seudónimo de Antonio Enríquez Gómez. La obra, escrita entre 1649 y 1661, sigue el sencillo desarrollo de la biografía del santo, a la vez médico, pintor y evangelista, o sea tres facetas que especifican las tres jornadas de la comedia. Lucas confirma su ambición de seguir los pasos de Apeles, «pintor que ha retratado a los príncipes más invictos». La obra culmina al final de la segunda jornada con la realización del retrato de la Virgen en el mismo escenario. El evangelista sale victorioso de la prueba y alcanza el nivel de dos artistas ideales: Apeles y Dios *artifex*, un doble reconocimiento que enaltece y consagra su figura de divino pintor. En esta

<sup>12</sup> El grabado viene precedido de una composición poética titulada *Canción Real de Francisco López de Zárata en alabanza deste asunto y del autor* (Carducho, 1633: 282).

impactante puesta en escena, la condición de artista de San Lucas adquiere una amplitud inédita (Hue, 2009).

La representación del pintor ejerciendo su labor profesional remite al empeño reivindicativo que manifestaron los maestros del pincel para que el oficio fuera reconocido arte liberal y no arte mecánica. El artista en acción crea una obra concebida intelectualmente. Los manifiestos y memoriales que firmaron insignes escritores como Lope, Jáuregui, Calderón, etc., se valieron del argumento en su acordada defensa de la nobleza de la pintura (Calvo Serraller, 1981 y 1991b). Se entiende mejor por qué las imágenes de San Lucas no se centran tanto en la dimensión material de la pintura como en el carácter divino del arte pictórico, provocando quizás más veneración que verdadera admiración.

Las concepciones textuales e iconográficas de los dos pintores imbrican lo profano y lo sagrado, lo concreto y lo ideal. Las dos imágenes aparecen pues complementarias, tanto en su eficacia artística como en su alcance metafórico: Apeles como *topos* retórico, y San Lucas como *topos* más bien visual, llevan a la cuestión de la vinculación del arte con el poder temporal en el primero y a la expresión de lo divino en el segundo.

La eficacia resulta siempre de un equilibrio entre las tensiones implícitas que relacionan el significado tradicional de temas tópicos con nuevas aspiraciones, si bien los contextos pueden determinar enfoques distintos. Eran frecuentes en la España del siglo xvii las metafóricas comparaciones entre San Lucas y Apeles. La figura de Apeles ofrece una línea interpretativa que lleva desde la glorificación de la *imitatio* visual hacia una divinización del poder. Podríamos ver en la de San Lucas un proceso inverso que tiende a situar a nivel de preocupaciones humanas un tema de por sí altamente sacralizado. Estas resonancias socio-históricas pueden justificar la intensa —y quizá necesaria— presencia que tuvieron entonces aquellos modelos de artistas tanto en los lienzos de pintura como en el imaginario cultural de la época.

Al lado de tan cumplidos modelos, empezaban a mencionarse los nombres de artistas concretos como los de otros tantos personajes ilustres. En este proceso, fue fundamental la influencia de las *Vite*, de Giorgio Vasari, en sus ediciones de 1550 y 1568, obra fundadora de la moderna historia del arte y que figuraba en las bibliotecas de la mayoría de los grandes pintores de la época. La prestigiosa colección de biografías de los artistas italianos inspiró empresas

parecidas en España (Civil, 2016). Ya se encontraban breves listas de pintores en textos como el *De la pintura antigua* (1548), del portugués Francisco de Holanda, y se amplió la práctica en casi toda la posterior literatura artística, muchas veces a modo de homenaje al arte español. El *Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura*, de Lázaro Díaz del Valle, redactado entre 1656 y 1658 y que quedó manuscrito, ofrece un conjunto de biografías y listas de artistas, siguiendo el principio y espíritu de las *Vite*. Así se fue constituyendo un verdadero canon artístico como fruto de una continua promoción de los pintores. Culminaría el modelo vasariano, al principio del siglo XVIII, con el famoso *Parnaso español pintoresco laureado* de Antonio Palomino. El pintor ya había entrado en el mundo ideal de la fama con su identidad, su trayectoria profesional y sus correspondientes méritos.

## II. LA IDENTIDAD Y LA FIRMA

Apoiados en conceptos genéricos de la figura del artista, varios estudios recientes se han centrado en el tema de la defensa e ilustración de la dignidad de la pintura. Con sus situaciones dispares, reglas y tradiciones, amistades y rivalidades, horizontes de expectativas tanto sociales como estéticas, los pintores reivindicaban también a través del carácter liberal del oficio una afirmada identidad profesional. Esta aspiración por ser reconocido e identificado se concretaba en la misma firma de la obra, práctica aún aleatoria e irregular que sólo empezaba a difundirse y que no suscitó comentarios en la literatura artística de la época ni se dio por obligación en los preceptos gremiales (Chastel, 1974). Heredera de tradiciones corporativas y artesanales, la firma no tenía todavía la función de autentificar la autoría de la obra y, consecuentemente, la de justificar su valor comercial (Guichard, 2008). Constituye una faceta significativa del proceso de emergencia e individualización del artista como creador singular (Frankel, 1992).<sup>13</sup>

Los casos reunidos que comentamos a continuación son reveladores no solo del deseo de identificación sino también de situaciones de creación específicas y de una relación problematizada con el espacio de la representación. En efecto, las firmas aparecen en elementos del decorado, en lugares más o

<sup>13</sup> El fenómeno carece todavía de un estudio global para la España del periodo moderno.



menos concretos, pero siempre visibles, siguiendo las tradiciones en uso en Italia o en Flandes.

En 1582, el Greco presentó al rey Felipe II el monumental *Martirio de san Mauricio y la legión tebana* realizado para la basílica de El Escorial. En la parte inferior, una serpiente lleva en la boca un *cartellino* de papel blanco en el que se exhibe la firma del artista en lengua griega [fig. 4] (Buendía, 1984). Como es sabido, con este cuadro, el Greco había fundado esperanzas de ser contratado como pintor oficial pero la obra no fue del gusto del monarca. Entre los posibles motivos del rechazo se ha aducido el carácter ostentatorio y efectista de la composición que pudo ser considerada improcedente. El Greco había llegado de Italia con un novedoso concepto del oficio de pintor y una firme conciencia de su valor artístico.



Fig. 4. El Greco, *Martirio de San Mauricio*, detalle. El Escorial, Nuevos Museos.

Francisco de Zurbarán pintó al mercedario *San Serapión*, de medio cuerpo, en el momento de su muerte trágica [fig. 5]. El cuadro ofrece un potente efecto de ilusión pictórica. A la derecha de la composición, destacándose en el fondo oscuro, un *cartellino* de papel blanco, como sobrepuesto en el mismo lienzo y fijado con un alfiler, identifica al personaje y también al pintor: *B. Serapius* y debajo: *Franco de Zurbaran fabt.*, con la fecha de 1628, dando lugar a un juego brillante con la impresionante representación del martirio. Tan aparatoso montaje sorprende por su osadía, al afirmar en el espacio de la compo-

sición la conmovedora presencia de Zurbarán ejerciendo su arte al servicio de la exaltación de los designios divinos. El cuadro formaba parte probablemente de un ciclo pictórico sobre la vida de San Pedro Nolasco para el convento de la Merced Calzada de Sevilla. Pero no se menciona en el contrato conservado del encargo. Se ha emitido la hipótesis que podría haber sido realizado previamente por Zurbarán para dar muestra a los frailes mercedarios de su talento de pintor, lo que explicaría la apoyada presencia de la firma (Guinard, 1988: 94). Recordemos que por estas mismas fechas, el pintor extremeño se instalaba en la ciudad del Guadalquivir y fue difícil su aceptación por el gremio sevillano de los pintores (Caturla, 1994: 75-76). El uso de la firma es relativamente frecuente en las pinturas de Zurbarán y traduce a todas luces cierto sentimiento de orgullo. Aparece a veces en mayúsculas y en latín, seguida del tradicional *faciebat* y de la fecha (Caturla, 1994: 47).



Fig. 5. Francisco de Zurbarán, *San Serapión*, detalle. Hartford, Wadsworth Atheneum.

Realizado también por Zurbarán en 1639, el retrato del prior *Gonzalo de Illescas* forma parte de la serie de cuadros de la sacristía del Monasterio de Guadalupe y representa al tradicional intelectual o humanista escribiendo en su estudio (Guinard, 1988: 114). La firma del pintor se lee en uno de los papeles que configuran el suntuoso bodegón dispuesto en la mesa de despacho

[fig. 6]. Las rituales palabras *fecit* o *faciebat* evidenciaban la realización material de las obras, connotando la dimensión manual de la pintura.



Fig. 6. Francisco de Zurbarán, *Fray Gonzalo de Illescas*, detalle. Guadalupe, Sacristía del Real Monasterio.

La fecunda y exitosa carrera de José de Ribera se desarrolló en Nápoles a partir de 1616 en un contexto artístico muy distinto al que se vivía en España. El artista firmó casi todos sus cuadros «Jusepe de Ribera, español», con la fecha de realización. En algunos casos, añadió también «valenciano» o «académico romano», insistiendo orgullosamente en sus orígenes y, a veces, en su reconocimiento profesional.<sup>14</sup> Como era tradicional, colocaba preferentemente la firma en cualquier espacio concreto de la composición (Brown, 2014). En la parte inferior izquierda del *Sileno ebrio*, una de sus primeras obras napolitanas, se lee en un *cartellino* medio desgarrado y mordido por una serpiente [fig. 7]: «Josephus de Ribera, Hispanus, Valentin /et academicus Romanus faciebat / partenope... 1626» (Spinosa, 2003: 267). Una de sus representaciones del filósofo *Demócrito*, realizada en 1630 y conservada hoy en el Museo del Prado, lleva la firma en el lomo de un libro [fig. 8]. El *San Sebastián* de la napolitana Cartuja de San Martino [fig. 9], pone muy de relieve la firma «Jusepe de Ribera español / F. 1651», escrita en una piedra (Spinosa, 2003: 343). El gesto del san-

<sup>14</sup> En uno de sus últimos cuadros, *El milagro de San Donato de Arezzo*, firmaba «Jusepe de Ribera, españoletto in Nápoles, 1652» (Spinola, 2003: p. 344).

to puede interpretarse con doble sentido: por una parte, la aceptación del martirio y el don que hace de su vida, y por otra, una invitación al espectador a considerar la soberbia firma de un artista seguro de sí mismo. En los llamativos casos de las firmas de Ribera, la convención ostentatoria se vinculaba claramente con el valor económico del cuadro.

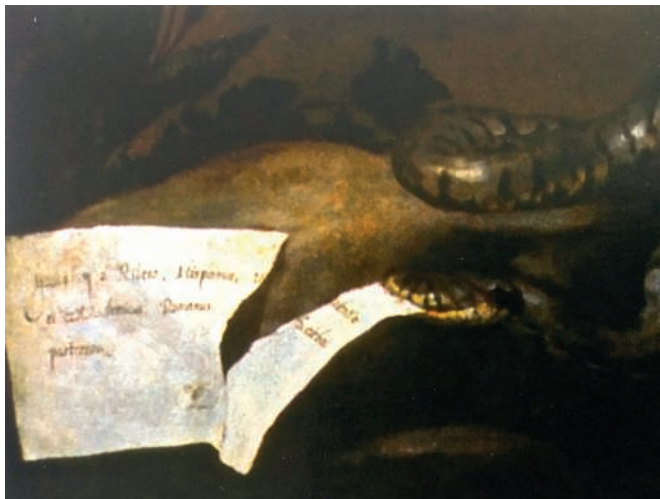


Fig. 7. José de Ribera, *Sileno Ebrio*, detalle. Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte.



Fig. 8. José de Ribera, *Demócrito*, detalle. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 9. José de Ribera, *San Sebastián*, detalle. Nápoles, Cartuja de San Martino.

Diego Velázquez no tenía costumbre de firmar sus cuadros. Sólo se conservan diez obras con la firma del pintor del rey Felipe IV, bajo forma, muchas veces, del clásico *cartellino*, trozo de papel pintado de manera ilusionista y colocado en la parte inferior de la composición (Hellwig, 2001: 21-23). Ha llamado mucho la atención, en algunos cuadros de palacio pintados por Velázquez, el uso de *cartellini* vacíos y dejados en blanco como el que figura, en el suelo sobre una piedra, en el *Retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares*, pintado en 1638 [fig. 10]. El artista consideraba probablemente que no tenía necesidad de certificar su pintura y que era superfluo firmarla. Tal ejercicio de firma *in absentia* podía caracterizar una expresión de orgullo, también una demostración de ingenio y de toma de distancia con una práctica de carácter artesanal.



Fig. 10. Diego Velázquez, *Retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares*, detalle. Madrid, Museo del Prado.

Último cuadro firmado, el impresionante retrato del Papa Inocencio X fue pintado en el verano de 1650, durante la segunda estancia del pintor en Roma, según el modelo imperante del prelado sentado, con un papel en la mano. «Tropo vero», hubiera declarado el Papa al descubrir su efigie. El cuadro lleva la dedicatoria y firma del pintor en la carta que sostiene el pontífice y en la que está escrito en italiano con minúsculas cursivas: «*Alla Santa di Nro Sigre / Innocencio X° / Per / Diego de Silva / Velázquez / dela Ca / mera di s. Mtà Cattca*» [fig. 11]. El dispositivo de la exhibición de la firma aparece bastante atrevido, ya que es aquí el eminente modelo quien señala la identidad del retratista. Para Velázquez, no se trataba sólo de reivindicar la autoría del cuadro sino de rendir un apoyado homenaje escrito al mismo Inocencio X, como complemento o remate de esta fastuosa puesta en imagen y evidente modalidad de la relación privilegiada entre el artista cortesano y el representante del poder religioso. Se ha sugerido que tan aparatosa firma pudo formar parte de una estrategia del egregio pintor del Rey católico por conseguir su anhelado ennoblecimiento (Hellwig, 2001: 34-37).

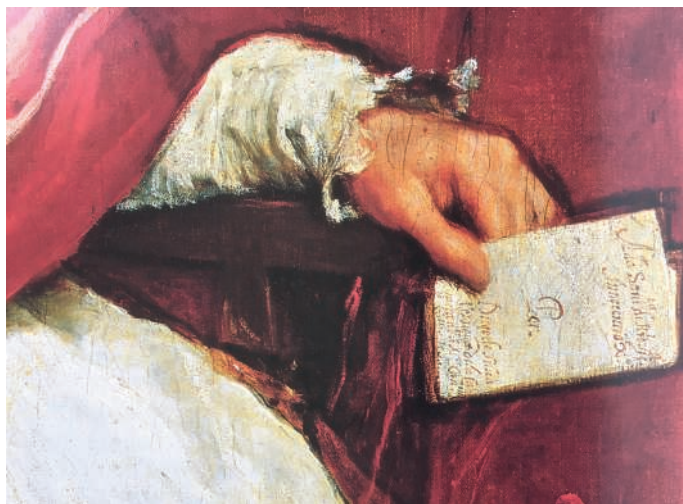


Fig. 11. Diego Velázquez, *Retrato del Papa Inocencio X*, detalle. Roma, Galería Doria-Pamphili.

De forma general, el uso de las firmas revela la progresiva emergencia de la asumida singularidad de la figura del pintor, al mismo tiempo que la liberalización del estatus de la pintura y la elevación personal del artista. Antes de convertirse en un sistematizado ritual subordinado al mercado del arte, for-

maba parte de la composición y de la misma «idea» del cuadro. La firma se prestaba a juegos con el espacio ficticio, a modo de trampantojo o de guiño hacia el espectador, y se leía ante todo como señal de la presencia implícita *hic et nunc* de quien creaba la ilusión pictórica. De ahí, el empeño por «mostrare l'arte» que manifestaba un número siempre más importante de pintores.

### III. RETRATOS DE ARTISTAS

Relacionado con el pujante desarrollo del retrato en la época, el uso de la representación plástica del pintor fue también un potente estandarte de identidad artística. Recordemos que Vasari había puesto para cada una de las noticias de las *Vite* (en la edición de 1568) la propia efigie del artista biografiado. En el campo de la literatura, Lope de Vega había entendido perfectamente el valor de su propia imagen en los preliminares de sus cuantiosas publicaciones. Un retrato grabado del Fénix acompañaba casi siempre sus obras sucesivas, como firma y aseveración de una reivindicada autoridad literaria.<sup>15</sup> Maestros de la pluma y maestros del pincel defendían su estatus de creadores mediante la controlada imagen de sí mismos (Waldmann, 2007). La efigie entraba del todo en la construcción de la identidad como parámetro definitorio de un nivel social. El retrato y aún más el autorretrato se convirtieron en una manera de «iconización» de la firma, vector de reconocimiento de labor intelectual y, sin lugar a duda, de modo de propagación de la notoriedad profesional.

#### III.1 El pintor erudito

Obviamente, el retrato del artista no descartaba los códigos comunes utilizados para pregonar la distinción social del modelo: nobleza del traje, puesta en escena del cuerpo y de la mirada, sobre fondo indefinido. Buen ejemplo ofrece el *Libro de descripción de verdaderos retratos*, del pintor Francisco Pacheco, un «libro de artista» único empezado en 1599, y que presenta una galería de dibujos de personajes ilustres del ámbito sevillano, con elogio manuscrito y algún que otro poema encomiástico sobre el personaje o dedicado a veces al

<sup>15</sup> A modo de ejemplo de este uso de la efigie, recordamos el caso de Alonso de Villegas, autor del muy difundido *Flos sanctorum nuevo* publicado en seis volúmenes a partir de 1578, que incluyó en los preliminares de una reedición de 1588 su propio retrato grabado con una nota al lector en la que explicitaba, de manera significativa, que «es como firma mía y así donde estuviere se entenderá que la impresión se hizo por orden mía».

mismo retrato. Entre los cincuenta y seis preciosos dibujos destacan tres artistas allí elogiados e identificados por su nombre y función: el pintor (y también músico) Luis de Vargas, de «docta mano» [fig. 12], Pedro de Campaña, «esclarecido pintor flamenco» afincado en Sevilla [fig. 13], y el racionero Pablo de Céspedes, pintor y poeta cordobés [fig. 14], que redactó en 1604 un *Poema de la pintura*. Los discursos biográficos se ajustan a la tradicional retórica del tema de los «Hombres Ilustres». Las piezas poéticas hacen rimar profusamente la palabra «pinceles» con el nombre de Apeles y hacen especial hincapié en la alta formación intelectual de cada uno o en el viaje a Italia como predilecto itinerario de estudio. En sus concepciones artísticas, Pacheco, a la vez pintor, poeta, teórico del arte y mentor de una academia, se afirmaba heredero de la tradición humanista italianizante que, por aquellos años, conocía en Sevilla su más alta expresión. Los artistas efigiados que no ostentan ninguna herramienta del oficio forman parte de una sociedad elitista, como practicantes de un arte indiscutiblemente liberal.



Fig. 12. Francisco Pacheco, *Luis de Vargas*. *Libro de descripción de verdaderos retratos*.





Fig. 13. Francisco Pacheco, *Pedro de Campaña*. *Libro de descripción de verdaderos retratos*.



Fig. 14. Francisco Pacheco, *Pablo de Céspedes*. *Libro de descripción de verdaderos retratos*.

Diego Velázquez pintó el retrato de Juan Martínez Montañés, afamado escultor andaluz que llegó a Madrid en 1635 [fig. 15]. El artista está representado modelando un busto de Felipe IV, apenas esbozado pero reconocible. La representación de la función manual queda reducida a su mínima expresión y a una relativa insistencia en la creación de la real figura. Velázquez restituye ante todo la personalidad del artista que mira hacia el exterior con nobleza y dominio de sí mismo. La corte constituía el ámbito de referencia de este tipo de retrato encomiástico. El modelo imperante en la Europa de la época, como lo ha demostrado Martin Warnke en su conocido ensayo, era el idealizado artista de corte a quien se debería finalmente la liberalización del oficio (Warnke, 1989). La Villa y Corte, abierta a las mayores perspectivas de carrera, ejercía una poderosa atracción en los artistas-creadores, pintores y poetas.

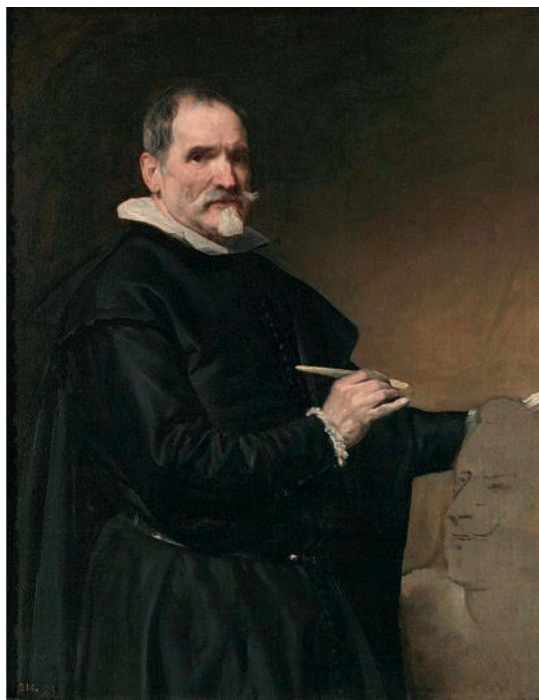


Fig. 15. Diego Velázquez, *Juan Martínez Montañés*. Madrid, Museo del Prado.

La valoración de «pintor famoso», desde la calificación positiva hasta el elogio más altisonante, era un persistente tópicos bajo las plumas de la época, un testimonio de la compartida aspiración al reconocimiento social, dentro

de las coordenadas ideológicas de un fluctuante sistema de representaciones (González García, 2015).

Los textos y tratados de Pablo de Céspedes, Juan Butrón, Vicente Carducho, Francisco Pacheco, Jusepe Martínez y Antonio Palomino, artistas todos, constituyen, a lo largo del siglo XVII, la cadena de la llamada literatura artística (Hellwig, 2005). Inspirada en modelos italianos, la figura del pintor erudito venía diversamente enfocada. Las recién creadas academias, al propiciar una nueva estructuración de la actividad artística, fueron un sustancial vector de promoción (Úbeda de los Cobos, 1989). Francisco Pacheco, a la cabeza de un prestigioso cenáculo en Sevilla, consideraba en su *Arte de la pintura*, tres grados sucesivos en la carrera del pintor o sea «tres estados de pintores que comiezan, median y llegan al fin»: el principiante que, sin dejar de aprender teoría, ejercita su mano enriqueciendo la memoria y la imaginación; un segundo grado que consiste en componer y disponer imitando a los maestros; el último grado en el que el pintor pone en juego su genio propio «de manera que la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural y de lo natural a las ideas, buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto», y añade Pacheco: «que es gran falta en los buenos pintores no seguir la autoridad de los libros» (Pacheco, 1990: 275).

En el *Museo pictórico y escala óptica*, último tratado del barroco (Morán, 1996), Palomino defiende la clara opción del pintor erudito frente al práctico: «Oh, desventurados los que aprenden tan ilustre facultad, sin más estudio ni especulación que el verlo hacer, como se manifiesta en el ejercicio más mecánico». La pintura más noble, la de Historia, requiere una preparación intelectual del pintor cuyo primer trabajo es «leer lo que se ha escrito de esa historia». Al valerse del libro como instrumento de trabajo, el pintor se afilia a la categoría del sabio y del literato, capaz de reflexionar sobre su propia actividad.<sup>16</sup> El pintor erudito había de ser, a un tiempo, artista y estudioso.

El mundo del teatro ofreció una figura excepcional de pintor protagonista en *El pintor de su deshonra*, drama de Calderón de 1640 (Portús, 1992: 146-148). Juan Roca, culto caballero barcelonés que se dedica a la pintura en sus

---

<sup>16</sup> En el segundo volumen del *Museo pictórico y Escala óptica* dedicado a la *Práctica de la pintura*, Palomino establecía una gradación profesional en sucesivos capítulos desde el *Principiante*, primer grado de los pintores, luego, el *Copiante*, el *Aprovechado*, el *Inventor*, el *Práctico* hasta el *Perfecto*, último grado de la formación del artista (Palomino, 1947: vol. II). Es evidente que estas categorías se empleaban aquí con la función de organizar el propósito del tratadista. No parecen haber tenido realidad en la práctica del oficio.

momentos de ocio, aparece como un docto *amateur*. El dato es importante: el dramaturgo libera así al personaje de los rígidos compromisos del oficio para mejor subrayar la actividad pictórica como ciencia y arte liberal. Casado con la joven y hermosa Serafina, Juan Roca manifiesta desesperación al no conseguir retratarla y finalmente se da por vencido confesando: «mal hoy los pinceles pueden seguir la imaginación». Disfrazado de pintor, busca a Serafina que ha sido raptada por un pretendiente. En Nápoles, al servicio del Príncipe de Ursino, pinta un cuadro emblemático en el que cifra su situación personal en una representación de Hércules celoso, cuando el centauro Neso rapta a Deyanira. En la escena final, Juan Roca, atormentado por los celos, mata a los dos amantes para vengar su honor y proclama el famoso: «Un cuadro es/ que ha dibujado con sangre/ el pintor de su deshonra». Resulta compleja en extremo la idea del artista trágico que propone aquí Calderón, la del imitador que no vence a la naturaleza, pero que hace alarde de sutileza conceptual, «hombre de mil caras» dominado por las pasiones humanas.<sup>17</sup> En todo caso, no se puede captar aquí al personaje a través de los tradicionales arquetipos. La reflexión sobre el pintor prisionero de un funesto destino tampoco excluye, como a veces se ha afirmado, el principio de la nobleza del arte pictórico, tan altamente reivindicado por Calderón.

### III. 2 El humilde pintor

Frente a las exigencias del mercado, muchos talleres de pintores adoptaban modos de producción casi industriales. En Sevilla, los pintores se empleaban también en satisfacer la demanda americana en copias y cuadros de todo tipo, esencialmente devocionales, y no vacilaban en enviar obras de mediana calidad.

Si la profesión de artista era de por sí inestable, todavía más relevante era el abanico de situaciones en las que se ejercía. Como contra-figuras del artista de corte, predominaba el gran número de pintores-artesanos trabajando en condiciones económicas a veces muy mediocres. Siendo casi ausentes sus imágenes, cobra sobre el tema un excepcional interés el cuadro pintado por José Antolínez hacia 1670 [fig. 16].

<sup>17</sup> La figura de Juan Roca se corresponde en cierta medida con el conocido arquetipo del artista saturniano, excéntrico y melancólico (Wittkover, 1982).



Fig. 16. José Antolínez, *El pintor pobre*. Munich, Alte Pinakothek.

Lejos del sistema del artista asalariado y dependiente del mecenas, los pintores de segunda fila podían proponer directamente sus cuadros a la venta en los propios talleres-obrajes donde se exponían. También los dejaban vender a regatones en tiendas, plazas y ferias. Este incipiente y próspero comercio de libre mercado respondía a la demanda de clases medias y permitía comercializar una producción de menor calidad. La composición de Antolínez conocida como *El pintor pobre* o *El vendedor de cuadros*, representa a un regatón, de apariencia poco cuidada, enseñando al espectador una *Virgen con el niño*, tradicional cuadro de devoción, que le acaba de entregar para venderlo el joven pintor que está en segundo plano. El taller con los utensilios de la pintura aparece muy modesto y sirve de marco a una escena de cuadro dentro del cuadro de carácter popular.

También ofrece una visión alejada de cualquier rasgo de ostentación, conmovedora composición de Zurbarán, *Cristo crucificado contemplado por un pintor*, pintada hacia 1650 [fig. 17] (Zurbarán, 1988). El personaje poco tiene que ver

con San Lucas, con el que ha sido identificado a veces, y se ha adelantado también, pero sin convencer, que podía ser un autorretrato del artista. Lo más seguro es que, en este cuadro de gran sobriedad, Zurbarán rinde un meditado homenaje al oficio de pintor cristiano, con la paleta y con la mano en el corazón, destacando la decrépita figura sobre un austero fondo oscuro. El humilde pintor a lo divino ha puesto su pincel al servicio de la glorificación del Salvador.



Fig. 17. Francisco de Zurbarán, *Cristo crucificado contemplado por un pintor*. Madrid, Museo del Prado.

Más allá de la modestia del artista, la incompetencia del practicante fue un motivo literario de clara tonalidad satírica (Portús, 1997). En un conocido episodio del *Quijote*, Cervantes dio una divertida ilustración del tema del pintor de poca monta, a través del ficticio personaje de Orbaneja, oriundo de Úbeda, que «cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: ‘Lo que saliere’, y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: ‘Este es gallo’, porque no pensasen que era zorra».

El cuentecillo, recogido por varios autores del Siglo de Oro, poetas y dramaturgos, tenía orígenes clásicos y alcanzó una considerable difusión. El imaginario Orbaneja respondía al prototipo del pintor ignorante, también llama-

do «pintamonas». Naturalmente, tal dimensión paródica cobraba su relieve en un trasfondo de cultura común que concedía un incuestionable prestigio a la figura del pintor culto y talentoso.

Otro gracioso caso de inversión del pintor perfecto se leía en *El donado hablador, o Alonso mozo de muchos amos*, relato picaresco de Jerónimo Alcalá Yáñez, publicado en 1623, en el que se evocaba la figura de un pintor de «mala mano». El pícaro Alonso cuenta cómo entró de aprendiz al servicio de un nuevo amo «hombre de bien y bien intencionado [...] pero mal pintor, discípulo que había sido de otro peor que él» y que le había prometido que le convertiría en un Zeuxis o en un Apeles (Alcalá Yáñez, 2005: p. 641).

El alcance de las obras aquí comentadas no se reduce a los únicos aspectos relativos a la literarización del pintor. Las transposiciones de realidades aún más artesanales que realmente artísticas llevan a reinterpretar y a profundizar la figura a través de la toma en cuenta de su idealizado saber e ingenio. Dichas imágenes proyectaron también hacia una profesión en busca de consideración la dignidad de algunas situaciones ejemplares. Las necesidades literarias se ajustan a menudo a las evoluciones y a los cambios de coordenadas sociales. También se justifican a partir de ellas.

### III. 3 Autorretratos de pintores

Frente a tan contrastadas figuras, se afirmaban las decorosas autorrepresentaciones del pintor, las *imagines pictoris pingentis*, particularmente desarrolladas en el arte italiano de la época y por las que el artista hacía de sí mismo una especie de bandera.<sup>18</sup> A través de estas meditadas imágenes, se compaginaban las consabidas aspiraciones sociales, la identidad profesional y la pertenencia a una élite. Si, como se ha visto, Velázquez no solía firmar sus cuadros, no deja de ser significativo su autorretrato de pintor en acción que se exhibe entre los nobles personajes de *Las Meninas*.

El pintor de cámara de origen italiano, Vicente Carducho, fue una de las figuras más destacadas de la corte de Felipe IV, muy comprometido en las acciones colectivas por rehabilitar la condición del artista y su perfil de intelectual. En

---

<sup>18</sup> Se conservan autorretratos o supuestos autorretratos de casi todos los pintores importantes del siglo XVII, a la vez como orgullosa manifestación de habilidad y muestra de afirmación de sí mismo (Civil, 1992).

sus ya mencionados *Diálogos de la pintura*, de 1633, unas emblemáticas ilustraciones encabezan los capítulos.<sup>19</sup> En la misma portada aparecen dos alegorías a cada lado del título que pregonan la autoridad profesional del autor, una representando la teoría, otra, la práctica, y las dos, el ineludible fundamento del arte pictórico. El autorretrato de Carducho, pintado hacia 1635 [fig. 18], se convierte entonces en un verdadero manifiesto de la actividad del artista. El pintor-tratadista se conforma con los cánones de la iconografía del humanista en el *studiolo*. La figura destaca en un fondo neutro, en plena tensión intelectual o pareciendo buscar la inspiración con la pluma en alto. Ha levantado la cabeza para mirar al espectador mientras está escribiendo un libro, referencia evidente a los *Diálogos de la pintura*. En la mesa, unos metafóricos y concretos objetos: tintero, paleta, lápiz y esquadra. Las plumas y los pinceles están en perfecto paralelismo, configurando la ideal complementariedad entre el espíritu y el arte. Carducho, amigo de los grandes prosistas, poetas y comediógrafos, quiso plasmar su figura de cumplido artista, a la par que la del defensor del honor de la pintura.



Fig. 18. Vicente Carducho, *Autorretrato*. Glasgow, Pollock House.

<sup>19</sup> Se ha comentado anteriormente el grabado de Francisco López representando a *San Lucas pintando a Cristo y la Virgen María* como colofón del diálogo VII [fig. 3].



Tuvieron considerable impacto los numerosos alegatos y discursos sobre la liberalidad del arte pictórico que firmaron escritores renombrados como Jáuregui, Lope o Calderón.<sup>20</sup> Como es sabido, tal reconocimiento ofrecía el nunca desdeñable interés de eximir el comercio de las obras de arte del pago de la alcabala. Son elocuentes los títulos: *Memorial informatorio por los pintores*, *En gracia del arte noble de la pintura*, o *Deposición en favor de los profesores de la pintura*. Estos escritos apoyaron las exigencias de los pintores con múltiples argumentos: la afición de los monarcas al arte del pincel, el amparo que siempre manifestaron los reyes a los grandes artistas, la necesidad de las imágenes para enseñar la doctrina, el carácter natural del dibujar o, bajo la pluma irónica de Lope, la improcedencia de someter a impuestos y a alcabalas, las divinas figuras de la Virgen María.

Bartolomé Esteban Murillo realizó su famoso autorretrato hacia 1670, declarando su autoría en una cartela grabada [fig. 19]. El cuadro, conservado hoy en la National Gallery de Londres, va dedicado a sus hijos, es decir aquí a sus discípulos de la academia de Sevilla y declara haberlo realizado a sus instancias. El montaje conceptual de la composición se vale sutilmente del marco de piedra óvalo en el que se asoma la figura como a una ventana, con el efecto de trampantojo de la mano apoyada en la moldura. La retórica por la que se define el artista resulta sobria: a la derecha, paleta y pinceles, a la izquierda, compás, lápiz, regla y un dibujo en papel. Es a la vez un homenaje a la capacidad ilusionista de la pintura y una demostración de orgullo profesional que emanan de la perfecta dignidad y elegancia del modelo, de rostro sereno, mirada quieta y algo grave, sugiriendo la maestría profesional y la profundidad psicológica de un creador intelectual.

---

<sup>20</sup> En 1600, se había publicado en Madrid el tratado de Gaspar Gutiérrez de los Ríos significativamente titulado *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados* (Gutiérrez de los Ríos, 1600). El libro tercero va dedicado a las artes del dibujo, consideradas «liberales y no mecánicas» (Gutiérrez de los Ríos, 2006).



Fig. 19. Bartolomé Esteban Murillo, *Autorretrato*. Londres, National Gallery.

★ ★ ★

A lo largo de los siglos XVI y XVII, el artista llegó a ocupar una posición preeminente entre los protagonistas del mundo cortesano, tanto por su afirmado estatus de «productor» de obras plásticas como por sus multiformes representaciones en la cultura visual y en la cultura impresa. Las referencias a pintores mitificados, el uso de la firma en el cuadro, o el creciente interés por las biografías y retratos de artistas llevan a poner en perspectiva las representaciones literarias, los ideales profesionales y las realidades del oficio. Desde la valorada figura de Apeles hasta los orgullosos autorretratos, es el propio pintor quien fundamentalmente elabora y promulga la imagen de sí mismo. Sus literarizadas figuras, como amigo del monarca o como personaje familiar de la narrativa, de la comedia y de la poesía, configuran representaciones dispares, y a veces contrastadas, que interesan más en términos de funcionamiento y recepción que de ajustamiento a las realidades profesionales del periodo.

La nueva figura del pintor aparece como fruto de importantes mutaciones. Obviamente, los cambios y las evoluciones se vinculan con determina-

dos contextos históricos y con el sistema de valores que se les asocia, cuando el arte de corte respaldaba siempre más el poder monárquico, cuando las academias y organizaciones geremiales regulaban la profesión. Nacía y prosperaba un efectivo mercado del arte para responder a la creciente demanda de pintura. Si bien se multiplicaban las afirmaciones y reivindicaciones del carácter liberal del oficio, quedaba abismal la distancia entre una aristocracia del arte, pequeña élite que aspiraba al reconocimiento individual y a la fama, y la multitud de modestos artesanos que seguían con las prácticas tradicionales.

En el siempre más dilatado panorama profesional, el paradigma del artista glorioso se construía entre sumisión al poder, libertad creadora y autoestima. La visión literaria del pintor fue precisamente la condición imprescindible de su emancipación.

El artista del Siglo de Oro también era un *homo viator* por antonomasia. Desde Juan de Flandes hasta Luca Giordano, fueron numerosos los artistas extranjeros que vinieron a instalarse o a desarrollar parte de su carrera en la península. Desde Pedro Berruguete a Diego Velázquez, los artistas españoles también viajaban por Europa, por Italia de forma privilegiada, para ver, aprender y experimentar. El dato invita a poner en tela de juicio el concepto de un arte español mucho más dependiente de lo que se ha dicho de las influencias exteriores. La dimensión europea también formaba parte de la figura necesariamente abierta del artista.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ YÁÑEZ, Jerónimo (2005). *Alonso, mozo de muchos amos*. En Miguel Donoso Rodríguez (ed.). Madrid: Iberoamericana / Universidad de Navarra.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (2015). *El final del Siglo de Oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*. Madrid: CSIC.
- BASS, Laura B. (2008). *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- BROWN, Jonathan (2014). «El Greco and Ribera. The Workshop as Factory». En *In the Shadow of Velázquez. A Life in Art and History*. Washington: Library of Congress, pp. 39-62.

- BUENDÍA, Rogelio (1984). «Humanismo y simbología en El Greco: el tema de la serpiente». En J. Brown y J. M. Pita Andrade (ed.), *El Greco: Italy and Spain, Studies in the History of Art*. Washington: National Gallery of Art, 35-46.
- BURKE, Peter (1979). «L'artista: momenti e aspetti». *Storia dell'arte italiana, vol. II: L'artista e il pubblico*. Turín: Einaudi, pp. 83-113.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO (1981). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- (1991a). «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el Barroco español». *El Siglo de Oro de la pintura española*. Madrid: Mondadori, 187-204.
- (1991b). «La teoría de la pintura en el Siglo de Oro». En *El Siglo de Oro de la pintura española*. Madrid: Mondadori, 205-222.
- CARDUCHO, Vicente (1633). *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez.
- (1979). *Diálogos de la pintura*. En Francisco Calvo Serraller (ed.). Madrid: Turner.
- CARERI, Giovanni (1991). «El artista». En R. Villari *et alii* (ed.), *El hombre del Barroco*. Madrid: Alianza, 360-361.
- CHASTEL, André (1974). «L'art de la signature». *Revue de l'Art*, 26.
- (2002). «L'artiste». En Eugenio Garin (ed.), *L'Homme de la Renaissance*. París: Seuil, 255-288.
- CIVIL, Pierre (1992). «Autoportraits dans l'art espagnol du Siècle d'Or: pratiques et fonctions». En Guy Mercadier (ed.), *L'autoportrait en Espagne, littérature et peinture*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 67-94.
- (1999). «Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: *Las grandezas de Alejandro* de Lope de Vega». En Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo (ed.), *Représentation, écriture et pouvoir à l'époque de Philippe III (1598-1621)*. París: Publications de la Sorbonne, 71-86.
- (2007). «El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de San José y de San Lucas en la España del Siglo de Oro». En A. Arizaleta *et alii* (ed.), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*. Toulouse: Université Toulouse II- Le Mirail, 225-251.
- (2017). «Sur les commentaires, traductions et adaptations des *Vite* de Vasari en Espagne (fin xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles)». En Corinne Lucas Fiorato y Pascale Dubus (ed.), *La réception des Vite de Vasari dans l'Europe des xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles*. Ginebra: Droz, 331-345.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española [1611]*. En Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.). Madrid: Iberoamericana/Universidad de Navarra.

- DE ARMAS, Frederick (1981). «Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega». En Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Madrid: Edelsa, 719-732.
- (2005). *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknel University Presse.
- EGIDO, Aurora (1990). «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura». En Aurora Egido (ed.), *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 164-197.
- FRAENKEL, Béatrice (1992). *La signature. Genèse d'un signe*. Paris: Gallimard.
- GÁLLEGO, Julián (1976). *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad, 1976 (nueva edición en 1996, Granada: Diputación).
- GARZELLI, Beatrice (2008). *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo*. Pisa: Ediciones ETS.
- GARZONI, Tommaso (1585). *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*. Venecia: Battista Somasco.
- GOMBRICH, Ernst H. (1995). *Historia del Arte* [1950]. México: Conaculta (ed. en línea, <<https://historiadelararteuaj.files.wordpress.com>> 2016/08 [gombrich-ernst-historia-del-arte.pdf].
- GONZÁLEZ, Olympia B. (2000). «Artificio y poder en la pintura: la visión cortesana de Gabriel Bocángel». En Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerria (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, I, 565-570.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (2015). «Artifex. El pintor, docto en artes liberales y amigo de poetas y retóricos». En *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 116-140.
- GUICHARD, Charlotte (2008). «La signature dans le tableau aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles: identité, réputation et marché de l'art». *Sociétés et Représentations*, 25, pp. 47-77.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar (1600). *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*. Madrid: Pedro Madrigal.
- (2006). *Noticia general para la estimación de las artes*. En José María Cervelló Grande (ed.). Madrid: Fundación Instituto de Empresa.
- HADJINICOLAO, Nicos (2007). *El Greco y su taller*. Madrid: CEACEX.
- HEINICH, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'Âge Classique*. Paris: Minuit.
- HELLWIG, Karin (2001). «Las firmas de Velázquez». *Boletín del Museo del Prado*, tomo XIX, 37, pp. 22-46.
- (2005). *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid: Visor.
- HUE, Cécile (2009). *Apelle, saint Luc et le singe: trois figures du peintre dans l'Espagne des*

- XVIIe et XVIIIe siècles*, thèse soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Pierre Civil (dir.). París: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00951404>>.
- INTERIÁN DE AYALA, Juan (1782). *El pintor christiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir imágenes sagradas*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- KRIS, Ernest y KURZ, Otto (1991). *La leyenda del artista, Pilar Vila Gastalver (trad.)*. Madrid: Cátedra.
- MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín (1981). *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1984). *El artista en el sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- (1991). «La situación social del artista». En *El Siglo de Oro de la pintura española*. Madrid: Mondadori, 243-262.
- MARTÍN, José y RODRÍGUEZ, Evangelina (1994). «La imagen del artista como héroe moderno». En I. Galindo y J.V. Martín (eds.), *Discusiones sobre las artes. Arte y biografía*. Valencia: Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 39-69.
- MEXÍA, Pedro (1989). *Silva de varia lección* [1540]. En Antonio Castro (ed.). Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ, Jusepe (2006). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. En María Elena Manrique (ed.). Madrid: Cátedra.
- MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier (1997). *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo.
- MORÁN TURINA, Miguel (1996). «El rigor del tratadista: Palomino». *Anales de historia del arte*, 6, pp. 267-284.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús (2006). *La estimación y el valor de la pintura en España (1600-1700)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2008). *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- PACHECO, Francisco (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: describense los hombres eminentes que ha auido en ella y enseña el modo de pintar todas las pinturas*. Sevilla: Simón Faxardo.
- (1985). *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. En Pedro Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano (ed.). Sevilla: Diputación Provincial.
- (1990). *Arte de la pintura*. En Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.). Madrid: Cátedra.
- PALOMINO, Antonio (1947). *El Museo pictórico y Escala óptica* [1715-1724], 3 vol. Madrid: Aguilar.

- PORTÚS PÉREZ, JAVIER (1992). «Entre el divino artista y el retratista alcahuete: el pintor en el teatro». *Espacio, tiempo y forma, Historia del Arte*, 5, pp. 185-210.
- (1997). «Un cuentecillo sobre la mala pintura: Orbaneja». En Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez (ed.), *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo.
- PORTÚS PÉREZ, JAVIER (1999a). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea.
- (1999b). «Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro». *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, pp. 173-198.
- (2008). «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro». *Homenaje al profesor Julián Gállego, Anales de Historia del Arte*, pp. 135-149.
- (2015). «En la encrucijada. Sobre la caracterización psicológica del pintor y la pintura en la España del Siglo de Oro». En María Bolaños (ed.), *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Obra social La Caixa, 72-84.
- (2016). *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.) (2014). *El Greco, arte y oficio*, catálogo de exposición. Madrid: Fundación El Greco.
- SAEZ, Adrián J. (2015). *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*. Madrid: Visor.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1923-1941). *Fuentes literarias para la Historia del Arte español* (5 vols.). Madrid: Imprenta Clásica Española.
- SCHNAPPER, Antoine (2004). *Le métier de peintre au Grand Siècle*. Paris: Gallimard.
- SPINOLA, Nicola (2003). *Ribera. L'opera completa*. Nápoles: Electa Napoli.
- STRINATI, Claudio (2011). *Il mestiere dell'artista. Dal Caravaggio al Baciccio*. Palermo: Sellerio.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1615). *Plaza universal de todas ciencias y artes, parte traducida de toscano y parte compuesta por el doctor Christoval Suarez de Figueroa*. Madrid: Luis Sanchez.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (1989). «Consideración social del pintor y academicista artístico en Madrid en el siglo xvii». *Archivo Español de Arte*, t. 62, 245, pp. 61-74.
- VASARI, Giorgio (1966-1987). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti nelle redazioni del 1550 e del 1568*. En Rosanna Bettarini e Paola Barocchi (ed.). Florencia: Sansoni/SPES.
- VIZCAÍNO, María Ángeles (2005). *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

- WALDMANN, Susan (2007). *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aproximación al estudio de la retratística española*. Madrid: Alianza.
- WARNKE, Martin (1989). *L'artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste moderne*. París: Maison des Sciences de l'Homme.
- WITTKOWER, Rodolf y Margott (1982). *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.
- ZURBARÁN (1988). *Catálogo de la exposición del Museo del Prado*. Madrid: Ministerio de Cultura.





## SUJETO E INSTITUCIÓN LITERARIA: EL CASO DE FERNANDO DE HERRERA (ENTRE 1580-1631)

Juan Montero  
*Universidad de Sevilla*

La reflexión que pretendo desarrollar se articula en torno a un eje que es la construcción de la república de las letras en la España de los tres Felipes. Se trata de un proceso histórico complejo en el que las razones propiamente literarias son inseparables de otras que tienen que ver con factores histórico-sociales e ideológicos tales como la creciente importancia de la imprenta como cauce de presentación material de los textos, con el consiguiente desarrollo de un espacio público (un *mercado*, vale decir), en el que se dirimen los valores literarios de acuerdo con los gustos cambiantes del público indiscriminado, aunque siempre bajo la atenta mirada de unos censores que con frecuencia resultan ser aliados o rivales de pluma del autor en cuestión. En esta exposición pública se afianza, pues, la conciencia profesional de autoría por parte de unos ingenios que se afanan por abrirse paso hacia la fama, a la vez que adquieren relevancia las facciones, más o menos articuladas, empeñadas tanto en poner aduanas a unos como en ofrecer atajos a otros en su peregrinar hacia la cima del Parnaso, expresión metafórica que, como nadie ignora, esconde casi siempre el acercamiento a los núcleos detentadores del poder real y simbólico, esto es, los que conforman la monarquía y su constelación cambiante de cortesanos. El espacio presuntamente abierto se revela así acotado y a la vez en estado de constante definición topográfica, lo que genera un movimiento incesante por parte de individuos y grupos por posicionarse y ocupar el territorio bajo la bandera de una poética más o menos consagrada o rompedora, según los casos. Las prácticas literarias, en el sentido amplio de opciones genéricas, estilísticas y pragmáticas disponibles o imaginables, sirven entonces como arsenal con el que salir al «campo literario de batalla» (Ruiz Pérez, 2006). De manera que la paulatina emergencia del sujeto autorial tiene como contraparte ineludible el progresivo afianzamiento de la institución literaria y el establecimiento de fórmulas de mediación destinadas a regular el funcionamiento de un sistema de complejidad creciente.

En ese panorama, el poeta y prosista Fernando de Herrera (1534-1597) se nos presenta como una de las figuras claves a la hora de abordar algunas de las cuestiones planteadas, y eso tanto por su propia actividad en vida, como por la transmisión y recepción póstumas de su obra; de ahí que nuestra reflexión se extienda en un arco cronológico que va desde 1580 (edición comentada de Garcilaso por Herrera) hasta 1631 (edición de Francisco de la Torre por Quevedo), con dos fechas intermedias destacadas: la de 1597 (muerte de Herrera) y la de 1619 (resurrección editorial de los versos herrerianos a manos del pintor y tratadista Francisco Pacheco).

Conviene, con todo, recordar que la presentación pública de Herrera como autor se había producido algo antes de 1580, cuando llevó a la imprenta su *Relación de la Guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto* (Sevilla, 1572), texto que llevaba como colofón la luego célebre *Canción por la victoria de Lepanto*. En el volumen no sale a relucir el nombre de Juan de Mal Lara, pero sin duda la sombra tutelar del maestro fallecido en 1571 está presente en él. Recuérdense, a este respecto, que Mal Lara había recibido el encargo de diseñar el programa iconográfico para la popa de la galera desde la que don Juan de Austria debía capitanear la empresa naval (Mal Lara, 2005). Y que el libro lleva una prefación redactada por un discípulo suyo, como lo fue Herrera, en este caso, Cristóbal Mosquera de Figueroa, junto con un soneto preliminar de Pedro Díaz de Herrera, entre cuyos versos espigaré dos («El español se alegre belicoso, / pues la docta Minerva a Marte alcança»), versos que actualizan el conocido motivo de la lengua compañera del imperio. Todas las referencias recién mencionadas se proyectan sobre las *Anotaciones* de 1580: Mal Lara —dice Herrera al poco de empezar sus notas al toledano— «fue uno de los que más me persuadieron que passasse adelante con este trabajo» (Herrera, 2001: 285); Mosquera de Figueroa es uno de los varios ingenios, la mayoría sevillanos, que contribuyen al volumen con poemas propios o traducciones; Pedro Díaz de Herrera vuelve a poner un soneto preliminar en el que reivindica para Herrera y Sevilla el mérito de haber hecho eterna la fama de Garcilaso. Por aquí aparecen ya unos indicios vehementes de que la autoría de la obra tiene algo de colectiva, como expresión de un grupo o academia que hasta poco antes había tenido en Mal Lara su cabeza visible y que, desde Sevilla, había pretendido y logrado ocasionalmente hilo directo con el poder real, seguramente gracias a la poderosa presencia en la corte de Diego de Espinosa y de Mateo Vázquez de Leca (Montero, 1999; López Bueno, 2000: 57-72; Escobar Borrego, 2000, 2012 y 2015).

Esto es cosa averiguada, como también lo es que la empresa colectiva de las *Anotaciones* iba más allá de la pura tarea erudita y crítico-filológica (López Bueno, 1997). En la práctica, la poesía y la misma figura de Garcilaso habían de servir como ocasión para que el grupo sevillano que ahora encabezaba Herrera se erigiese en depositario y portavoz de los ideales de la nación española en materia de lengua y literatura (Lledó-Guillem, 2006). Unos ideales, por supuesto, acomodados a las circunstancias históricas de la monarquía española a la altura de 1580, en el sentido de resaltar la primacía del artificio y la erudición sobre la *sprezzatura* como emanación del alma bella del poeta. El programa se proponía desde la misma portada del volumen, que ostenta un escudo xilográfico alegórico alusivo a las armas y las letras, con el lema *Non minus praeclarum hoc, quam illud*, tomado literalmente de un pasaje ciceroniano (*De officiis*, I, 75) en el que se equiparan los méritos civiles de Solón con los militares de Temístocles (Montero, 1998: 25-28). Es sin duda toda una declaración de intenciones por parte de Herrera y del grupo de letrados sevillanos que lo respaldan, luego explicitada y desarrollada en el célebre prólogo del Maestro Francisco de Medina (Ruiz Pérez, 2010a), cuyo núcleo conceptual es sencillo: ha llegado el momento histórico de que las letras españolas se pongan a la altura de las armas imperiales; Garcilaso ha mostrado el camino para hacer ilustre la lengua española, pero lo hizo sobre la pura fuerza de su excelente ingenio; ahora le toca a Herrera, historiador y poeta, continuar esa empresa con las armas del estudio y de la erudición. De manera que, ya desde el prólogo, asistimos a una doble operación con respecto al toledano: su encumbramiento como *príncipe de los poetas españoles* —una expresión que emplearon tanto Medina como Herrera (Herrera, 2001: 197 y 204)— y su simultánea relegación como referente histórico que ha de ser superado. Canonización, pues, y desplazamiento o *descentramiento* (Navarrete, 1997: 180-199). Lo que indudablemente situaba el impreso de 1580, por lo atrevido de sus planteamientos, en un territorio abierto al debate y la polémica, incluso de alcance nacional, ratificando así el valor de las *Anotaciones* en tanto que hito decisivo en el proceso de institucionalización de las letras como práctica social.

Antes, sin embargo, de entrar en el terreno de la llamada controversia herreriana, merece la pena reflexionar, todavía en el marco de las *Anotaciones*, sobre el otro término de nuestra propuesta: la de sujeto literario, en su doble vertiente de sujeto autorial y sujeto textual. A este respecto conviene subrayar que Medina establece en su prólogo una continuidad entre el libro de 1580 y otros trabajos herrerianos *in fieri*, empezando por una historia universal:

I si este eroico pensamiento no le aparta de otros más umildes, publicará [Herrera] algunas de muchas obras que tiene compuestas en todo género de versos. I porque la excelencia d'ellas sea entendida i no se pierda en el abismo de la ignorancia vulgar, tiene acordado escrevir un' arte poética (Herrera, 2001: 202).

Historia, poesía y poética, pues, como componentes de una tríada humanística en cuyo vértice superior Medina coloca justamente la Historia, una opción significativa y que repercute, a mi juicio, en la cuestión del sujeto literario en la práctica herreriana. Pero nótese que esos tres componentes ya están presentes de manera simultánea en las *Anotaciones*, libro que por su condición miscelánea tiene la capacidad de acoger materias diversas y entre ellas, además de versos de Herrera y de sus amigos, retazos de escritura histórica y fragmentos susceptibles de incorporarse a la poética que nunca publicó, si es que llegó a escribirla como tal. A pequeña escala, hay en el libro un texto que recoge esa triple variedad: la *Vida* de Garcilaso que, rematada con una larga serie de elogios poéticos, representa el colofón de los preliminares del libro. Se trata, ciertamente, de una personal apropiación herreriana de una práctica consolidada en el ámbito de las ediciones de clásicos antiguos y modernos, que, en su brevedad, contribuye a fijar la historicidad del caballero toledano como cortesano y militar, pero sobre todo la historicidad de su voz poética, asociada por el biógrafo a unas capacidades y circunstancias personales —Herrera es seguramente el primero que echa mano del conocido verso de la égloga III («tomando ora la espada, ora la pluma») para definir la situación de Garcilaso en su ir venir de las armas a las letras (Herrera, 2001: 208)—. Pues bien, una similar composición de lugar es la que propone Medina con respecto a Herrera, en unos pasajes del prólogo destinados a presentar brevemente sus méritos personales y literarios, que en realidad son los mismos, pues Herrera ha tomado «... por estudio principal de su vida el de las letras humanas» (Herrera, 2001: 198), y ha progresado tanto en ellas que «... es suya propia la elocuencia de nuestra lengua» (Herrera, 2001: 199). Medina habla, por descontado, de la lengua española en su historicidad, en su necesaria adecuación a las circunstancias políticas y culturales del Imperio, liberada ya de la tutela de las lenguas clásicas y consciente de su primacía, al menos potencial, entre las vulgares (Terracini, 1979). Esa conciencia histórica es la que Herrera está llamado a manifestar en sus escritos, y de ese modo alcanzará la primacía, incluso por encima de Garcilaso, entre los escritores españoles, si es que no la tenía ya, siempre a juicio de Medina. Siguiendo este hilo argumental, entendemos que el sujeto lírico de las «algunas de muchas obras» que

Herrera iba a publicar y, efectivamente publicó en 1582 con ese título —*Algunas obras*— de regusto garcilasiano, no puede ser otro que una máscara o *persona ficta* por cuya boca habla la propia lengua española entendida en los términos antes indicados. De manera que si queremos ponerle un nombre a ese personaje, ninguno le cuadrará mejor que el de «el osado español», sintagma garcilasiano (égloga II, vv. 1539-1540) al que Herrera dedica uno de sus *discursos* (Herrera, 2001: 899-905) y que sin duda resuena en los compases iniciales del soneto-prólogo de *Algunas obras*: «Osé i temí, mas pudo la osadía / tanto que desprecié el temor cobarde» (Middlebrook, 2009: 169). El amante del cancionero herreriano es, en definitiva, una emanación o sublimación de la nación española conforme a la interpretación histórica de Herrera.

La operación filológica e histórico-crítica de las *Anotaciones* se completa, por tanto, con la publicación en 1582 de *Algunas obras*, gesto que resulta bien llamativo por parte de un poeta que hasta ese momento se había mostrado particularmente parco a la hora de dar a conocer sus versos. Es decir, Herrera, seguramente un poco *à contre-coeur*, entiende y acepta que el destino de su poesía está en la imprenta, por pura coherencia con la dimensión pública que para ella establecía en las *Anotaciones*. Con todo, es posible que el impreso refleje todavía la íntima reticencia del creador en un par de detalles relacionados entre sí: de un lado, la ausencia de mención de costeador en la portada, y de otro, la ausencia de privilegio de impresión, detalles tanto más significativos ahora (pues también se daban en las *Anotaciones*) cuanto que el de Herrera es el único que los presenta de los cuatro volúmenes líricos que en ese año de 1582 imprimió en Sevilla el florentino Andrea Pescioni (Núñez Rivera, 2008).<sup>1</sup> Todo lo cual podría ser indicio de que el libro no tuvo una puesta en venta convencional, sino una difusión controlada por el propio autor, que acaso fue también el financiador de la edición, con o sin ayuda del joven marqués de Tarifa, a quien va dedicado el volumen. Si a todo esto añadimos el particular celo tipográfico que, por parte de su autor, reflejan los dos libros, el de 1580 y el de 1582, llegamos a la conclusión que Herrera había asumido del todo que la presentación pública de la poesía por medio de la imprenta era una exigencia insoslayable de los tiempos (García Aguilar, 2009; Ruiz Pérez, 2009), si se quería alcanzar el pleno reconocimiento de autoría al que él aspiraba, sin dejar de ser consciente por ello del riesgo que suponía salir a la plaza pública como autor. Una conciencia que en el caso de Herrera no era simple

<sup>1</sup> Los otros tres son las *Obras* de Juan de la Cueva, las de Romero Cepeda y las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla.

precaución sino fruto de una amarga experiencia: la controvertida recepción de las *Anotaciones* desde el momento mismo de su salida.

La historia es bien sabida, por lo que voy a exponerla con brevedad (Asensio, 1984; Montero, 1987). A corto o medio plazo, el libro de 1580 despertó reacciones adversas por parte de autores como el Brocense, Damasio de Frías o Juan de la Cueva. Pero la que tuvo más trascendencia no provenía de un letrado, sino de un destacado y culto personaje de la alta nobleza, don Juan Fernández de Velasco, conde de Haro y futuro duque de Frías y Condestable de Castilla. Este redactó y dio a conocer una carta satírica contra las *Anotaciones* bajo el seudónimo macarrónico de *Prete Jacopín*, texto que a juzgar por el número de copias que nos han llegado, debió de alcanzar bastante difusión en la época.<sup>2</sup> Las *Observaciones*, como se suelen llamar, constituyen un ataque frontal contra Herrera y su obra, redactado en el tono agresivo y burlón característico de las cartas de sátira literaria que circulaban por Italia y que introdujo entre nosotros Diego Hurtado de Mendoza en la que escribió contra el Bachiller de Arcadia. Pero más allá de las aceradas pullas, es posible reconocer una estrategia apologética articulada en torno a unas ideas o intenciones básicas por parte del Prete. La primera es la de colocar la poesía de Garcilaso por encima de cualquier crítica; la segunda, salir en defensa de algunos buenos autores ignorados o agraviados por Herrera, selecto grupo en el que entran El Brocense, Fray Luis de León o Alonso de Ercilla (los tres silenciados en las *Anotaciones*; el último de ellos, por cierto, aprobador del volumen), pero especialmente el caballero («porque es cavallero»; Montero, 1987: 136) don Diego Hurtado de Mendoza; la tercera intención es la de aislar a Herrera de sus paisanos y colaboradores más ilustres, de los que nombra al licenciado Pacheco (canónigo de la capilla real hispalense y tío del pintor homónimo), a Diego Girón (que se hizo cargo del estudio de Mal Lara a su muerte) y a Medina, no por casualidad tres que, a diferencia de Herrera, sí habían alcanzado título universitario. Se trata, en definitiva, de una estrategia destinada a arrinconar o incluso excluir a Herrera de la república de las letras, aunque para ello el Prete ha tenido que recurrir a dos criterios de difícil conciliación: de un lado, la exaltación del linaje, si no como garantía, sí al menos como un plus de excelencia en las letras; y de otro, la valoración favorable de la formación académica, en particular si venía avalada por la Universidad de Salamanca. Pero

---

<sup>2</sup> Una de ellas tuvo que manejar Tamayo de Vargas, pues extractó bastantes observaciones del Prete en los apuntes que dejó en su ejemplar de las *Anotaciones* de Herrera, que luego utilizó en ocasiones para sus propias notas a Garcilaso en la edición comentada que sacó en 1622 (Alatorre, 1974).

este segundo criterio, como mucho, tiene en las *Observaciones* un valor táctico y subsidiario del primero, porque de otra manera no se entiende que el Prete pueda considerar los versos garcilasianos como inmunes a la crítica. Por lo que es lícito concluir que su panfleto responde a una ideología aristocrática dispuesta, sí, a reconocer el valor de las letras, pero reacia, cuando menos, a admitir el protagonismo creciente de los letrados como grupo emergente. De ahí su interés en abrir brechas de disensión entre ellos acogiendo al expediente de segregarlos por su cualificación académica (titulados frente a no titulados) o por su origen geográfico (castellanos frente a andaluces), aun aceptando que este último flanco lo habían abierto Herrera y los suyos al darle un sesgo marcadamente sevillano y andaluz a las *Anotaciones*.

Las *Observaciones* del Prete dieron pie a la *Respuesta* anónima de un supuesto amigo de Herrera, cuyo autor, pese a las reservas al respecto de Morros Mestres (1998: 278-286), creo que fue el propio atacado (Montero, 2004). Este —que sabía perfectamente a quién contestaba, como deja ver en varias alusiones personales inequívocas a su rival— fue, sin duda, muy consciente del envite. De ahí que lo esencial de su escrito resida justamente en la enérgica defensa del derecho al ejercicio de la crítica por parte de los ingenios andaluces, frente a una supuesta sacralización de Garcilaso por parte de los castellanos, a los que imagina reunidos en sus academias de la corte (Montero, 1987: 192). Y junto a esto, resalta en el escrito la reafirmación de los principios básicos de una poética fundada en el estudio y en el artificio por encima del ingenio. Con todo, el movimiento que dibuja el texto ante la acometida de un rival tan poderoso es de repliegue. Así se ve en lo tardío de la *Respuesta*, que bien pudo redactarse hacia 1585, y en la escasa difusión que alcanzó, hasta el punto de que es razonable dudar de que alguna vez llegase a manos del rival; como si Herrera la hubiese escrito pensando más en los voceros sevillanos del Prete, que los hubo, que en aquel. Lo que prevalece, finalmente, en el escrito es la actitud desengañada que adopta su autor, hasta identificarse con la figura del sabio que se retira en silencio a los predios de su libertad de conciencia:

Por estas i otras causas le aconsejaria yo [a Herrera], que no temiesse a los ociosos y desocupados; que quieren adquirir opinión de juezes severos i prudentes en la república de las letras, a riesgo de la onra agena. A los cuales, si recelare alguno, dexará pocas prendas de sus estudios; antes morirá en silencio i oscuridad, sin ser conocido... (Montero, 1987: 199-200).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> El pasaje fue luego recordado por Francisco Pacheco en el prólogo de su *Arte de la pintura* (Pacheco, 1990: 66).



Este posicionamiento ilustra a las claras la incomodidad herreriana para con las reglas de la naciente república de las letras, que ahora ve definitivamente como plaza en la que impera el parecer caprichoso del vulgo que forman los desocupados lectores o, peor aún, las opiniones interesadas y malévolas de quienes se mueven por la envidia o las ínfulas de superioridad estamental. Resulta, por tanto, que, a raíz de la controversia sobre las *Anotaciones*, la máscara literaria de Herrera ha dejado de ser *el osado español* para convertirse en la del sabio estoico. Por eso no es casual que la última entrega impresa que dejó antes de morir fuese precisamente el *Tomás Moro* (1592), opúsculo en prosa en elogio de la vida, virtudes y martirio del personaje, un héroe de la libertad interior frente a la tiranía. Ahora bien, la elección de esa máscara funeraria para la posteridad no impide plantearse otra pregunta, sobre la que volveré luego: al margen de la *Respuesta* y del *Tomás Moro*, ¿cuál pudo ser la actividad literaria de Herrera en los años que van desde 1582 a 1597, fecha de su muerte?<sup>4</sup>

Por los años en que Herrera rumiaba su réplica al Prete, Cervantes se afanaba en concluir *La Galatea*, cuyo *Canto de Calíope* ofrece un singular testimonio de una práctica que se venía afianzando, bajo fórmulas diversas, desde hacía algunas décadas: la construcción de Parnasos versificados que prodigaban elogios a poetas agrupados en nóminas de alcance local o nacional (Ruiz Pérez, 2010b). Estos encomios indiscriminados de ingenios vivos o muertos constituían, en principio, el reverso pacífico de la acerba envidia que emponzoñaba la república de las letras, ya que ponían en primer plano la celebración de la poesía y sus cultores, unidos en momentánea armonía. Y digo en principio porque a nadie se le escapa que los autores de tales repertorios podían manejar como arma arrojadiza el silencio o la postergación de un compañero de pluma. En el caso de Herrera no fue así. Tanto Cervantes en 1585 como Vicente Espinel en 1591 (*Casa de la Memoria*, poema encomiástico incluido en las *Diversas rimas*) —por citar los dos repertorios más completos y de alcance nacional en esos años— lo incluyeron en nómina, aunque curiosamente los dos coinciden en nombrarlo, no como el primero sino el segundo de los sevillanos, siempre tras el licenciado Pacheco, uno de los colaboradores en las *Anotaciones* por quien Herrera sentía más aprecio y respeto. Sea como fuere, la

<sup>4</sup> A modo de contrapunto: por esas fechas, Eugenio de Salazar ofrece en su *Silva de poesía* un testimonio valioso de la fama de Herrera como poeta y crítico en el Nuevo Mundo, en la epístola que le dirigió desde México («Aquí, insigne Herrera, donde el cielo»), pero que este no pudo leer porque a su recibo «era ya muerto», según indica el encabezamiento del poema (Prieto, 1987: II, 665-666).

visión unánime de los Parnasos en verso no llegaba a ocultar la realidad de una república letrada sumida en banderías y enfrentamientos, en parte como reflejo de su propio crecimiento exponencial, en parte por la situación de cambio estético que se vive en las décadas finales de XVI, marcadas por la crisis del petrarquismo como código poético dominante y el consiguiente desarrollo de géneros, estilos y fórmulas editoriales de nuevo cuño. A este respecto, conviene recordar que fue el propio Fernando de Herrera quien, en el discurso sobre la elegía en las *Anotaciones* incitó de manera más decidida a los poetas españoles a perseverar en la búsqueda de «modos nuevos i llenos de hermosura», «porque —argumenta— en tanto que vive la lengua y se trata, no se puede decir que ha hecho curso; porque siempre se alienta a pasar i dejar atrás lo que antes era estimado» (Herrera, 2001: 563). Palabras que sin duda alentaron a los jóvenes que, como Góngora o Lope, salieron a la palestra literaria allá por 1580, a emprender nuevos caminos estéticos, sendas que —sospecho— no siempre habrían recibido la aprobación del propio Herrera. En la dinámica de cambios literarios que se aceleran a finales del XVI, su papel empieza a ser como el de un faro cuya luz sirve de referencia, pero que inevitablemente va quedando atrás para aquellos que iniciaban nuevas singladuras en un contexto de sociabilidad literaria cambiante, con crecientes índices de profesionalización por parte de los autores —bien es verdad que más apreciables en la narrativa y, sobre todo, en el teatro que en la poesía— y con un incremento paulatino del poder centrípeta de la corte y de sus academias como vías de acceso al mecenazgo (Vélez-Sainz, 2006).

Herrera, por su parte, vive sus últimos años en una Sevilla que goza todavía de un periodo de esplendor, que tiene como reflejo, en la vida cultural, la existencia de academias o cenáculos artístico-literarios que se acogían a la protección de algún notable de la nobleza local. Así había ocurrido en las décadas centrales de siglo con la academia de Mal Lara, que tuvo vínculos con dos figuras nobiliarias, don Alonso Pérez de Guzmán, VII duque de Medina Sidonia, y don Álvaro de Portugal y Colón, II Conde de Gelves. Muertos Mal Lara en 1572 y el conde en 1581, ocupado el duque en sus tareas como Capitán General del Mar Océano y de la Armada Invencible, esas reuniones tendrían continuidad a la sombra de don Fernando Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa, que había tenido como preceptor a Francisco de Medina y al que Herrera le dedicó, como ya se ha dicho, *Algunas obras* en 1582. Tras su prematura muerte en 1590, fueron el poeta Juan de Arguijo y el pintor Francisco Pacheco quienes, paulatinamente, tomaron el protagonismo como aglutinantes,

pero acaso cada uno por separado, del mundillo literario sevillano, sin que sea fácil definir el papel desempeñado por Herrera en ese entorno. Por lo que dice Pacheco en el conocido elogio del *Libro de retratos* parece que el *Divino* optó por vivir retirado disfrutando de la compañía de un selecto grupo de amigos (Pacheco, 1985: 177). La sorpresa salta, sin embargo, cuando leemos en una carta suya a Pablo de Céspedes, del 26 de marzo de 1597 (esto es, el año en que, según Pacheco, murió Herrera), que este acaso vivía o al menos ejercía algún tipo de empleo en la casa de Juan de Arguijo (Rubio Lapaz, 1993: 381-382). Un botón de muestra de las precauciones con que hemos de tomar los encomios pachequianos, convertidos muchas veces, a falta de otras fuentes, en las biografías y semblanzas definitivas de algunos ingenios.

Esto no quita, en cualquier caso, para reconocer que Pacheco tuvo un papel principalísimo en la gestión de la fama póstuma de Herrera, como bien se sabe. Para empezar, debemos al pintor el conocimiento de la *vera effigies* del poeta en su madurez, conservada para la posteridad en el *Libro de retratos* y que, en esa o en otra versión previa, tuvo que ser ejecutada antes del 26 de julio de 1608, fecha del fallecimiento de Pablo de Céspedes, pues hay una alusión al retrato en unos versos suyos que rematan el elogio biográfico de Herrera por Pacheco. El elogio, en cambio, no pudo estar terminado del todo antes de 1619, ya que en él se menciona la controvertida edición póstuma de los *Versos* herrerianos, aparecida ese año, aunque estaba lista para la imprenta desde primeros de 1617, como luego se dirá. Mucho antes, en 1605, Pacheco había copiado, o más bien mandado copiar tanto las *Observaciones de Prete Jacopín*, «sacadas —dice— de las mismas originales que se enviaron a F. d. H.», como la *Respuesta*, también sacada «... de las propias originales de letra del mismo F. d. H. en 17 de Agosto de 1605» (Montero, 1987: 89).<sup>5</sup> Estas no son las únicas, pero sí las principales intervenciones de Pacheco en su intento de preservar la persona y la obra de Herrera contra la acción no solo del olvido sino también de la *envidia* como expresión de las rivalidades literarias y que, por lo que nos dicen Pacheco y otros contemporáneos, se cebó de forma sorprendente en Herrera al poco de su muerte, causando la destrucción, ocultación o pérdida deliberada de varias obras inéditas suyas en prosa y verso.

A la luz turbia de este expediente sin resolver resalta aun más la contribución de Cervantes a la fama póstuma de Herrera con un soneto, cuya única

<sup>5</sup> Son sendas indicaciones que, acompañadas de la rúbrica de Pacheco, constan al final de las piezas en el ms. 17.553 de la Biblioteca Nacional de Madrid, la mejor copia conservada de la polémica.

copia conocida también debemos al celo de Pacheco, entre las hojas del cancionero rotulado *Poesías varias. Año 1631*, hoy conservado como ms. Span 56 de la Houghton Library (Laskier Martin, 1985).<sup>6</sup> El poema constituye un excelente ejercicio de mimetización poética por parte de su autor, que demuestra haber identificado y asimilado los rasgos propios del poeta amoroso que fue Herrera: «El que subió por sendas nunca usadas / del sacro monte a la más alta esfera...», empieza, y concluye: «vuelto en ceniza de su ardiente llama / yace debajo de esta losa fría». Si Cervantes fue sensible a «la culta vena» de Herrera (v. 5 del soneto), no se le ocurrió entonces, sin embargo, hacerlo guía o referente de grupo poético alguno, como tampoco en el *Viaje del Parnaso*, donde vuelve a elogiarlo con generosidad. Pero esto de la existencia o no en la Sevilla de principios del xvii de un grupo poético más o menos cohesionado que diese continuidad al esplendor de las décadas anteriores era ya una cuestión latente que estaba a punto de aflorar en términos más bien polémicos (Garrote Bernal, 2009; López Bueno, 2012b).

Entre 1597 (muerte de Herrera) y 1614 (*Viaje cervantino*) la poesía española lleva a cabo un recorrido crucial. Desde el punto de vista del lenguaje poético, se produce en esos años una intensificación de la vía cultista iniciada por Herrera que, pasando por las *Flores de poetas ilustres de España* recopiladas por Pedro Espinosa, culmina en el Góngora del *Polifemo* y las *Soledades* (Lara Garrido, 1997: 121-249; López Bueno, 2000; López Bueno, 2006). Un cultismo que sigue explotando vetas temáticas y expresivas asentadas en las décadas finales del xvi, tales como el petrarquismo, el bucolismo, la mitología clásica y el horacianismo, tanto en clave seria como burlesca, al tiempo que explora territorios nuevos en cauces formales y genéricos como la silva, el poema descriptivo extenso o el mínimo epigrama. Todo esto sin olvidar, por descontado, la vitalidad del romancero *nuevo* como género dúctil que, pese a su exclusión editorial de la antología de Espinosa, bien podía conjugarse con algunas tendencias del cultismo. Pero no es cuestión de seguir enumerando corrientes para concluir que, si algo caracteriza el panorama de esos años, es justamente la proliferación de opciones disponibles, en consonancia con un gusto paulatinamente abierto a la ampliación de los fueros del ingenio creador más allá de los estrictos márgenes marcados por la poética renacentista en cuanto a la imitación y el decoro. Esta apertura se plasma en modelos editoriales —por

<sup>6</sup> Además del cervantino, otros cuatro ingenios de la época compusieron sendos sonetos en honor de Herrera difunto: Baltasar de Escobar, Tejada y Páez, Cristóbal de Mesa y Quijada y Riquelme (Lara Garrido, 1999).

tanto, de escritura y de lectura— como el de las *varias rimas* o las *flores*, nacidos bajo el signo de la diversidad, incluso desde la perspectiva autorial. Desde este punto de vista, resulta revelador que Espinosa llevase a cabo, como se ha dicho repetidamente, una especie de antología *consultada* de poetas vivos (y algunos fallecidos, entre los que, por cierto, no figuraba Herrera), con lo que daba explícita carta de naturaleza a una república de las letras integrada por individuos y grupos con apetencias de notoriedad, empezando por el propio antólogo. En la misma línea podemos encuadrar los impresos misceláneos derivados de celebraciones, academias y eventos varios, habitualmente convocados bajo la fórmula de la competencia entre los concurrentes. Así pues, antologías, certámenes, academias eran medios de promoción que, con su lógica de inclusión / exclusión, tensionaban la vida literaria.

En Sevilla, por los años de 1600 apreciamos esa dinámica en el entorno de la academia de Juan de Arguijo, con quien —como se ha apuntado antes— pudo estar vinculado Herrera en los últimos años de su vida. Aunque carecemos de documentación fidedigna sobre las actividades de ese cenáculo, no faltan noticias sobre su relevancia en la vida cultural y literaria (Juan de Arguijo, 2004: xx-xxxvi; Peñalver Gómez y Loza Azuaga, 2017). El inquieto Juan de la Cueva, por ejemplo, nos ha dejado testimonios dispares de ello, unas veces dirigiendo improperios a Herrera, Arguijo y los *parnasistas* de «la argicena cumbre» (como la llama en un soneto de 1599 que principia «Si quieres por un Píndaro venderte»), y otras, como en una epístola poco posterior al acaudalado veinticuatro sevillano, mostrándose amistoso con la esperanza de obtener su mecenazgo con vistas a la publicación del poema épico sobre *La conquista de la Bética*. Pero más que las rencillas locales (Rico García, 2012), lo que interesa destacar es que la academia de Arguijo llegó a proyectar su importancia más allá de la ciudad, y para ello basta mencionar dos nombres. Uno es Pedro Espinosa, que le rinde tributo a Arguijo poniendo como primer poema de las *Flores* uno de los seis sonetos suyos que agavilló en el volumen. El otro es Lope de Vega, que residió de manera habitual en Sevilla entre 1602 y 1604,<sup>7</sup> y de cuya buena relación con Arguijo da buena prueba la dedicatoria a este, y por partida triple, que puso el Fénix en *La hermosura de Angélica* (Madrid, 1602), pues se repite tanto en la portada del volumen como en cada una de sus otras dos secciones (las *Diversas rimas* y *La Dragontea*), así

<sup>7</sup> En ese tiempo no se libró Lope de las andanadas de los poetas *extramuros* de la ciudad, en forma de *sonetada* (Rico García y Solís de los Santos, 2008).

como la presencia de Argujio y algunos de sus contertulios en los preliminares de *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604). Siguiendo esta pista, llegamos a la *Jerusalén conquistada* (Madrid, 1609), en cuyos preliminares figura un elogio en prosa de Lope por el pintor Pacheco, texto que debía de estar destinado a su *Libro de retratos*, donde, efectivamente, consta uno del *Fénix*, pero sin su nombre y sin el encomio correspondiente. El escrito de Pacheco interesa aquí por el tono reivindicativo con que está escrito, lo que revela que el pintor tiene en mente los debates en curso en la república de las letras. Para Pacheco, es Lope, después de Garcilaso, el poeta español «que ha puesto en verdadera perfección la poesía» (Vega, 1951: I, 16), salto cronológico que —no se descuide— deja en el limbo a Herrera poeta; y luego, rebajando algo el entusiasmo, afirma que Lope «... es igual al que con más gentil espíritu ha alcanzado en esta facultad nombre ilustre en España» (Vega, 1951: I, 18). ¿En quién está pensando Pacheco? Yo diría que, en Góngora, consagrado, en efecto, como el más *ilustre* de los poetas españoles por Espinosa, al darle un papel estelar en las *Flores*. De manera que Pacheco estaría mostrando, cuando menos, algunas reservas acerca de la total primacía del cordobés como el poeta del momento. Sin entrar en otras consideraciones, lo que ahora cabe subrayar es el empeño de Pacheco por hacer oír su voz más allá de Sevilla, en un debate de alcance nacional sobre la lengua y la literatura españolas en su competencia con la italiana.

A la altura de 1609, el centro de la vida cultural y literaria sevillana había pasado de la casa de Argujio a las de Fernando Afán de Ribera (1583-1637), III duque de Alcalá, y Gaspar de Guzmán, conde de Olivares desde 1607.<sup>8</sup> Este, en particular, debió de relacionarse con los poetas de la ciudad, hasta el punto de ser mencionado en algunas composiciones bajo el alias pastoril de *Manlio*, lo que transparenta un trasfondo académico bastante consolidado (Carreira, 2016: 431). Esto se confirmará años más tarde, cuando tras su regreso a la corte en 1615 y, sobre todo después de su valimiento en 1621, vaya paulatinamente tirando de aquellos cofrades sevillanos para situarlos en cargos de confianza. Pacheco no estuvo entre esos agraciados —aunque sí algunos de sus próximos— pero no cabe duda de que él quiso hacer méritos ante Olivares. Y la vía que tomó no fue otra que la de recuperar editorialmente la poesía de Fernando de Herrera poniéndola bajo el amparo del prócer. Así

<sup>8</sup> Aunque el aglutinante intelectual del cenáculo debió de ser el pintor Pacheco (Brown, 1980: 33-112), en la estela de Mal Lara y Herrera.

llegamos, por fin, a los *Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por él en tres libros* (Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1619), el controvertido volumen en el que Pacheco se presenta ante la nación española como restaurador de una obra poética, que según nos informan Rioja y el Licenciado Enrique Duarte en sendos preliminares, había sufrido, tras la muerte de su autor, los embates de la envidia y el desprecio ignorante por parte de los paisanos y aun allegados a Herrera. El más explícito al respecto es, sin duda, Duarte:

I es cierto que su memoria [la de Herrera] uviera quedado sepultada en perpetuo olvido, si Francisco Pacheco, célebre pintor de nuestra ciudad i afectuoso imitador de sus escritos, no uviera recogido, con particular diligencia i cuidado, algunos cuadernos i borradores que escaparon d'el naufragio en que, pocos días después de su muerte, perecieron todas sus obras poéticas, que él tenía corregidas de última mano, i encuadernadas para darlas a la emprenta. Dexo en silencio la culpa d'esta pérdida, porque soi enemigo de sacar en público agenas culpas, i juzgo por merecedor de gran premio al que con tantas veras â procurado restaurarla... (Herrera, 1985: 495).

Toda edición póstuma —y no fueron pocas en la época, como bien se sabe— pone sobre la mesa crítica un par de cuestiones. La primera es su fiabilidad textual; la segunda, la intención subyacente a la operación editorial. En este sentido, los *Versos* herrerianos no constituyen una excepción, sino más bien un caso singular por el enconado debate que generaron, y esto ya desde su propia aparición, hasta el punto de que la fortuna crítica de la poesía herriana ha quedado inseparablemente unida, para bien o para mal, al nombre de Pacheco como transmisor de la misma. De Pacheco y de sus dos colaboradores en la empresa, los ya nombrados Rioja y Duarte, cuyas noticias y juicios sobre Herrera tanto se han leído y releído en un debate que, inevitablemente, conecta la sospechosa intensificación de los rasgos cultistas de los textos herrianos de 1619 con la coetánea controversia sobre la *nueva poesía*, tras la difusión del *Polifemo* y las *Soledades*.

No voy a adentrarme ahora en la espesa selva del problema textual herriano, aunque inevitablemente la cuestión va a gravitar en estas páginas finales. Pero sí quisiera, al hilo de lo dicho por Duarte y Rioja, resaltar su afirmación concordante de que Herrera dedicó parte de su trabajo literario a reescribir sus versos, y que —según Duarte— lo hizo con vistas a su publicación impresa. Esta noticia, de ser cierta, confirma la existencia de un combate permanente en Herrera entre el autor que *osa* y el que *teme*, esto es, el que no renuncia nunca del todo a poner en letra de molde sus escritos, pese al

riesgo que ello implica para su maniático deseo de control sobre la proyección pública de su imagen. De la existencia o no de un autógrafo herreriano con la versión corregida de su poesía y de su destrucción interesada, solo sabemos lo que nos dicen sus editores.<sup>9</sup> A partir de ahí, las interpretaciones difieren radicalmente. Si para una parte de los estudiosos, la representada por la tradición italiana de Salvatore Battaglia, Oreste Macrì e Inoria Pepe, la edición póstuma constituye la culminación de un proceso estético herreriano hacia el manierismo prebarroco, para otro sector de la crítica (el que se aglutina en torno al eje Adolphe Coster-José Manuel Blecua), la edición de 1619 es sospechosa de haber querido *aggiornare* la lengua poética de Herrera según unos criterios de intensificación cultista.<sup>10</sup> Al hilo de esta idea, son varias y autorizadas las voces que, con matices, se han alzado (Micó, 1997: 268-276; Daza Somoano, 2008; García Aguilar, 2009: 304-306; López Bueno, 2012b) para explicar la operación editorial de Pacheco como un intento por parte de los sevillanos de comerle el terreno a Góngora, presentando a Herrera, y no el cordobés, como el verdadero renovador de la poesía española, después de Garcilaso, y el genuino prototipo de la poesía culta. Para ello, alguien (Pacheco, presumiblemente) no habría tenido reparo en retocar los poemas (o al menos, algunos poemas) de Herrera con idea de darles un barniz más cercano al gongorismo. Y luego, en los preliminares del libro, el poeta Rioja y el licenciado Enrique Duarte dejaron sus observaciones, algo reticentes en el caso del primero, acerca del artificio, la dificultad y hasta la *oscuridad* de los versos herrerianos. La hipótesis explicativa resulta atractiva y encaja coherentemente en el contexto literario de la polémica gongorina, marcada desde 1614-1615 por la difusión del *Antídoto* de Jáuregui. En ese contexto, la figura de Herrera fue empleada a conveniencia tanto por los detractores como por los partidarios de Góngora, atribuyéndole unos el papel de avanzadilla del cultismo, mientras que otros lo convertían en parapeto contra sus excesos. Entre estos, el mismo Lope de Vega en su *Respuesta* de 1617 a un supuesto *Papel que escribió un señor destes reinos... en razón de la nueva poesía*, que se publicó luego en *La Filomena* (1621).

Por mi parte, trataré ahora de explorar algunos aspectos de la edición de 1619, quizá los menos transitados, por si pudieran abrir nuevas líneas de re-

<sup>9</sup> Salvo que quizá se hayan conservado milagrosamente dos hojas de dicho autógrafo, encuadernadas en un manuscrito (*Poesías de autores andaluces*) que fue de Rodríguez Moñino, hoy catalogado como RM 6709 de la Real Academia Española (Kossoff, 1965).

<sup>10</sup> Sigue siendo válido en lo esencial el estado de la cuestión que ofrece Cuevas (1985: 87-99), quien se alinea con las tesis de Coster y Blecua.



flexión. En particular, interesa insertar la actuación de Pacheco como gestor de la fama póstuma de Herrera en el marco de su propia trayectoria intelectual, dentro de la cual la preservación y celebración de la memoria cultural hispalense constituye una faceta de erudito *amateur* que corre paralela a la profesional de pintor. Como ya hemos visto, Pacheco empezó a tener acceso a papeles póstumos de Herrera por lo menos en 1605, pues ese año copió los dos escritos de la *Controversia*. En fecha no determinada entre 1606 y 1608 dirige a Pablo de Céspedes una epístola poética en la que se queja de que la envidia —cuya figura alegórica aparece en los frescos que pintó para la Casa de Pilatos entre 1603 y 1604— esté cubriendo «... en negro velo / de los Héroe famoso la memoria», y tras mencionar por sus alias pastoriles a varios ingenios sevillanos ausentes de la ciudad o ya fallecidos, se para en *Iolas*, es decir, Herrera, para elogiarlo particularmente y dirigir luego este reproche a Apolo: «¿Y tú, sagrado Apolo, que consientes / que se pierdan las obras más perfectas / por la cruda ambición de los presentes?» (Rubio Lapaz, 1993: 400), alusión que ya no necesita de más explicaciones.<sup>11</sup> Y en 1609 dirige otra epístola a Jáuregui, cuando este se encontraba en Roma, poema del que lamentablemente solo se conservan unos versos poco relevantes (Pacheco, 1990: 370). Es indudable que con estos intercambios epistolares en verso Pacheco quería representarse a sí mismo como pintor culto y poeta, imagen que se ve confirmada por su presencia inminente en la justa poética sevillana de 1610 a la beatificación de San Ignacio, cuya relación impresa también ha conservado noticia de la participación en ella de Góngora, Pedro Espinosa y Jáuregui, entre otros (Luque Fajardo, 1610). Por esos años inicia Pacheco su etapa más brillante como pintor y literato, que incluye la publicación herreriana de 1619 y, en ese mismo año o el siguiente la de un folleto anticipatorio de su famoso tratado pictórico (Pacheco, 1990: 421). Se trataba de una cuidada estrategia cuya meta última no era otra que el acceso a la corte, y esto es importante a la hora de valorar la operación en torno a Herrera, que si bien pudo surgir al calor de unas circunstancias sevillanas —los agravios que el *Divino* sufrió por parte de sus propios paisanos— debía tener finalmente una dimensión nacional, como bien explicita el soneto preliminar que le puso Pacheco al volumen: «Goza, ¡ô nación osada!, el don fecundo», que nos retrotrae al clima intelectual de las *Anotaciones*, con su invocación a la *osadía* de los españoles y su evocación de la pareja Garcilaso–Herrera («el culto i gran Herrera»), ahora

<sup>11</sup> En fechas cercanas, también Juan de la Cueva, en su égloga V, vv. 301–315, achacaba a la «Invidia oscura» la pérdida de algunas obras de Herrera tras su muerte (Cueva, 1988: 80–81).

sí, como paladines de la lengua española (Herrera, 1985: 497). Pues bien, en ese empeño por darle trascendencia nacional al libro es donde entra la figura del dedicatario elegido para la ocasión, el conde de Olivares.

Por los preliminares de *Versos*, sabemos que el original de imprenta estaba ya listo a finales de 1616 o principios de 1617, pues de abril y agosto del 17 datan, respectivamente, las dos aprobaciones del libro, y de septiembre la licencia y privilegio concedida a Pacheco. Mientras este buscaba financiación para editar los *Versos* de Herrera, un Juan de Jáuregui recién laureado en la justa inmaculista sevillana de San Pedro *ad Vincula* (Luque Fajardo, 1616) gestionó la publicación en Sevilla de sus *Rimas* (Francisco de Lira Varreto, 1618), que sacó a luz precedidas de un breve discurso sobre la *finis poetis* y con el arropamiento encomiástico de varios ingenios sevillanos, entre ellos Pacheco y Arguijo, gesto que no dejaba de tener un significado nítido en ese momento álgido de la polémica gongorina. El volumen de Jáuregui, en particular en lo relativo a preliminares, fue el modelo más inmediato que tuvo Pacheco a la hora de pergeñar los suyos para *Versos*, preliminares de los que sabemos que no formaban parte del original de imprenta, pues así se desprende de la tasa, fechada a doce de noviembre de 1619.<sup>12</sup> Pacheco los eligió, pues, y decidió insertarlos en el volumen en una fecha no determinada entre 1617 y noviembre de 1619, optando por un modelo que daba preferencia a la prosa sobre el verso (solo hay un soneto encomiástico, el suyo) y con fuerte apoyatura en lo icónico-visual, al incorporar un grabado con la efigie de Herrera, modelada sobre la que hizo para su *Libro de retratos*, más una calcografía con el escudo de armas del conde Olivares en la portada —un detalle que contrasta con la altiva, diría yo, ausencia de dedicación en las *Rimas* de Jáuregui—. La dedicatario al conde se concretó seguramente no mucho antes de la publicación, coincidiendo con su inesperada visita a Sevilla a mediados de 1619, tras abandonar en Lisboa el séquito de los Reyes durante su viaje a Portugal. La tesis tradicional es que Olivares aportó entonces la ayuda financiera que el volumen necesitaba, y no es del todo descartable que así fuese, pero en realidad tenemos indicios de que fue Pacheco quien financió el libro en todo o en parte, y esto por dos razones. La primera, que el libro se imprimió con un privilegio real por diez años a nombre de Pacheco, de manera que suyos eran los derechos de edición de la obra. La segunda, que hay constancia, por un documento nota-

<sup>12</sup> La tasa dice, literalmente: «... el qual [libro] tiene cinquenta y ocho pliegos y medio [...], sin el principio» (Herrera, 1985: 477). Los preliminares suponen tres pliegos y medio más.

rial de 1623, de que el pintor tenía en su poder por entonces cuando menos 200 ejemplares de *Versos*, un remanente importante de la edición, que nos habla al mismo tiempo de su cuestionable éxito entre los lectores y de la implicación del pintor en ella como costeador (Montero y Cacho Casal, 2014).<sup>13</sup> O sea, que en 1619 Pacheco estaba invirtiendo su dinero en capital simbólico para sí mismo y que apostó por Herrera como un valor seguro a ojos de Olivares, por razones varias, entre las cuales hemos de contar como principal ese relato de restaurar la memoria agraviada del varón íntegro dedicado al estudio que fue Herrera. Por lo que sabemos, la apuesta no fue tan exitosa como Pacheco esperaba ni en lo personal —el pintor no hizo carrera cortesana, sino en todo caso indirectamente, en la persona de su discípulo y yerno, Diego Velázquez— ni en lo literario, a juzgar por la recepción de *Versos* —volumen que, dicho sea de paso, no figura en el catálogo de la biblioteca de Olivares— (Marías Martínez, 2011). Y aquí se impone hacer un inciso para llamar la atención sobre algo que no se suele decir acerca de Herrera y Pacheco: y es que, en realidad, el pintor pensaba que del *Divino* valía más la prosa que el verso, como queda claro tanto en el encomio del *Libro de retratos* —«parece conveniente darle la poesía por una parte, i no la mayor», dice (Pacheco, 1985: 177)— como en el *Arte de la pintura*, donde no lo parangona con Homero, Virgilio, Horacio u Ovidio, sino con Demóstenes y Cicerón (Pacheco, 1990: 347). Valga el inciso para recordar que, dentro de su relativo eclecticismo estético, Pacheco se sitúa en una tradición que no concibe el arte (sea la pintura o la poesía) sino como vehículo de asuntos dotados de cierta trascendencia, razón por la cual no debió de ser un entusiasta de la poesía gongorina en lo que esta tiene de aparato verbal. Si Pacheco llegó a *gongorizar* a Herrera, como se viene diciendo, no solo habría actuado como editor infiel, sino que lo habría hecho contra sus propias convicciones estéticas, en mi opinión.<sup>14</sup>

El hecho es que el reproche de editor descuidado le viene a Pacheco de antiguo, pues fue el mismísimo Quevedo quien lo formuló, en un doble registro: por un lado, en unas notas de lectura en su ejemplar de *Versos* (Komanecky, 1975); por otro en los preliminares de la edición de Francisco de La Torre (1631), que salió con dedicatoria al yerno de Olivares y diseñada como una réplica a la de 1619 y a quienes participaron en ella, particularmente Rioja —secretario de

<sup>13</sup> El pintor se refiere a esta edición en dos ocasiones, una con como la «que yo saqué a luz» y otra como «la que yo hize imprimir» (Pacheco, 1985: 178). La segunda va más allá del mero cuidado editorial.

<sup>14</sup> Lo que no impide, en cualquier caso, que algunos textos de Herrera hubiesen llegado a sus manos ya *gongorizados* y que él se hubiese limitado a actuar como editor de buena fe.

Olivares, no se olvide—, Pacheco y, de rebote, el propio Herrera.<sup>15</sup> Como es asunto conocido, lo resumiré en pocas y autorizadas palabras: «Quevedo parece haber interpretado la publicación de *Versos* como una estrategia andalucista para manipular la obra herreriana a favor de la nueva estética culta» (Cacho Casal, 2010: 433). Y para la necesaria contextualización de la polémica, conviene apuntar este dato: que por esas fechas Pacheco redactó un breve escrito a favor del copatronazgo de Santa Teresa con Santiago, que es una respuesta manuscrita al *Memorial* santiaguista que don Francisco había sacado en 1628 (Pacheco, 1631). Se repite ahí una circunstancia llamativa: también don Juan Fernández de Velasco, el viejo contrincante de Herrera, había salido en defensa de la venida y predicación de Santiago en España (Fernández de Velasco, 1605). Lo que viene a recordarnos un dato esencial: que toda la polémica herreriana, desde 1580 hasta 1631, se enmarca en un contexto de enfrentamiento entre letrados de a pie y caballeros versados en letras —y tanto el Condestable como, sobre todo, Quevedo lo fueron en grado sumo— (Bianchini, 1978; Ynduráin, 1999; Márquez Villanueva, 2001: 293-300). Bien cabe concluir, por tanto, que este eje fue uno de los que articuló el conflictivo proceso de constitución de una república de las letras en la España del Siglo de Oro.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (1974). «Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y Don Tomás Tamayo de Vargas». En Elias L. Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, pp. 325-365.
- ARGUIJO, Juan de (2004). *Poesía*. En Gaspar Garrote Bernal y Vicente Cristóbal (eds.). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- ASENSIO, Eugenio (1984). «El Brocense contra Fernando de Herrera y sus *Anotaciones* a Garcilaso». *El Crotalón*, 1, pp. 13-24.
- BIANCHINI, Andreina (1978). «Herrera and Prete Jacopín: The Consequences of the Controversy». *Hispanic Review*, 46, pp. 221-234.
- BROWN, Jonathan (1980). *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2010). «Quevedo y el canon poético español». En Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 421-452.

<sup>15</sup> Contra quien se lanza la acusación de haber ocultado y plagiado los poemas inéditos de La Torre; tesis que respalda Cerrón Puga (La Torre, 1984: 17-19).

- CARREIRA, Antonio (2016). «Olivares y los poetas de su tiempo». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 64, pp. 429-456.
- CUEVA, Juan de la (1988). *Églogas completas*. En José Cebrián (ed.). Madrid: Miraguano.
- DAZA SOMOANO, Juan M. (2008). «Herrera vindicado: los preliminares de los *Versos* —Sevilla, 1619— a la luz de la polémica gongorina». *Archivo hispalense*, 276-278, pp. 157-168.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco J. (2000). «Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia sevillana en el *Hércules Animoso*, de Juan de Mal Lara». *Epos*, 16, pp. 133-155.
- (2012). «Juan de Mal Lara, maestro de la *Escuela sevillana*: contexto humanístico y apuntes bibliográficos». En José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco (eds.). Juan de Mal Lara, *La filosofía vulgar*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 47-101.
- (2015). «Nouveaux renseignements sur Fernando de Herrera et l'Académie sévillane dans *Philosophía de las armas*, de Jerónimo de Carranza». En Lioudmila Chvedova, Michel Deshaies y otros (eds.), *La Renaissance en Europe dans sa diversité. III. Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages*. Nancy: Université de Lorraine, pp. 289-303.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2009). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- GARROTE BERNAL, Gaspar (2009). «Ensayo de memoria herrerianista hacia la poesía sevillana del siglo XVII». En Alfredo J. Morales (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Sevilla: Consejería de Cultura, 3 (Literatura, música y fiesta), pp. 117-128.
- FERNÁNDEZ DE VELASCO, Juan (1605). *Dos discursos en que se defiende la venida y predicación del Apóstol Santiago en España*. Valladolid: Luis Sánchez.
- HERRERA, Fernando de (1985). En Cristóbal Cuevas (ed.), *Poesía castellana original completa*. Madrid: Cátedra.
- (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. En Inoria Pepe y José María Reyes (eds.). Madrid: Cátedra.
- KOMANECKY, Peter M. (1975). «Quevedo's Notes on Herrera: The Involvement of Francisco de La Torre in the Controversy over Góngora». *Bulletin of Hispanic Studies*, 52, pp. 123-133.
- KOSSOFF, Arthur D. (1965). «Another Herrera Autograph: two Variant Sonnets». *Hispanic Review*, 33, pp. 318-325.
- LARA GARRIDO, José (1997). «Historia e interpretación (nuevo esbozo de un panorama literario: la lírica en Andalucía en los siglos XVI y XVII)». En *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*. Madrid: UEM-CEES, pp. 121-249.

- LARA GARRIDO, José (1999). «Sonetos epicélicos 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. 111-147.
- LASKIER MARTIN, Adrienne (1985). «El soneto a la muerte de Fernando de Herrera: texto y contexto». *Anales Cervantinos*, 23, pp. 213-222.
- LA TORRE, Francisco (1984). *Poesía completa*. En M.<sup>a</sup> Luisa Cerrón Puga (ed.). Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.) (1997). *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2000). *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar, 2.<sup>a</sup> ed. revisada.
- (coord.) (2006). *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*. Madrid: Síntesis.
- (ed.) (2012a). *La 'idea' de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2012b). «Fernando de Herrera 'gongoriza': más sobre las estrategias del grupo sevillano (con Espinosa y Lope al fondo)». En Begoña López Bueno (ed.), *La 'idea' de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 287-318.
- LUQUE FAJARDO, Francisco de (1610). *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso S. Ignacio...* Sevilla: Luis Estupiñán.
- (1616). *Relación de las fiestas que la cofradía de Sacerdotes de San Pedro ad Víncula celebró ... a la Purísima Concepción de la Virgen María*. Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra.
- LLEDÓ-GUILLEM, Vicente (2006). «Sevilla juzga a Garcilaso. La lengua castellana en manos andaluzas». *eHumanista*, 7, pp. 147-171.
- MAL LARA, Juan de (2005). *Obras Completas, II. Recebimiento. Descripción de la Galera Real*. En Manuel Bernal Rodríguez (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- MARÍAS MARTÍNEZ, Clara (2011). «Poesía romance en la biblioteca del Conde-Duque de Olivares (hasta 1627)». En O. Noble-Wood, Jeremy Roe y otros (eds.), *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del Conde-Duque de Olivares*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 479-516.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2001). «Crear en Sevilla: el caso de Fernando de Herrera». En Mercedes de los Reyes Peña, Rogelio Reyes Cano y otros (eds.), *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 283-302.
- MICÓ, José M.<sup>a</sup> (1997). «Proyección de las Anotaciones en las polémicas gongorinas». En Begoña López Bueno (ed.), *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 263-278.
- MIDDLEBROOK, Leah (2009). *Imperial Lyric. New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.

- MONTERO, Juan (1987). *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. Ahora accesible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-controversia-sobre-las-annotaciones-herrerianas--0/>>
- (1998). *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera. Estudio Bibliográfico*. Sevilla: Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla – Grupo P.A.S.O.
- (1999). «De Malara a Herrera: cultura e ideología en el Humanismo sevillano de la segunda mitad del XVI». En Carlos Alberto González Sánchez (ed.), *Sevilla, Felipe II y la Monarquía Hispánica*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 93-109.
- (2004). «Don Juan Fernández de Velasco contra Fernando de Herrera: de nuevo sobre la identidad de Prete Jacopín». En: Pierre Civil (ed.), *Siglos Dorados. Homenaje a Agustín Redondo*. Madrid: Castalia, pp. 997-1008.
- MONTERO, Juan y CACHO CASAL, Marta (2014). «Francisco Pacheco editor de obras de Fernando de Herrera: análisis de un documento inédito». *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 91, pp. 491-504.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (1998). *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*. Barcelona: Quaderns Crema.
- NAVARRETE, Ignacio (1997). *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos.
- NÚÑEZ RIVERA, J. Valentín (2000). «1582 (Poesía, imprenta y canon)». En Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 141-175.
- PACHECO, Francisco (1631). *De Francisco Pacheco pintor. En favor de Santa Teresa de Jesús. En Tratados de erudición de varios autores. Año 1631*. Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 1713, 246r-249v.
- (1985). *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. En Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano (eds.). Sevilla: Diputación Provincial.
- (1990). *El Arte de la pintura*. En Buenaventura Bassegoda (ed.). Madrid: Cátedra.
- PEÑALVER GÓMEZ, Eduardo y LOZA AZUAGA, M.<sup>a</sup> Luisa (coords.) (2017). *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla – IAPH.
- PRIETO, Antonio (1987). *La poesía española del siglo XVI. II*. Madrid: Cátedra.
- RICO GARCÍA, José M. (2012). «Agrias querellas en la Nueva Roma: de Pacheco a Pacheco». En Begoña López Bueno (ed.), *La Idea de poesía sevillana en el Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 319-352.
- RICO GARCÍA, José M. y SOLÍS DE LOS SANTOS, José (2008). «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo». *Anuario Lope de Vega*, 14, pp. 235-268.

- RUBIO LAPAZ, Jesús (1993). *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada: Universidad de Granada.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2006). «Cervantes y el campo literario de batalla». En *La distinción cervantina, poética e historia*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 87-106.
- (2009). *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (2010a). «El prólogo de Francisco Medina a las Anotaciones: poesía, imperio y ciudad». En Eugenia Fosalba Vela y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 117-145.
- (ed.) (2010b). *El Parnaso versificado. La construcción de la República de los Poetas en los Siglos de Oro*. Madrid: Abada.
- TERRACINI, Lore (1997). «Lingua grave, lingua lasciva (Herrera)». En *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*. Torino: Stampatori, pp. 229-285.
- VEGA, Lope de (1951). *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. En Joaquín de Entrambasaguas (ed.). Madrid: C.S.I.C.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio (2006). *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid: Visor.
- YNDURÁIN, Domingo (1999). «Fernando de Herrera en el marco del Humanismo español». En *Homenaje a Fernando de Herrera*. Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras – Fundación Sevillana de Electricidad, pp. 19-30.





LOS «TAN NUEVOS Y PEREGRINOS MODOS» DE EDITAR A UN  
COMENTARISTA DE GÓNGORA. SOBRE LA EDICIÓN DIGITAL  
DE LAS ANOTACIONES DE PEDRO DÍAZ DE RIVAS

Melchora Romanos

*Universidad de Buenos Aires*

*Instituto de Filología y Literaturas «Dr. Amado Alonso»*

Los itinerarios de nuestros congresos de la Asociación Internacional «Siglo de Oro», iniciados en 1987, nos han llevado por distintos territorios y universidades de diversos países y así es como quienes asistimos a aquella primera e inaugural convocatoria nos reencontramos nuevamente en Madrid para celebrar los treinta años transcurridos desde entonces. En esta circunstancia, me cabe el honor de pronunciar la última conferencia plenaria en el día de clausura de este encuentro, y por ello de un modo ciertamente consciente me he propuesto volver a replantear ante los esforzados asistentes una suerte de retorno, balance y actualización de aquella ponencia que presenté al primer congreso en el Ateneo de Madrid en 1987, titulada: «La aventura de editar a un comentarista de Góngora. Sobre la edición de las *Anotaciones* de Pedro Díaz de Rivas» (Romanos, 1990).

En la nueva réplica de este título he añadido la expresión ponderativa «los tan nuevos y peregrinos modos» formulada por este comentarista en relación con el estilo de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, en una nota en la que destaca la originalidad del poeta.<sup>1</sup> Y, también he agregado el adjetivo *digital* al sustantivo *edición* ya que de eso precisamente va esta geminación textual puesto que, desde el segundo semestre de 2013, en compañía de Patricia Festini nos hemos integrado al equipo *PÓLEAMOS*, que participa del proyecto *GÓNGORA* («Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora»), dirigido por Mercedes Blanco, que se propone realizar la edición digital y estudio de la polémica gongorina integrado al laboratorio OBVIL, *Observatoire de la vie littéraire de Sorbonne-Universités*.

---

<sup>1</sup> Se trata de la nota 36 en la que DR comenta el verso 125 del *Polifemo* («mas en la gracia igual, si en los desdenes»), ms. n° 3906 BNE, f. 145 v°: «Quiere decir que igualmente Galatea no los quería a ambos, y esto con tan nuevos y peregrinos modos cuales otros verás en esta fábula». Véase Romanos (2005).

En el acto conmemorativo celebrado en la RAE, los protagonistas fundacionales junto con otros miembros de AISO evocaron los pasos iniciales que llevaron a consolidar nuestra asociación, operación de la memoria que encuentro muy necesaria para afianzar esa identidad que se ha ido estructurando, conforme el paso del tiempo ha incidido en nosotros, en el marco de las siempre cambiantes evoluciones del mundo contemporáneo. Una muestra o ejemplo de lo que va de ayer a hoy, en lo que hace a mi personal quehacer filológico —el que bien podría adscribirse a «las ruinas circulares»—, es lo que pretendo acercarles en esta mañana que no acierto a definir si es más o menos cálida que aquellas tórridas sesiones que guardo en mi recuerdo. Lo que tengo presente con seguridad es que el Congreso fue convocado con el lema de «La edición de textos» y que la sesión en la que debía leer mi comunicación la coordinaba nuestro querido amigo Isaías Lerner. Éramos muchos expositores y muy limitado el tiempo asignado, por lo que nos requirió que brevemente enunciáramos el contenido de nuestros textos ya que era imposible leerlos completos, y así quedaron reservados para la edición de las actas, publicadas en 1990, de las que nunca pude obtener un ejemplar. De algún modo logré una fotocopia de mi trabajo y no conocí la contextura del volumen hasta que se digitalizaron las actas hace poco tiempo, durante la presidencia de Begoña López Bueno.

En aquel momento, con una treintena de años menos de los que hoy sobrellevo, pensaba que era posible lograr el objetivo que planteaba: editar las *Anotaciones y defensas al «Polifemo» y las «Soledades»* del Licenciado Pedro Díaz de Rivas, una de las figuras de relieve intelectual que escribieron eruditas respuestas para contrarrestar los efectos negativos que Juan de Jáuregui, acudiendo a la ironía y la burla, parecía fecundar con su *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»* concebido con el fin de subvertir las propuestas más audaces de don Luis.<sup>2</sup> El hecho de que este inédito comentarista, tanto en sus *Discursos apologéticos* (1616 o 1617), un tratado de tono doctrinal, como en sus *Anotaciones* se propusiera explicar la grandeza del *Polifemo* y de las *Soledades* y contrarrestar las objeciones jaureguianas, convierte a sus trabajos en una verdadera muestra de lo que podríamos definir como una de las coordenadas insoslayables de la recepción de los grandes poemas en el siglo XVII, ya que alcanzaron certera significación dentro del movimiento exegético provocado por la nueva poesía de Góngora.

<sup>2</sup> Para esta pieza ineludible de la polémica véase el estudio y edición crítica de José Manuel Rico García (2002).

En cuanto a la potencialidad del conjunto de estas tempranas *Anotaciones y defensas*, escritas entre 1615 y 1624, es necesario recordar que son los «comentarios» que en 1627 prometía López de Vicuña para el segundo volumen nunca publicado de las *Obras en verso del Homero español*, con estas palabras: «Y aun se aumentará el volumen con los comentarios del *Polifemo* y *Soledades*, que hizo el Licenciado Pedro de Díaz de Ribas, luzido ingenio cordoués».<sup>3</sup> La suerte no acompañó al primer editor de Góngora y estos «comentarios» no llegaron a imprimirse nunca, mientras que otros comentaristas como García de Salcedo Coronel y José de Pellicer, con mejor suerte editorial, llevaron a cabo y publicaron más tarde sus trabajos exegéticos que son más conocidos y, por consiguiente, más citados.

De este modo presentaba el objetivo del proyecto que ya entonces definía como «la desventurada aventura que supone la empresa de editar textos de las características del que nos ocupa» (Romanos, 1990: 415), pues según parece convocaba así la acepción tercera del DLE de la RAE: «Empresa de resultado incierto o que presenta riesgos». Con el fin de precisar los problemas que ofrecía la tarea dividí la exposición en dos partes: 1) Sobre el texto de las *Anotaciones* y 2) Sobre la anotación del texto.

En cuanto a la cuestión textual, en 1987 ya había revisado las copias manuscritas de las *Anotaciones* de Díaz de Rivas de diversa procedencia, conservadas en volúmenes de «varia» y cuyos datos esenciales se encuentran reunidos por Dámaso Alonso (OC V, 1978: 652-653) en nota a pie de página de su artículo: «Todos contra Pellicer», recogido en sus *Estudios y ensayos gongorinos*. Otras referencias complementarias aparecen en los trabajos de Eunice Joiner Gates (1960), quien publicó algunos textos de Díaz de Rivas contenidos en el manuscrito n° 3726 de la BNE,<sup>4</sup> y de Robert Jammes (1962) al tratar cuestiones relacionadas con la difusión del *Antídoto* de Juan de Jáuregui.<sup>5</sup>

El primer dato de interés fue la comprobación de que esos volúmenes o códices de varios agrupaban numerosos textos de otros autores relacionados con la polémica surgida en torno a la nueva poesía de las *Soledades*, razón por la que —en vista del interés que estos pudieran tener para otros trabajos— elaboré un índice pormenorizado del contenido de los volúmenes ya que conforman un

<sup>3</sup> En *Al lector* en los preliminares sin foliar, edición facsímil de Dámaso Alonso (1963).

<sup>4</sup> Se trata de los *Discursos Apologéticos* de Pedro Díaz de Rivas editados junto con el *Antídoto* de Jáuregui.

<sup>5</sup> Reseña los manuscritos en que se conserva el *Antídoto* que en muchos casos coincide con textos de Díaz de Rivas.

repositorio de la importancia del debate en el que participaron enemigos y amigos de Góngora.

Estos antecedentes permitieron determinar que cuatro ejemplares se encuentran en la BNE, mientras que en la Biblioteca Universitaria de Salamanca se conserva un volumen que contiene las *Anotaciones*. Estos cinco ejemplares no reproducen los mismos escritos, pues mientras algunos se duplican y hasta multiplican, de las *Anotaciones a la «Segunda Soledad»* solo hay una copia. A partir del estudio de conjunto de los manuscritos fue posible trazar el cuadro completo y analítico de los textos con su localización y la determinación del número, variedad y calidad de las copias y el detalle del número de notas para facilitar las comparaciones.<sup>6</sup>

1. *Discursos apologéticos por el estilo del «Polifemo» y las «Soledades»*

Ms. 3726 BNE, ff. 72-101

Ms. 3906 BNE, ff. 68-91 v<sup>o</sup>

2. *Anotaciones a la «Canción a la toma de Larache»*

Ms.3726 BNE, ff. 319-343 (Total = 64 notas)

Ms.5566 BNE, pp. 537-601 (Copia del anterior)

3. *Anotaciones al «Polifemo»*

Ms.3726 BNE, ff. 180-221 (10 + 139 = 149 notas)

Ms. 3893 BNE, ff 1-28 (11 + 113 = 124 notas)

Ms. 3906 BNE, ff. 103-141 (11 + 145 = 156 notas)

Ms. 2006 BUS (Salamanca), ff. [1-45]\* (10 + 136 = 146 notas) \*Folios sin numerar

4. *Anotaciones a la «Primera Soledad»*

Ms. 3726 BNE, ff. 104-179 (14 + 225 = 239 notas)

Ms. 3906 BNE, ff. 183-247 (13 + 225 = 238 notas)

Ms. 2006 BUS, ff. [1-58]\* (13 + 181 = 194 notas) \* Folios sin numerar

---

<sup>6</sup> Cuando se consignan sumas, la primera cifra corresponde a la *Dedicatoria*, la segunda al poema del caso y luego el total.

5. *Anotaciones a la «Segunda Soledad»*

Ms. 3906 BNE, ff. 248-281 (Total = 161 notas)

Una vez concluido el estudio y revisión de los manuscritos existentes y realizado el análisis comparativo de cada uno de los textos con el fin de determinar la dependencia e interrelación de los manuscritos o su probable independencia, así como la importancia y alcances de las variantes, fue posible determinar como conclusión que los mss. 3726 y 3906 de la BNE eran fundamentales para la preparación de la edición de las *Anotaciones al «Polifemo» y a las «Soledades»*, únicos textos hasta ese momento sin publicar. Las variantes que entonces fui consignando sin pretender un registro exhaustivo, me permitieron determinar que, al margen de ciertas diferencias de contenido que suponen mayor o menor número de notas y de la extensión de algunas, de las habituales diferencias ortográficas propias de este período de fluctuación lingüística y de ciertos errores de comprensión, en general la unidad del texto común es evidente. En realidad, en la mayoría de los casos, no son más que el resultado de lecturas y copias distintas transmitidas por copistas diversos cuyo interés y destino final estaba condicionado por las intenciones con que fueron realizadas. Ello prueba que la difusión de las *Anotaciones* debió de ser notoria, y que al igual que sucede con otros textos de la controversia gongorina entre los que se incluyen las mismas *Soledades*, el número de copias que circularon fue elevado, con lo que, como es lógico, aumentan las posibilidades de variantes.

Una interesante muestra del modo en que se transmitían estos documentos de la polémica encontramos en una de las cartas conservadas de don Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, que fue enviada desde Granada a Díaz de Rivas, y fechada el 25 de julio de 1617 (Alonso, OC VI, 1982: 231):

Escribole agradeciédole los libros y doliéndome de la falta de cartas. La respuesta al Antídoto voy trasladando. Fáltame poco, y espéranla muchos en este lugar que han tenido noticia de ella y alguna esperanza de mi pluma. [...] En acabando de trasladarla yo se hará otros traslados y participarán de ella los amigos que los muchos que hay en este lugar legos no me dan lugar a darme de todo punto a las letras y a los que tratan de ellas.

De igual modo, en otra carta al mismo destinatario del 29 de junio de 1620 escribe el abad de Rute (Alonso, OC VI, 1982: 240):

La defensa de don Luis me piden también de Madrid con gran instancia el licenciado Francisco Martínez porque, por haberla loado Lope de Vega y otros hombres entendidos, la desean los demás y, como no tengo sino el original, no me atrevo a sacarla de mi poder; con todo, si vuestra merced puede hacer sacar de ella un traslado y otro para mí, se la remitiré y satisfaremos a los deseos de Madrid y Sevilla.

Este trasiego de documentos o papeles que pasan de mano en mano está vigente en el caso de nuestras *Anotaciones*, de modo tal que para cada texto la versión considerada más adecuada y completa de las conservadas es la consignada a continuación:

1. *Anotaciones al «Polifemo»*, copia del ms. 3906 BNE, ff. 103-141.
2. *Anotaciones y defensas a la «Primera Soledad»*, copia del ms. 3726 BNE, ff. 104-179.
3. *Anotaciones a la «Segunda Soledad»*, copia del ms. 3906 BNE, ff.248-281.

En conclusión, estos ejemplares fueron transcritos y mecanografiados para contar con una primera versión que sirviera de texto base, tanto para la futura edición crítica, así como para facilitar la lectura necesaria para poder trabajar sobre la significación, valor y alcances de estos comentarios. Al finalizar esta primera etapa de colación de los manuscritos, en mi comunicación de 1987 (Romanos, 1990: 416) decía:

Pero, si bien la tarea de preparar el texto definitivo para la edición se encuentra erizada de inconvenientes, es indudable que, cuando esta riesgosa etapa de la aventura va siendo superada en forma aceptable, comienza otra llena de obstáculos, en la que puede llegar a experimentarse la descorazonadora sensación de que nunca se va a acabar.

Transcurridos muchos años sigo experimentando la misma sensación o desazón, aunque, como veremos, hay ahora mayores posibilidades de alcanzar la meta postergada una y otra vez por motivos muy diversos que les ahorro en mérito a su esforzada asistencia. La complejidad de esta tarea que con mayor razón entonces, en 1987, me preocupaba está determinada por el contexto ideológico en el que se insertan en tanto *Anotaciones y defensas al «Polifemo»* y a las *«Soledades»*, ya que proponen una lectura integrada por gran cantidad de materiales, lineamientos y configuraciones poéticas en los que se sustenta el variado y multifacético universo de la poesía barroca. El procedimiento seguido por este erudito cordobés no difiere del que emplearon los humanistas en las ediciones

comentadas de los clásicos, entre las cuales las de Virgilio resultaban ser las de mayor raigambre y tradición.

En primer lugar, transcribe los versos, sintagmas o palabras a anotar, luego da su interpretación o explica el sentido cuando el caso lo requiere, develando más o menos encubiertas alusiones mitológicas, o precisando referencias históricas, geográficas o de cualquier otro campo del saber humano; también analiza los alcances de imágenes y metáforas y señala el uso de construcciones sintácticas. Pero, sobre todo, y en la más elevada proporción de notas se detiene a puntualizar, conforme a lo que la tradición literaria exigía, los ejemplos de usos similares imitados, parafraseados o traducidos de autores latinos e italianos y, aunque muy ocasionalmente, también acude a los españoles.

La tarea exegética de Díaz de Rivas, consiste en revelar las múltiples conexiones subyacentes entre versos de Góngora y aquéllos sobre los que fueron modelados, de tal modo que la tendencia a trazar paralelos con otros textos y a evocar las voces anteriores o actuales del contrapunto dialógico resulta notoria dentro de las perspectivas interpretativas adoptadas. En el conjunto de las *Anotaciones*, sobre el total de 556 notas se alcanza un índice aproximado de 40,64 % en las que se señalan casos de imitación, con referencias y determinaciones de «lugares» no siempre muy precisas, pero cuyo grado de interrelación textual, una vez analizada, podrá facilitar la comprensión del modo en que Góngora se consustancia con otros sistemas poéticos cuyos ecos se esconden o irrumpen en su creación. Con diversos matices, va perfilando la confrontación de modelos, la cita evocadora de versos de Virgilio, Horacio y Claudiano o de Tasso y Chiabrera, las voces que se ocultan tras el uso de una palabra, los eslabones de las coincidentes cadenas temáticas, y todo para mayor gloria del poeta que es capaz de superar los paradigmas propuestos por lo que no deja de ponderarlo: «Es sin duda imitado el pensamiento, pero más vestido y adornado» (DR, 3906 BNE: f.140).

Esto nos obligó a la búsqueda de la procedencia de la información que había utilizado para elaborar sus comentarios ya que, si bien —como destaca R. Jammes (1994: 552)— Díaz de Rivas es «más erudito que Salcedo y Salazar Mardones», es indudable también que el enorme caudal y la dispar variedad de referencias que aparecen en las *Anotaciones* superan toda probabilidad de lectura directa de los materiales. Por consiguiente, para no perdernos dentro del laberinto, el mejor modo de afrontar esta cuestión era procurar encontrar esos instrumentos de trabajo.



Para el caso concreto de Díaz de Rivas, el hilo de Ariadna salvador resultó ser el descubrimiento de su *modus operandi* al lograr desentrañar, después de una paciente búsqueda y consulta de algunas fuentes mencionadas o aludidas, los mecanismos de composición de ciertas notas saturadas de citas de los más diversos autores. El caudal de citas y menciones de Virgilio que supera ampliamente al resto de los modelos propuestos, si bien podía ser entendido como el resultado de una voluntaria imitación por parte de Góngora, no es menos cierto que los importantes comentarios a los poemas del escritor latino constituían instrumentos utilísimos para poner en práctica las técnicas interpretativas basadas en la determinación de múltiples y sucesivas imitaciones, así como en la exposición de una amplia gama de conocimientos para ilustrar la expresión poética.

Sobre la base de tales premisas y ante la importancia asignada a este gran poeta de la latinidad, prestamos particular atención en nuestra investigación a los escoliastas virgilianos que Díaz de Rivas nombra con mayor frecuencia y que son el fundamental Servio, a quien cita en siete ocasiones,<sup>7</sup> y el Padre Juan Luis de la Cerda, sacerdote toledano miembro de la Compañía de Jesús, nacido *circa* 1560 y muerto en 1643 y por lo tanto contemporáneo de Góngora y de su anotador, al que nos remite o cita trece veces.<sup>8</sup> Este erudito profesor de teología, lógica, elocuencia y poesía es el autor de ediciones, extensamente anotadas, de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* en un volumen publicado en 1608 y de la *Eneida* en dos volúmenes, el primero de 1612 y el segundo de 1617 con valiosos índices en cada tomo, incluyendo en el último el *Index Erythraei* «*ad faciliorem vocum disquisitionem*».

El hecho de tratarse de libros tan cercanos a la génesis del trabajo de Díaz de Rivas y de características tan similares, determinó que me detuviera a consultarlos no solo para comprobar las citas concretas que Díaz de Rivas hacía de La Cerda, en las que remite al lector para profundizar algún aspecto de los allí tratados o también para enmendar pareceres que no comparte, sino que entonces el estudio fue extendido a todas las notas de Virgilio que a veces ocupan un extenso número de páginas. La tarea fue ardua, pero sumamente provechosa porque me permitió comprobar que existe una estrecha vinculación entre ambos comentaristas, ya que Díaz de Rivas en muchas oportunidades extrae sus

<sup>7</sup> En las notas al *Polifemo* n.º 112, 116 y 122 (ms. 3906 de la BNE), en las notas a la *Primera Soledad* n.º 50 y 85 (ms. 3726 de la BNE) y en las notas a la *Segunda Soledad* n.º 4 y 95 (ms. 3906).

<sup>8</sup> En el *Polifemo* las notas n.º 10, 16, 42, 74, 115, 122, 139; en la *Primera Soledad* las notas n.º 21, 51, 85, 191; en la *Segunda Soledad* las notas n.º 4 y 132 de los manuscritos anteriormente citados.

notas, íntegras o fragmentadas, de las explicaciones con las que La Cerda ilustra los correspondientes lugares de Virgilio.<sup>9</sup>

Una nueva sorpresa en relación con los modelos resultó ser la abundante referencia a las tragedias de Séneca cuya materia, a primera vista, nos parece distante de las composiciones de nuestro poeta. Pues, aquí nos encontramos ante otro hallazgo valioso, al que accedí condicionada por las evidentes muestras de que Díaz de Rivas se valía de los comentarios a los autores clásicos para obtener material para los suyos propios. En efecto, el hecho de que en dos ocasiones citara al Padre Martín Antonio del Río, otro erudito jesuita nacido en los Países Bajos de padres españoles, y autor de una importante colección publicada en 1593, *Syntagma Tragoediae latinae*, en la que compila a los trágicos latinos, me orientó en su búsqueda.<sup>10</sup> Así es como hallé que la *Pars secunda* contiene la edición de las tragedias de Séneca anotadas, a las que agrega aún más amplios comentarios en la *Pars última* y que éstos le sirvieron a Díaz de Rivas para organizar casi la mitad de las notas en que cita a este escritor. Para concluir con los probables aportes prestados por los exégetas de los clásicos señalaremos que —aunque su presencia es menos significativa— nuestro comentarista no oculta su conocimiento de los comentarios de Mateo Radero a los *Epigramas* de Marcial,<sup>11</sup> en una nueva muestra de su erudición sobre las más importantes ediciones de su época que cuentan con índices muy prácticos.

Esto es, por cierto, en aquello que atañe a los poetas de la antigüedad pero cómo operar en el caso de los modernos. Por ejemplo, en las citas o referencias a poetas italianos es necesario acudir a las ediciones próximas a la tarea de Díaz de Rivas pues así se obtienen resultados más productivos mientras que, no sucede lo mismo si utilizamos ediciones modernas que podríamos suponer más cuidadas. Por ejemplo, para ilustrar el uso del acusativo griego en poetas italianos, transcribe una docena de versos de Marino seleccionados poema a poema después de una metódica lectura, como lo muestra el orden de la paginación de las citas constatadas por mí en la edición de 1608-1609, necesariamente anterior a la edición de Venecia de 1614.<sup>12</sup> Otro caso significativo resultó ser la treintena

<sup>9</sup> Para ejemplos de deudas con La Cerda, véase Romanos (1986a).

<sup>10</sup> Se trata de la nota al *Polifemo* n.º 78 (ms. 3906) y de la nota a la *Soledad Primera* n.º 169 (ms. 3726).

<sup>11</sup> A él remite para fundamentar su nota n.º 138 de la *Soledad Primera* (ms. 3726).

<sup>12</sup> Esta es la fecha de la edición de Venecia en la que el libro pasa a titularse *La lira* y donde Marino agrega la «Parte terza» de la que Díaz de Rivas no incluye ningún ejemplo. Véase Romanos (1986b).

de versos de Chiabrera extraídos de su edición de 1610 que no se encontraban en otras.<sup>13</sup>

De este modo, resumía en mi ponencia de 1987 esta cuestión: «Por consiguiente, creo que la desconstrucción del procedimiento seguido por el intérprete de Góngora, el rastreo de los materiales en que se apoya para trabajar, son una clave fundamental para la anotación de su texto» (Romanos, 1990: 419). Ahora bien, para alguien que ha vivido alejado de las bibliotecas que albergan estos materiales esta aventura no parecía ser muy factible. Si bien todo esto que acabo de describirles lo había logrado durante distintos periodos de estancia en España entre 1972 y el año del Congreso, quedaba por delante un largo y difícil camino a recorrer pues faltaba rastrear lo que Alfonso Reyes (VII, 1958: 150) define como «el peso muerto que gravita sobre las alas de Góngora, la parte sorda de su poesía», o sea la dificultad surgida de la notoria erudición puesta de manifiesto en muchos pasajes de sus obras mayores, que hoy no se podrían entender sin el aporte de los comentaristas. Por lo que, con excesivo optimismo o acuciada por la necesidad de concluir la empresa que entendía como valiosa para el estudio de un autor de la complejidad de Góngora cerraba, entonces, mi ponencia con estas palabras: «Por ello es que creo que, a pesar de sus muchos inconvenientes y obstáculos, no es tan desventurado arriesgarse a concretar tan enriquecedora aventura» (Romanos, 1990: 420).

Durante años mantuve con altos y bajos la investigación y las búsquedas necesarias para concretar la edición, y así fui acumulando centenares de fichas o papeletas que, en cuanto viaje emprendía, me acompañaban con mayor o menor éxito en los resultados obtenidos. Otros emprendimientos y otros intereses fueron entrecruzándose en el camino de modo tal que fue quedando postergada la tarea que me había propuesto realizar. Pero, ya estábamos a fines de la década de los 80, que es cuando se produce la aparición de los ordenadores/computadoras personales, con lo que como bien señala Sagrario López Poza (2014: 74) «asistimos a un cambio de paradigma intelectual, muy cercano al que vivieron los Humanistas con la generalización del invento de Johannes Gutemberg».

Si bien no me cuento entre quienes desprecian las nuevas tecnologías no pertenezco, por cierto, a aquellos que poseen grandes destrezas técnicas y mi reconversión a este cambio fue muy paulatina en tanto se iban afianzando las relaciones entre mi formación filológica tradicional y la computadora, al ritmo

---

<sup>13</sup> Ni la primera edición ni una posterior de 1781 resultaron acordes con las citas de Díaz de Rivas.

determinado por las nuevas posibilidades que la generalización del correo electrónico y el uso de Internet establecieron en el desarrollo de nuestras prácticas intelectuales. Paso ahora a relatar los errantes pasos de esa transformación.

Así es como en el marco de un proyecto de investigación titulado: «Contexto crítico de las *Soledades* de Góngora en el siglo XVII», financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires y radicado en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», dirigí a un equipo de jóvenes investigadores. La finalidad del proyecto pretendía un acercamiento a la polémica gongorina, ya que se trataba de la preparación de una antología de los comentaristas de los poemas mayores de Góngora. El trabajo comprendía los tres principales comentaristas del texto gongorino: las *Lecciones solemnes* de José de Pellicer (1630), que llegó a nosotros a través de la edición facsimilar; las *Soledades comentadas* por García de Salcedo Coronel (1636), con las que pudimos trabajar con una fotocopia del revelado del microfilm que yo había obtenido en la BNE. Pero, el tercer comentarista que componía el corpus estaba inédito. Era Díaz de Rivas y contábamos tan solo con mis copias mecanografiadas de las *Anotaciones y defensas a la Primera Soledad de don Luis de Góngora* (ms. 3726) y las *Anotaciones a la Segunda Soledad de don Luis de Góngora* (ms. 3906).

En el equipo estaba una joven alumna en la etapa final de sus estudios que ya había accedido al poder digital, era Patricia Festini, y a ella le encomendé la digitalización (aunque no era el término que empleábamos en ese momento en que nos limitábamos a un «pasar a la computadora» o, si lo prefieren, en los términos del Abad de Rute «trasladar a la computadora» la copia mecanografiada de los manuscritos de los comentarios de Pedro Díaz de Rivas, incluidos también los del Polifemo). En esa época, Patricia Festini, actualmente Secretaria Académica del Instituto, se asignaba la función de «amanuense cibernética» del proyecto. Este fue el modo inicial en que Góngora y su comentarista comenzaron su transformación con su conversión a un nuevo formato electrónico.

Dejo de lado para no ser excesivamente prolija otras instancias anecdóticas y me centraré ahora en los «tan nuevos y peregrinos modos» de esta aventura editorial. En los primeros años del siglo XXI, ante la proximidad de mi alejamiento de la actividad docente, retomé el postergado impulso de concluir la tarea con el compromiso de editar las *Anotaciones* en formato libro. Un primer problema a resolver fue trasladar la enorme cantidad de papeletas caligrafiadas

en las que durante años había consignado mis búsquedas para lo que acudí nuevamente a la colaboración de mi ya consagrada «amanuense».

En verdad contaba con buena parte del material para la anotación ya resuelto, especialmente aquel que entendía iba a ser imposible encontrar en Buenos Aires, como los casos ya señalados de los comentaristas de Virgilio y Séneca para los autores latinos, de las posibles ediciones de italianos que Díaz de Rivas pudiera haber consultado. Otro panorama no menos complicado que el de los modelos válidos para la *inventio* era el de las obras mencionadas como autoridades necesarias para aclarar cuestiones relativas al saber de la época que Góngora incorpora en el *Polifemo* y en las *Soledades* porque esto le da pie para lucir una rica información —que en cierta medida tenía verificado— sobre temas tan diversos como la alimentación de los cíclopes, los hábitos del ave Fénix, las características de la piedra llamada carbunco, las virtudes del clavo de olor o cómo engendraban sus crías las yeguas del Guadalete.

La condición de manuscrito único de las *Anotaciones a la Soledad segunda* determinó que me centrara especialmente en este texto para ir despejando, al menos, una parte significativa aunque menos extensa del trabajo. En este momento, hacia fines de 2013 recibí la invitación a integrar —como señalé a comienzos de mi exposición— los comentarios de Díaz de Rivas al proyecto GÓNGORA pero, para ello propuse hacerlo con la incorporación de Patricia Festini como coautora indispensable, ya que se trata de la persona más capacitada para ejecutar una tarea de estas características técnicas que yo sola no hubiera podido afrontar y que conocía el tema desde sus orígenes. Y de este modo entramos en el universo inescrutable de «lo que se ha dado en llamar *Humanidades Digitales*» que en palabras de Sagrario López Poza (2014: 153):

Es el resultado de la evolución operada en el último cuarto de siglo al aplicar el uso de herramientas informáticas y medios de comunicación como Internet a los trabajos habitualmente asociados con las Humanidades para conseguir mejores resultados en la búsqueda, estudio, difusión y preservación de las fuentes primarias y secundarias de nuestros estudios.

En nuestro caso en particular, la utilización de estas herramientas confluye en dos aspectos muy significativos del trabajo: por un lado, los alcances del proyecto en sí mismo que reseñaré a continuación; por otro, las infinitas posibilidades de acceso a las fuentes primarias a través de Internet, que supone encontrar un sintagma o parte de un verso en latín o italiano, con la referen-

cia del autor o sin ella tan solo con «googlearlo» (neologismo que no usaron ni Góngora ni Quevedo). Y eso, en mucho menos tiempo de lo que tardaban en traernos el libro solicitado, pongamos por caso de Marino, en la BNE. Nada puede superar esta redención del esfuerzo humano.

En cuanto al llamado Proyecto GÓNGORA, radicado en la Universidad de la Sorbona e integrado en el *Observatoire de la vie littéraire* (OBVIL), que lleva adelante el grupo PÓLEMO, se propone realizar una edición crítica digital del corpus de los textos de la polémica, que surgieron en el siglo XVII a partir de la aparición de las *Soledades* y el *Polifemo* de Luis de Góngora, y que motivaron una de las batallas literarias más significativas de la historia de la literatura española. Se trata de lograr ediciones anotadas para facilitar la lectura de esos documentos, algunos sumamente eruditos, a veces humorísticos, plagados de citas latinas e italianas que podrán ser consultados en línea.

Cada obra tiene una introducción que rescata su importancia con respecto a la querrela. La edición digital ofrece la posibilidad de acceder a todos los textos que componen la polémica gongorina y permite realizar consultas selectivas, como la lista de los autores mencionados, citas textuales y, sobre todo, el conjunto de lugares comunes que existen en los distintos autores, pues se puede optimizar la búsqueda por medio de marcadores que se integran a la edición.

En el proyecto se intenta reunir los más diversos materiales que surgieron del debate sobre «la nueva poesía»: la polémica epistolar (cartas de Góngora, de Lope, de Pedro de Valencia), el *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»* de Juan de Jáuregui, el *Parecer del Abad de Rute y su Examen del «Antídoto»*, los comentarios que se hicieron de los poemas, los opúsculos anticultistas y las composiciones satíricas de Quevedo, e incluso el *Apologético a favor de don Luis de Góngora* de Espinosa Medrano, publicado en Lima en 1662, por nombrar algunos de los numerosos textos que componen el corpus.

No estamos utilizando un programa en particular, sino que trabajamos con una hoja de estilo *word* que compartimos a través del Google drive. La edición digital nos permite dar forma al texto editado e identificar la naturaleza de sus varios componentes al mismo tiempo. De este modo, es posible controlar la homogeneidad del aspecto visual de todos los textos por parte de los encargados de implementar este material en la base, y así codificar toda la edición de manera automática en XML/TEI. De este modo se podrá indicar cuál es la naturaleza de las distintas partes de los textos que editamos: texto

fuente y comentarios editoriales; texto del autor y citas aducidas por él; título de una obra de la polémica a la que remite el autor, etc. Luego de ello, hacemos la anotación filológica.

Este aspecto del trabajo es, precisamente, aquel en el que las posibilidades de solucionar búsquedas de los múltiples autores y obras citados por el comentarista han cobrado una nueva dimensión ya que la digitalización de fondos antiguos nos brinda en Internet hallazgos que descifran problemas que antes parecían irresolubles. Un caso que me desvelaba desde que inicié mi tarea era la nota 92 a los versos 549-550 de la *Soledad segunda*, «Cansado leño mío, / hijo del bosque» (ms. 3906: f. 266):

Es frasi de elegantes poetas. Horacio, lib. 1, *Oda* 14:

Quamuis Pontica pinus,  
silvae filia nobilis

Y otro poeta:

*longa feror velox formosa filia silvae*

El «otro poeta» resultó ser Celio Firmiano Sinfosio, un autor del que no se conocen muchos datos y que se sitúa en torno a los siglos IV o V d.C. El verso pertenece al poema XIII de su *Aenigmata*. Se le atribuyen cien enigmas que se conocieron a través de la *Anthologia Latina* y que tuvieron notable influencia en la posterior poesía de enigmas. No deja de ser sorprendente que el hallazgo de este autor, de cuyo nombre no quiere acordarse o desconoce Díaz de Rivas, sea alguien que escribía enigmas por lo que podríamos —como señala Patricia Festini (2017: 238)— «plantear la tarea de ‘exégesis de la exégesis’ precisamente como un juego de enigmas que hay que resolver», al modo de un lúdico entramado que nos dificulta resolver la misteriosa propuesta.

Otro ejemplo de estas jugarretas que nos ofrece el erudito comentarista encontramos en la nota 85 a los versos 407-409 de la *Soledad primera*: «el Sol, que cada día / nace en sus ondas y en sus ondas muere / los términos saber todos no quiere» (ms. 3726: 138 vº-140):

Un poeta incierto *ad Claudium Caesarem victa Britannia*:

Illa procul nostro semota exclusivaque caelo  
Alluitur nostra victa Britannis aqua.

En una primera búsqueda, encontramos que el «poeta incierto» era Séneca y que la cita correspondía a los versos 5 y 6 del Epigrama 33. Sin embargo, y ante la instancia de la publicación de esta conferencia plenaria, volví a verificar el dato y esta autoría tan solo aparece en ediciones de epigramas «atribuidos» a Séneca. La cuestión, en verdad, es que en distintos ejemplares de la *Anthologia Latina* como la reunida por José Scaligero (1573), se encuentra entre los epigramas de autor desconocido y así son citados los mismos versos por William Caudem en su obra *Britannia* (1586). Por consiguiente, la razón por la cual Díaz de Rivas aporta este ejemplo de «un poeta incierto» se debe, probablemente, a que lo obtuvo de alguna de las muchas antologías que circulaban en la época en las que se incluía un número significativo de epigramas de autores desconocidos.

La edición filológica de este tipo de comentarios sería imposible sin la ayuda de internet y de Google, aunque también, es necesario contar con la pericia necesaria para saber buscar y encontrar sin perdernos en la selva de las páginas digitalizadas. Del mismo modo, cuando a veces entre las muchas referencias copiadas en papeletas que teníamos de mi incursión solitaria por las fuentes utilizadas por Díaz de Rivas, se nos presentaban dudas sobre las transcripciones o faltaba algún dato, el hecho de poder acceder directamente a los libros por Internet como nos sucedió en el caso de los comentarios de Luis de la Cerda a las obras de Virgilio y los de Martín del Río a las tragedias de Séneca, nos permitió verificarlas sin movernos de nuestra mesa de trabajo.

De este modo, fuimos concluyendo la edición y resolvimos muchos de los enigmas que planteaban las *Anotaciones a la Segunda Soledad*, ya que las tareas iniciales de fijación del texto, en cierto modo eran menos complejas dado que, como ya señalé antes, solo se ha conservado un único manuscrito inédito (3906 de la BNE). Este documento en parte resulta de difícil lectura y, además, está lleno de abreviaturas, en particular, de las citas latinas pero, con paciencia y contrastando la caligrafía con otros documentos de la polémica de ese mismo códice, la tarea llegó a su fin con todos los requerimientos establecidos: una introducción formulada de acuerdo con las pautas prefijadas; el texto con todas las referencias explícitas (NDA nota de autor = marginalia; NDE = Nota del editor; NDEC: Notas = del aparato positivo de variantes); más las notas filológicas con todas las aclaraciones necesarias para la comprensión del texto y la bibliografía con las referencias de las obras citadas en los comentarios más la consultada por nosotras para la preparación del documento.



En conclusión, la edición de las *Anotaciones a la Segunda Soledad* enviada a París en septiembre de 2015 constaba de 143 páginas, con un total de 1047 notas. Además, como el cuerpo editorial, considera que todas las citas en latín, italiano u otra lengua deben ser traducidas al español, se han encargado de agregar las versiones correspondientes, empeñosa tarea que les agradecemos. Nuestra decisión de no acrecentar las muchas notas con los textos de las traducciones se basa en el hecho de que entendemos que el lector que acceda a estos documentos de la polémica ha de ser probablemente un filólogo especializado en contiendas gongorinas y que puede, si acaso lo estima conveniente, acceder por sus propios medios a la traducción.

Meses después, el primer documento que enviamos nos fue devuelto, junto con esta ampliación de los contenidos, con un importante número de observaciones que nos proponían revisar, ampliar, modificar algunas cuestiones inherentes a la edición, sin duda comprensibles, por nuestra impericia en una práctica tan novedosa, pero en otros casos se trataba de criterios diferentes sobre aspectos desarrollados tanto en la Introducción como en la anotación que nos obligó a debatir o a fundamentar nuestras opiniones. Cuando estábamos acabando esta primera revisión nos llegó una segunda realizada por un especialista en lenguas clásicas del equipo de PÓLEMO quien, entre otras cuestiones textuales, planteaba la necesidad de que, en el caso de variantes que proponíamos en algunas citas latinas, acudiendo a ediciones modernas, por ejemplo, de Plinio, debíamos mantener lo que se leía en el manuscrito ya que era una lectura aceptada en la época de la redacción de las *Anotaciones*. En verdad, esto nos enfrenta a problemas que superan nuestros conocimientos de las lenguas clásicas y que en la continuidad de nuestras ediciones consultaremos previamente para evitar estos tropiezos. La versión final multi-revisada partió nuevamente hacia París, en nuestro cálido mes de enero del año 2017, en plenas vacaciones, y después de permanecer en lista de espera, a partir de abril de 2018 ya está publicado nuestro trabajo en el repositorio (Romanos y Festini (eds.), 2018).

Finalmente, y ya para poner fin a esta «prolija» plenaria, les informaré acerca de los derroteros por los que estamos transitando en la actualidad. Hemos acabado con el cotejo de los tres manuscritos de las *Anotaciones y defensas de la Primera Soledad* a los que se ha añadido un nuevo documento del que tuve noticias, precisamente, en el Congreso de AISO en Poitiers (2011) por la

ponencia de Juan Manuel Daza Samoano.<sup>14</sup> Se trata de un manuscrito que perteneció a Rodríguez Marín y que se conserva, en Madrid, en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás de CSIC, es una copia incompleta de los comentarios de Díaz de Rivas que llega tan solo hasta la nota 26 al verso 109, «hidrónica de viento» por lo que no resulta ser muy importante para la fijación del texto aunque permite establecer dos probables líneas de manuscritos.

Esta nueva revisión de las numerosas variantes nos ha planteado algunas consideraciones sobre esta problemática de la edición crítica que nos han conducido a la lectura del libro de Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante* (1989: 115-116), en cuyas páginas finales planteaba la hipótesis de un próximo efecto de la informática sobre el escrito y un insólito llamado a las virtudes del ordenador / computadora por supuesto, en su caso, en relación con la edición de textos medievales. Entendía que estábamos ante un fenómeno similar al que hacia fines del siglo xv había producido la invención de la imprenta en tanto los libros salidos de las prensas prevalecían sobre los excelentes manuscritos, puesto que el texto electrónico, por su movilidad, iba a reproducir la obra medieval en su misma variabilidad.

En un artículo publicado, en 2010, titulado «Vingt ans après» el autor replantea esta prospectiva que ha conmovido la noción del texto acabado y fijo, en tanto la informática ofrece la movilidad, la espacialidad que permiten los enlaces y la heterogeneidad de los alcances de los multimedia. Entre otras consideraciones muy sugerentes concluye su visión del progreso alcanzado en veinte años como un paso del «*elogio de la variante*» a la «*apología del hipertexto*»<sup>15</sup> en la perspectiva de una «filología electrónica» que suscita modos originales de estructuración conceptual de los documentos, ligados a modalidades renovadas de producción, de difusión y de consulta.

Los treinta años que separan aquella ponencia sobre la edición de las *Anotaciones* de Díaz de Rivas, en los inicios de AISO, y el estado actual del trabajo que llevamos ahora adelante revalidan los pasos perdidos y el peregrinaje por inciertos caminos hacia nuevos rumbos potenciados por la informática. Pero, si bien no creo que todo tiempo pasado fue mejor, cuando me enfrento a la luminosidad de la pantalla de la computadora no dejo de añorar,

<sup>14</sup> La ponencia titulada «Pedro Díaz de Rivas y la polémica gongorina: nuevos textos, nuevas lecturas» no se publicó en las *Actas*. Se trata de una defensa de las *Soledades* de Góngora, contestando al «*Antídoto a la pestilente poesía de las Soledades*» de Juan de Jáuregui.

<sup>15</sup> Respeto las cursivas del autor.

con cierta nostalgia, las horas de lectura en las bibliotecas, el tacto y el tamaño de los libros consultados para reunir información y las sorpresas inesperadas que iluminaban algunos hallazgos, pues como dice Díaz de Rivas: «¡tan varios son los juicios humanos!» (ms. 3726: 166 vº).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (ed.) (1963). *Obras en verso del Homero español*, ed. facsímil. Madrid: CSIC.
- (1978). «Todos contra Pellicer». En *Obras completas, vol. V. Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos.
- (1982). «Góngora en las cartas del Abad de Rute». En *Obras completas, vol. VI, Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos.
- CERDA, Juan Luis de la (ed.) (1612). P. Virgilio Maronis, *Priores Sex Libri Aeneidos, Argumentis, Explicationibus notis illustrati*. [...] *Cum indicibus necessariis*. Lugduni: Sumptibus Horatii Cardon.
- (ed.) (1617). P. Virgilio Maronis, *Posteriores Sex Libri Aeneidos Argumentis, Explicationibus notis illustrati*, [...] *Index Erythraei ad faciliorem vocum disquisitionem*. Lugduni: Sumptibus Horatii Cardon.
- (ed.) (1619). P. Virgilio Maronis P. Virgilio Maronis, *Bvcolica Georgica, Argumentis, Explicationibus, notis illustrata*, [...] *Editio cum accurata, tum locupletata, et Indicibus necessariis*. Lugduni: Sumptibus Horatii Cardon.
- CERQUIGLINI, Bernard (1989). *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris: Éditions du Seuil.
- (2010). «Vingt ans après». *Genesis* [En ligne]. 30, <<https://journals.openedition.org/genesis/94>>
- FESTINI, Patricia (2017). «‘Solo por desplegar las velas de su elocuencia’ o los modos de descifrar las *Anotaciones* de Díaz de Rivas». En Florencia Calvo y Gloria Chicote (eds.), *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires: homenaje a Melchora Romanos*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 237-25.
- GATES, Eunice Joiner (1960). *Documentos gongorinos*. México: Colegio de México.
- JAMMES, Robert (1962). «L’*Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora». *Bulletin Hispanique*, 64, pp. 193-215.
- (ed.) (1994). *Soledades, de Luis de Góngora*. Madrid: Cátedra.
- JÁUREGUI, Juan de (2002). *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*. En José Manuel Rico García (ed.). Sevilla: Universidad de Sevilla.

- LÓPEZ POZA, Sagrario (2014). «Humanidades digitales Hispánicas». En Rocío Barros Roel (ed.), *Cincuentenario de la AIH*. La Coruña: Universidade da Coruña, pp. 74-99.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, Joseph (1630). *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote [...]* Madrid: Imprenta del Reino. (Ed. facsímil, Hildesheim / Nueva York: Georg Olms Verlag, 1971).
- RADERO, Mateo (1611). *Ad M. Valerii Martialis Epigrammaton libros omnes [...]. Ingolstadii: ex typographico Adami Sartorio*.
- REYES, Alfonso (1958). «Necesidad de volver a los comentaristas». En *Cuestiones gongorinas, Obras completas, vol. VII*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 146-151.
- RÍO, Martín Antonio del (1593). *Syntagma Tragoediae Latinae. In tres partes distinctum; Parte secunda: L. Annaei Senecae Tragoediae novem; Parte tertia: Commentarius novus in easdem, et indicibus totius syntagmatis [...]*. Antverpiae: Ex officina Plantiniana, apud Viduam, et Ioannem Moretum.
- ROMANOS, Melchora (1986a). «Los escritores italianos y Góngora desde la perspectiva de sus comentaristas». *Filología*, 21-1, pp. 117-141.
- (1986b). «Las fuentes virgilianas de un comentarista de Góngora». En *Actas del VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Buenos Aires, 1982)*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios Clásicos, pp. 373-382.
- (1990). «La aventura de editar a un comentarista de Góngora. Sobre las *Anotaciones* de Pedro Díaz de Rivas». En *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*. Londres: Tamesis Books, pp. 413-420.
- (2005). «Los ‘tan nuevos y peregrinos modos’ del *Polifemo*. Ponderación de la poética gongorina en los comentaristas del siglo XVII». En Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 215-231.
- ROMANOS, Melchora y FESTINI, Patricia (eds.) (2018). *Anotaciones a la «Segunda Soledad» de Góngora de Pedro Díaz de Rivas*. En Mercedes Blanco (dir.), *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*. Université Paris-Sorbonne, Labex OBVIL. <[http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1617\\_soledad-segunda-diaz](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1617_soledad-segunda-diaz)>
- SALCEDO CORONEL, García de (1636). «*Soledades*» de don Luis de Góngora, comentadas [...]. Madrid: Imprenta Real.
- SCALIGERO, José (1573). *Catalecta Virgilio et aliorum Poëtarum Latinorum veterum, Poematia [...]*. Lugduni Batavorum: Apud Ionnem Maire.
- SINFOSIO, Celio Firmiano (1807). *Aenigmata. Hanc novam editionem [...]*. Bostoniae: Prelo Belcher et Armstrong.



## LINAJES DE PAPEL. LA IMAGEN DE LA NUEVA NOBLEZA EN DEDICATORIAS DEL SIGLO DE ORO<sup>1</sup>

Carmen Sanz Ayán  
*Real Academia de la Historia*  
*Universidad Complutense*

No puedo comenzar esta intervención sin decir que es un honor para mí participar en el congreso de la AISO en calidad de ponente. Los encuentros de esta asociación siempre me han proporcionado espacios de libertad intelectual, de entendimiento interdisciplinar y de buenas experiencias profesionales y personales. Por eso cuando Víctor Infantes me propuso intervenir hace cerca de dos años mientras tomábamos nuestro café de «recompensa» al terminar las clases, acepté su oferta con total entusiasmo. Y por esta razón podrán imaginar también lo doloroso y paradójico que me resulta hoy el hecho de que no esté aquí. Me queda, eso sí, tomando prestado el título de uno de sus magistrales trabajos sobre emblemática, «La presencia de la ausencia» (Infantes, 1996: 93) a través de sus obras, a pesar de que no resulte consuelo suficiente para dejar de sentir el vacío que ha dejado.

Comienzo mi exposición con una referencia a Baltasar Gracián que en la parte XVI de *El Discreto*, publicado por primera vez en 1646 proponía, desde la teoría política, un modelo nobiliario en el que la construcción de la propia imagen quedara pegada al suelo de las virtudes cotidianas porque la verdadera grandeza consistía, según su interpretación, en «la alteza de espíritu» (Gracián, 1757: 389). Sin embargo en tiempos de Gracián seguía existiendo la necesidad externa de mostrar la pertenencia aristocrática pues durante la época moderna, los valores ideales nobiliarios vertebraban el sistema universal de organización social de modo que sólo la conquista del privilegio permitía exhibir un periplo vital exitoso. Hacer visibles las razones objetivas que lo habían propiciado y hacerlas trascender en la memoria era una auténtica obligación para un noble nuevo.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el ámbito del proyecto de investigación del programa de Excelencia MINECO. Gobierno de España, titulado *Elites financieras y burocráticas de la Monarquía Hispánica: redes de solidaridad nobiliaria, patronazgo y estrategias de familia (1621-1725)*. Ref. HAR2015-69143-P9

Esta ponencia está dedicada a conocer algunas de las conductas culturales de esa nueva nobleza titulada y en concreto, a analizar el afán de trascendencia y de perdurabilidad de los nuevos linajes a través de las dedicatorias de obras impresas.

Los nuevos nobles proyectaron la imagen idealizada de su origen y de la exitosa realidad de su presente mediante un variado tipo de acciones, entre las que se encontraban la producción y recepción de objetos culturales (Cole, 2003: 113-137). Las dedicatorias, insertadas como parte de los paratextos de obras literarias durante los siglos XVI y XVII, explicitaban la recepción de obras impresas por parte de los nobles y, en muchas ocasiones, fueron un instrumento útil para transferir de modo perdurable una foto fija no sólo de los recipiendarios, sino de sus ancestros y de su inmediata descendencia. Retratos en prosa póstumos y contemporáneos que reflejaban las mejores características y virtudes de los retratados para conectarlos con la imagen modélica de una nobleza ancestral.

Las dedicatorias de obras impresas no fueron el único instrumento de consolidación de la imagen ideal de la nueva nobleza. La ejecución de patronatos sobre hospitales, conventos o iglesias daba visibilidad a los nuevos linajes a través de la inserción de los escudos heráldicos en los edificios que las sustentaban o acogían y no cabe duda que eran también eficaces herramientas de autopromoción. Sin embargo estos testimonios aparentemente más sólidos, podían desaparecer cuando la fortuna económica de las nuevas aristocracias sufría accidentes irreversibles. En este sentido las dedicatorias, convertidas en la antesala (Ruiz Pérez, 2009: 49-70) de un libro o de un impreso, podían resultar más eficaces y duraderas que las sólidas piedras a la hora de transmitir la imagen ideal de un nuevo linaje y el perfil de éxito, liberalidad y perfección de sus componentes.

Teóricos como Genette (1989: 117) o Viala (1985: 51-57) han profundizado en el sentido y la funcionalidad de las dedicatorias como evidencias de posibles mecenazgos. Pero ya en 1615, Cristóbal Suárez de Figueroa (1571-1644) explicaba «desnudamente», según expresión de la época, la función que cumplían las dedicatorias de los libros. Lo hizo en el discurso XXXII de su obra *Plaza universal de todas las Ciencias* en la que se ocupaba, según propia expresión de «[...] los que componen libros y [a] sus mecenas y protectores». En este sentido reproduzco las palabras de Suárez cuando describía la actitud de los autores que redactaban dedicatorias:

Muestran sobre todo en las dedicatorias quan aduladores son. Hazen por extremo sabio, al ignorante; Al plebeyo por nacimiento, temido en nobleza; y deste modo van apurando al juicio por hallar epítetos inauditos con que puedan adquirir la gracia de tales mecenas. (1615: 128)

Pero tampoco escatimaba críticas al hablar de los mecenas:

Estos, por la mayor parte, son los peores del mundo, por ser los más ricos del; los más ignorantes de todas ciencias y los que sólo ponen cuidado en manifestar su disolución con juegos y crápulas y sensualidades. Lo más ridículo viene a ser que en vez de patrocinio se adquiere con ellos descrédito y menoscabo por ser los primeros en ostentar con desprecios y censuras acompañados de gestos de boca, de hablas afectadas y de brutales acciones. Si el libro contiene versos, llaman al autor coplero y trovas a las poesías sin saber distinguir el soneto del romance [...] [en] Quanto al premio es cosa vergonzosa ver su escaseza; porque si dan es poco, y esso con molestas dilaciones y en libranzas casi inciertas. (1615: 128)

y finalmente cierra su juicio con la siguiente anécdota:

Este inconveniente dió motivo a que Pedro Aretino, satirizando tan vil abuso como el de hoy, dirigiese un libro a un mono que tenía en su casa diciendo en la dedicatoria «bien se yo, mono mío, harás desta obra que te ofrezco, lo mismo que el más ilustre titular. Hallando en tí corta aceptación, la tomarás en la mano, no la entenderás, romperásla o la dexarás caer detrás de algún cofre, olvidando la obligación que te corre de amparar a su dueño que te immortalizó con sus escritos. (1615: 128)

Es sabido que el libro de Suárez era una traducción con adiciones de la obra que Tommaso Garzone escribió treinta años antes titulada *Piazza Universale di tutte le professioni del Mondo*, publicada en Venezia en 1585 y cuyos contenidos enciclopédicos constituyeron un gran éxito editorial para la época. El fragmento que Suárez de Figueroa recreó en su obra era mucho más corto en el texto de Garzone y además el título del capítulo no se correspondía con el otorgado por Suarez en su traducción. En concreto en la versión original italiana, el capítulo se titulaba escuetamente: «De compositori de Libri», sin hacer alusión alguna a los mecenas en el epígrafe. Si además nos adentramos en el contenido del texto, su atención a la cuestión de las dedicatorias era mucho más escueta limitándose tan sólo a señalar que la adulación



propia de este género convertía a un búfalo en doctor, a un plebeyo en noble o a un simple caballero en conde o marqués obligando a los autores a estrujarse el cerebro para intentar buscar epítetos alambicados.<sup>2</sup> Sin embargo tanto Suárez como Garzone ponían el acento en que elaborar dedicatorias implicaba construir un discurso casi siempre falso y extremadamente idealizado que mejoraba la condición social e intelectual de los dedicatarios, aunque Suárez se explayaba en el apartado dedicado a la ingratitude y a la ignorancia de los mecenas; algo que Garzone ni siquiera mencionaba.

En todo caso parece que la relación entre el autor de la dedicatoria —que podía ser el creador literario pero también, como veremos, el impresor cuando hablamos de reediciones— y el destinatario de la misma, confirmaba la existencia de una especie de acuerdo de intercambio mutuo de servicios ya fuera éste tácito o explícito. Una fórmula codificada que quizá era más evidente para la gente de aquel tiempo que para nosotros hoy y que muchas veces delataba una relación más clientelar que de puro mecenazgo. Un tipo de conexiones que, en cualquier caso, Suárez de Figueroa conocía bien porque durante mucho tiempo trabajó, entre otros, para Juan Andrés Hurtado de Mendoza, el quinto marqués de Cañete (Finello, 2008: 94).

Es cierto que respecto a la posible instrumentalización de obras impresas para fijar en sus dedicatorias la imagen ideal de un nuevo linaje existen cada vez más estudios de caso que parecen demostrar que este tipo de relaciones patrón —cliente equivalente a dedicatario— creador estaba muy extendida. Algunos de los estudios que hemos llevado a cabo hasta ahora en nuestro grupo de investigación NOBINCIS, centrados en concreto en linajes nuevos de origen financiero así lo demuestran.

Uno de los casos más llamativos sería el del primer *Quijote* con ilustraciones que se editó en España impreso en Madrid en 1674 (Torres Santo Domingo, 2005: 288–289). Esta obra que María de Armenteros, viuda del librero Juan Antonio Bonet<sup>3</sup> dedicó al hombre de negocios genovés Francesco

<sup>2</sup> Garzone (1585: 289). El párrafo en lengua original es: «Nelle dedicationi sopra tutto, mostrano sovente quato siano adulatori, perche un buffalo lo fanno un dottore, un plebeo per natura un nobilista, un povero gentilhuomo un conte o marchese, un signor privato, un principe, una lor favorita una Dea che sià vinuta giù dal terzo cielo, e si vanno lambiccando il cervello per tovere epiteti da darle accio s'acquistano la gratia di cotteste persone in tutti i modi».

<sup>3</sup> Establés (2018: 194). Era una librera de éxito casada en primeras nupcias con Juan Sutil Cornejo, ebanista del Rey y en segundas con el librero Juan Antonio Bonet. Era la única hija de un pergaminero de éxito en la corte y por tanto familiarizada con el mundo del libro desde niña. Imprimió a su costa varias obras en la Imprenta Real entre ellas, además de *El Quijote*, *El Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de Fray Baltasar de Vitoria o el *Prontuario de Materias Morales*.

Grillo de Mari, dio visibilidad a un financiero que desde comienzos de la década de los 70 del siglo xvii participaba en la gestión de la empresa de su tío Domenico en la Corte. Dos páginas de dedicatoria escribe María de Armenteros para él y en ellas retrata a Francesco como un hombre inclinado a la lectura y al patrocinio cultural al tiempo que recuerda su nobilísima condición aristocrática reconocida por la República de Génova «por la mas antigua, por la mas noble, y mas realçada casa de su ilustre apellido» (García Montón, 2015: 73).

Otro caso recientemente estudiado y también muy llamativo es el de Diego Fernández Tinoco, que procedía de una familia de hombres de negocios de origen portugués que ofrecieron servicios financieros desde el reinado de Felipe IV.<sup>4</sup> Logró ennoblecerse durante el de Carlos II con el título de Vizconde del Fresno y en 1653 se publicó bajo su protección la segunda traducción de *I Raggiugli di Parnaso* de Traiano Boccalini bajo el título de *Avisos del Parnaso*. Una versión que pretendía corregir los errores de la primera hecha en 1634<sup>5</sup> por el mismo traductor, Fernando Pérez de Sousa. En la dedicatoria, se reforzaba la imagen del hombre de negocios como persona dedicada al servicio a la Monarquía e incluía la relación de sus éxitos personales y familiares además de la descripción del origen de su estirpe (Boccalini, 1653: 2r). La imagen de perfecto caballero y de mecenas cultural «práctico» quedaba unida a un concreto servicio literario con matices políticos.

Podría seguir aumentando esta lista con los casos de los Cortizos o con los financieros genoveses Octavio Centurión, dedicatario de la obra de Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652) titulada *Conquista Espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las Provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape* (Ruiz de Montoya, 1639), o con Carlo Strata al que también el ya citado Pérez de Sousa, dedicó la traducción de *La Conjuración del Conde Juan Luis Fiesco* de Mascardi bajo el seudónimo de Antonio Vázquez e incluso a otro importante hombre de negocios genovés, Julio César Scazzuola a quien por persona interpuesta, en este caso su esposa Elena Damiana de Juren, Lope de Vega dedicó, según declara su hija, una edición póstuma de 1635 la *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio*.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Sobre la actividad estrictamente financiera de este hombre de negocios Sanz Ayán (2015: 223-242).

<sup>5</sup> Williams (1946). La primera traducción española aparecida en Madrid en 1634 bajo el título *Discursos políticos y avisos del Parnaso*, contenía una selección de tratados de ambas partes y se habían suprimido los pasajes que resultaban más ofensivos para los españoles.

<sup>6</sup> Las doce obras con sus títulos como aparecen en la edición póstuma de 1635 son: *La Bella Aurora; Ay verdades*

A la vista de esta apretada enumeración podría parecer que fue un modo de operar prácticamente generalizado (Güell, 2009: 19–36). Creo, sin embargo, que para obtener conclusiones más globales respecto al peso social de estos comportamientos culturales de la nueva nobleza y en concreto de los nuevos titulados, es preciso tomar una muestra homogénea mayor, que permita evaluar de manera proporcional hasta qué punto esta fue una actitud extendida en buena parte de los elementos pertenecientes a los distintos sectores de la nueva aristocracia. Una práctica de «propaganda social» o si se quiere de autopromoción de su imagen idealizada.

Por esta razón, el objetivo de la investigación que estoy llevando a cabo y que presento aquí por primera vez con resultados muy parciales, consiste en saber en qué proporción esa nueva nobleza titulada del siglo xvii y primeros años del xviii, vinculó su imagen con obras impresas para, a partir de ese dato, conocer, entre otras cosas, los géneros literarios con los que se vincularon de modo preferente y las características y contenidos de las dedicatorias.

La base empírica de la investigación que tengo entre manos abarca a los nuevos titulados nombrados en los reinados de Felipe III, Felipe IV, Carlos II y primeros años del reinado de Felipe V. Primeros títulos que he podido localizar y contabilizar a partir de los elencos nobiliarios que se elaboraron en la época (Berní y Catalán, 1769) y del listado que a estos efectos me ha proporcionado el *Diccionario Biográfico Español* que en su versión en línea permite hacer búsquedas complejas y sectorializadas limitadas cronológica y temáticamente.

Aunque el objetivo, como he dicho, es incluir en el estudio a los primeros titulados tanto condes como duques y marqueses del periodo aludido, me limitaré a exponer en esta ponencia el caso de nuevos marqueses, cifrados en un total de 203 individuos para el periodo comprendido entre 1600 y 1715, y cuyos nombres y títulos he rastreado fundamentalmente en las bases de datos que ofrece el Patrimonio Bibliográfico Español y el metabuscador de la Universidad de Karlsruhe —*Karlsruhe Katalog*—, que como es sabido permite hacer prospecciones simultáneas en las más importantes bibliotecas históricas del mundo. Otros recursos bibliográficos digitales que ofrece la red como la

---

*que en amor; La Boba para los otros, y discreta de sí; La Noche de San Juan; El Castigo sin vengança; Los Vándos de Sena; El Mejor Alcalde el Rey; El premio del bien hablar; la Vitoria de la honra; El Piadoso Aragonés; Los Tellos de Meneses; Por la puente Juana.*

Hathi Trust Digital Library, el Buscón de la Biblioteca Nacional o Google Books, también han facilitado esta tarea.

Uno de los datos llamativos que surge de esta primera investigación es que de la totalidad de nuestra muestra de nuevos marqueses para el periodo 1600-1715, poco menos de un diez por ciento tienen presencia en obras impresas a través de una dedicatoria. Curiosamente también cerca de otro diez por ciento de estos primeros titulados fueron autores directos de obras literarias y, aunque tan interesante cuestión no sea objeto de esta ponencia, valdrá la pena ocuparse de este resultado en próximos trabajos a la hora de analizar la práctica de la actividad cultural directa de estos sujetos como medio de proyección social.

Pero volviendo a la cuestión de las dedicatorias, la conclusión parcial que se extrae del porcentaje señalado es que parece que los autores de obras impresas no debían de considerar a los nuevos titulados como candidatos óptimos para ser recipiendarios de sus obras y por ende, de sus dedicatorias. Quizá preferían personas con apellidos más sólidos y con linajes más antiguos para que pudieran garantizar esa labor de protección que reclamaban insistentemente en sus paratextos de un modo que, a veces, nosotros consideramos con cierta ligereza demasiado formulario, pero que, si era reiterativo, debía tener alguna utilidad práctica.

Es necesario precisar además que dentro de estos primeros marqueses titulados que reciben dedicatorias de obras impresas, hay algunos, —es el caso, por ejemplo, del marqués de Frechilla, Duarte de Braganza (1569-1627)—, que aun siendo primer marqués en Castilla nombrado por Felipe II al final de su reinado, en realidad era un segundón de una de las primeras casas del reino de Portugal, de manera que el autor que le dedica la obra podía considerarle un «buen partido» a la hora de elegirlo como destinatario de su creación. Es precisamente Suárez de Figueroa el que le dirige en 1615 su dedicatoria para que acompañe la edición de la *Plaza Universal de todas las ciencias*.

En el escueto paratexto redactado por Suárez, este reconoce al dedicatario una nobleza notoria al afirmar que era un «Príncipe dignísimo por su Real Sangre (tan extendida por los reyes y Potentados de Europa) por su grandeza, magnanimidad y esplendor», algo que era cierto pues no en vano la madre de Don Duarte era Catalina de Avís, nieta del rey de Portugal Manuel I y prima del propio Felipe II. Además explicita el mérito que adquiere haciendo un

servicio a la patria —dicho literalmente con estas palabras—, al facilitar la traducción al castellano de una obra que sirve para combatir la ignorancia, según su propia expresión. Finalmente sólo le queda suplicar «a V. Excelencia le admita y ampare, consiguiendo el precioso premio de su aceptación» (Suárez de Figueroa, 1615: s.p.).

Una dedicatoria que no contiene una prolija descripción de los ancestros pero que en la portada de la obra, junto al escudo heráldico que ocupa media página, incluye la denominación completa de las posesiones nobiliarias del marqués en Castilla: «Marqués de Frechilla y Villarramiel, marqués de Malagón, Señor de las villas de Paracuellos y Hernán Caballero y Comendador de Villanueva de la Serena». Eran todos los títulos que Don Duarte podía exhibir y que demostraban su reciente arraigo en el reino castellano tras la agregación de la Corona Portuguesa a la Monarquía de Felipe II. Un arraigo que formaba parte de la negociación que Felipe II hizo con los grandes títulos portugueses, en este caso con el linaje de los Braganza —a la postre reyes de Portugal— y que incluían una merced en Castilla para el segundo hijo del duque de Braganza que no se formalizó hasta 1592.

Son este tipo de titulados, es decir los segundones de grandes casas recipiendarios de un nuevo título, los que con más frecuencia resultan ser dedicatarios múltiples, es decir, reciben dedicatorias de más de un autor y por tanto, de distintas obras, quizá porque por su formación y por su origen, resultaban especialmente sensibles a las manifestaciones culturales de tipo literario ya que poseían una amplia cultura cortesana y libraria y podían sostener por su origen una relación clientelar con los letrados. Su gusto era exquisito y con frecuencia ellos mismos eran escritores. En el caso de Don Duarte sabemos que protegió especialmente a varios poetas portugueses que le dedicaron su obra, entre ellos, a Francisco Rodríguez Lobo (*Diccionario da Lingoa Portuguesa*, 1793: 142).

Otro caso similar muy llamativo que entra también dentro de la muestra analizada, relacionado también con el reino de Portugal, fue el del marqués de Alenquer, VII conde consorte de Salinas, D. Diego Gómez de Silva y Mendoza (1564-1630). Hijo del príncipe de Éboli. Fue poeta muy conocido por su actividad cortesana y por haber generado gran cantidad de memoriales y cartas estudiadas, entre otros, por Trevor Dadson y por Anne Cruz, que han analizado su poesía amorosa. Don Diego Gómez de Silva fue además

dedicataria de al menos tres libros singulares. Dos tratados: uno religioso-moral y otro político, además de una comedia.

En la primera de las obras localizadas fechada en 1618 y titulada *Defensam das lagrimas dos justos perseguidos* escrita por el padre dominico Fray Pedro Calvo (Carvalho, 1980) y publicada en Lisboa por Pedro Crasbeeck,<sup>7</sup> este maestro en teología —Prior de Santo Domingo de Lisboa y predicador del rey—, hacía una defensa encendida de las órdenes religiosas y de sus componentes. El autor de gran prestigio en su ámbito —no en vano hizo el sermón dominical ante Felipe III en 1619 cuando visitó Lisboa—, asimiló su obra al I marqués de Alenquer cuando sólo hacía dos años que éste había obtenido su título concedido en octubre de 1616 mientras desempeñaba el puesto de Virrey en Lisboa. En el ejemplar descrito aparecía a media página el escudo heráldico de don Diego y todos sus honores completos «Marqués de Alemquer, duque de Francavilla, Conde de Salinas y de Ribadeo, Virrey de Portugal y General del Consejo de Estado del rey», mientras la dedicatoria se centraba en ensalzar la simbología de su emblema personal, el león, «Misterioso símbolo de fortaleza, clemencia y vigilancia (...) en el servicio de Dios, los Reyes y la República». El autor, que siguiendo el consejo clásico de los teóricos afirmaba no ser amigo de lisonjas, tras la suya pedía protección como la necesitaban los «justos perseguidos» a los que estudiaba y recordaba en su libro.

Existe otra obra, esta manuscrita, también dedicada al marqués de Alemquer y de la que desconocemos si existió ejemplar impreso de época. Su autor Diogo do Couto (1542-1616), cronista y Guardamayor de la Torre do Tombo da India escribió su *Diálogo do Soldado Pratico*<sup>8</sup> en 1612. Es una larga exposición de un soldado retirado hecha a tres interlocutores: a un agente de negocios, a un hidalgo convertido en nuevo gobernador en territorios de ultramar y a un distribuidor de mercancías. En la obra se narraban hechos ocurridos en el estado de la India y se hacían sugerencias por parte de los protagonistas para mejorar aquella administración. En la dedicatoria a Alemquer, Diogo do Couto resumía brevemente el argumento mientras exponía —bajo la rusticidad del viejo soldado— muchas sugerencias valiosas para el gobierno de ultramar. Con su artificio retórico insistía en que sólo pretendía ser escuchado por el virrey para que, desde su elevado puesto, pudiera poner remedio a los males detectados. Son por tanto dedicatorias, tanto la manuscrita como

<sup>7</sup> BNP (Biblioteca Nacional de Portugal) R. 4291 P.

<sup>8</sup> BNP Cod. 463.

la impresa, dirigidas al hombre político, al hombre de poder y en ningún caso encontramos excesos descriptivos del linaje o del origen porque en realidad, el dedicatario no los necesitaba.

En el caso de la comedia a él dirigida, *Aulegrafia*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515-1585), era una obra de teatro portuguesa de temática celestinesca que contaba entre sus personajes con tres de origen español: una joven prostituta sevillana inspirada en la Areusa de Fernando de Rojas, un lacayo hablador y un hidalgo pobre. Recogía una gran cantidad de refranes portugueses de tradición medieval además de costumbres de la vida vulgar de la corte (Almeida, 2005: 201-218). No fue el autor cortesano y comediógrafo portugués quién dedica la obra al marqués ya que por esas fechas, 1619, hacía más de un cuarto de siglo que había fallecido, sino que fue el yerno de éste, el editor Antonio de Noronha, el que solicita amparo y protección a través de la dedicatoria. La portada, en la que aparece nombrado Don Diego con sus títulos aunque más resumidos, carece del escudo de armas del noble y en la dedicatoria, bastante corto también, se pedía fundamentalmente protección para impedir que las faltas que tuviera el libro se pudieran exagerar.

Otro caso llamativo es del I marqués de Guadalcázar, Diego Fernández de Córdoba y Melgarejo de las Roelas (1578-1630) que obtuvo su título nobiliario el 28 de enero de 1609 de la mano de Felipe III. Hombre de corte, ya que ocupó el puesto de gentil hombre de Cámara de Felipe III y el de embajador extraordinario en Alemania acompañando a Margarita de Austria con motivo de su matrimonio con el rey, fue sobre todo un hombre de poder (Fernández de Bethencourt, 1905: 443-447). Virrey también, primero de Nueva España, desde 1612 y hasta 1621 y más tarde, entre 1622 y 1629 de Perú. Desempeñó una labor sobresaliente. En concreto en México, además de acometer la fundación de varias ciudades entre ellas Lerma, Córdoba y Guadalcázar —que se convirtió en capital del estado de Michoacán—, culminó las obras de desagüe de ciudad de México y finalizó el acueducto de Chapultepec destinado al abastecimiento de agua de la capital.

El médico madrileño Diego de Cisneros, que formaba parte de su séquito, le dedicó la obra titulada *Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México (...) aguas y vientos a que está sujeta; necesidad de su conocimiento para el ejercicio de la medicina*. Era este libro una muestra de los textos científicos que se redactaban a principios del seiscientos y se publicó en México en 1617 (Viesca Treviño, 2013). El autor, que obtuvo grados académicos tanto en España como en

México, era un erudito que, pese a conocer los escritos de Copérnico, defendía las doctrinas clásicas de Hipócrates, Galeno y Tolomeo. La tesis que pretendía demostrar en su libro era que todo médico debía saber astrología para lograr un correcto ejercicio de su profesión, ya que los influjos celestes resultaban determinantes para el curso de las enfermedades. La licencia de impresión estaba dada por el propio virrey y el autor le hizo además dos dedicatorias. Una muy especial, redactada en versos acrósticos en los que hay cabida no sólo para el recuerdo de sus ancestros «del Gran Capitán bisnieto» dice el verso, sino sobre todo para su gusto cultural: «[...] El petrarca en la dulçura / Góngora en gusto y sainetes / Omero en grave cultura».

La otra dedicatoria localizada, más convencional y en prosa, expresaba por encima de todo la necesidad de protección: «para que los imbidiosos y maldicientes no hagan pressa en el corto caudal de quien lo ha escrito», al tiempo que dejaba un espacio para mostrar que pertenecía a la clientela de Guadalcázar pues reconociéndose criado del virrey afirmaba: «[...] yo, como más obligado, ofrezco el bajo oro que tengo para que con las mercedes que siempre recibo, realce este».

De gusto literario similar fue otra de las dedicatorias que recibió Guadalcázar, aunque la obra en la que se insertaba no tenemos constancia de que llegara a la imprenta, ya que tan sólo contamos con un precioso ejemplar manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Era *El Arte de Navegar*, de Juan Gallo de Miranda (Fernández de Navarrete, 1846: 280).<sup>9</sup> Elaborada mientras Diego Fernández de Córdoba se despedía de su labor en México y preparaba la de Perú. La dedicatoria, firmada por el autor el 31 de octubre de 1621 iba acompañada de un dibujo a plumilla que hacía referencia a la protección que el autor pedía bajo «[...] la sombra de las alas del Águila Real de quien me amparo» y que a tenor de la inexistencia del ejemplar impreso, nunca se materializó.

Según lo visto hasta aquí, las dedicatorias destinadas a este tipo de nuevos titulados, segundones de grandes casas pertenecientes a linajes consolidados, eran bastante parecidas a las que podían recibir los títulos más antiguos y en ellas el tono y los deseos expresados por los autores indicaban con frecuencia una relación clientelar con el dedicatario que en este caso sería su patrón.

---

<sup>9</sup> Según Martín Fernández de Navarrete este libro era imitación del de Diego García de Palacio titulado *Instrucción Náutica*.



Cuando la relación surgida entre el autor y el dedicatario parece adquirir un sentido más igualitario, es decir, no estrictamente clientelar, es en el caso de los titulados «primigenios», que serían los que verdaderamente se constituyeron en cabeza y principio de un nuevo linaje nobiliario. Éstos parece que necesitaban al autor de la dedicatoria, tanto o más que el dedicatario los necesitaba a ellos y es en ese contexto en el que parece posible proponer como hipótesis que la relación de mecenazgo directo, es decir, de subvención económica de la edición de la obra era más plausible; sobre todo cuando los textos de esas dedicatorias reflejan ampliamente las bondades de un nuevo linaje que hasta entonces era desconocido (Güell, 2009). Traigo aquí los casos del marqués de Valhermoso de Pozuela, Lorenzo Fernández de Villavicencio y Benítez Melgarejo que emprendió su ascenso social a lo largo del reinado de Carlos II y que lo consolida con título en 1681, o el del marqués de Lozoya, Luis de Contreras Girón Suárez de la Concha (1640-1695) que antes de que alcanzara el marquesado durante el reinado de Carlos II también por compra, el 2 de junio de 1686, fabricó el origen mítico de su Casa en la dedicatoria que redactó el predicador carmelita Andrés de San Anastasio en el sermón fúnebre celebrado a la memoria de su propia madre.

También es preciso indicar que una parte importante de los libros analizados en la muestra fueron editados en Madrid, principal centro impresor durante el barroco en la Península, si bien sólo representan alrededor de un tercio de todos los contabilizados. Los demás aparecen en históricos lugares de actividad editora como Sevilla y Segovia y también tienen presencia el resto de los principales centros políticos —y en este caso también culturales— de la Monarquía Hispánica, fundamentalmente las sedes de los virreinos más importantes y de las gobernaciones extra peninsulares, es decir, Nápoles, Amberes, México o Lima. Un hecho que viene a demostrar el policentrismo defensorio de la propia Monarquía.

Editados en Nápoles encontramos libros dedicados a nuevos titulados de aquel reino. Es el caso de Fulvio di Cosstanzo (1556-1627), marqués de Corleto, que recibe la dedicatoria del *Trattato dell'Inventione et arte liberale del Gioco di Scacchi* editado en 1604 en Nápoles (Salvio, 1604). La portada incluye su escudo heráldico y en la dedicatoria se visibiliza en grandes caracteres no sólo el título de marqués sino su expresa relación con el servicio al rey, en este caso Felipe III, ya que se indica que es del Consejo Supremo de Italia de su Majestad Católica. Fulvio di Costanzo, jurisconsulto de profesión (Justiniani,

1787: 273-274), mantenía en su casa de Nápoles una academia en la que se practicaba el ajedrez y que era muy conocida. En cuanto al autor del tratado y de la dedicatoria, Alessandro Salvio (1570-1640), alcanzó el título de doctor en leyes pero fue conocido sobre todo por su faceta de ajedrecista, siendo el más reputado de los conocidos entre 1598 y 1621. También prestó sus servicios en la casa del conde de Benavente y del conde de Lemos e incluso del Papa en Roma. En la dedicatoria a Corleto declara tenerle obligación, es decir, admite abiertamente pertenecer a su clientela, pero además lo reconoce como gran aficionado. Corroborra también la antigua nobleza de sus mayores, entre las primeras del reino y sus virtudes de «doctrina, prudencia y bondad» por las que nunca podrá temer la «malignidad de los malignos» (Salvio, 1604: 3-5).

En México, entre otras obras, localizamos un impreso en latín perteneciente al género de panegíricos y oraciones titulado *Oratio pro Instauratione Studiorum habita in collegio Mexicano Societatis Iesu* (Osorio Romero, 1997: 187) del padre jesuita Baltasar López, que incluye una dedicatoria dirigida a García Sarmiento Sotomayor y Luna que fue Virrey de la Nueva España entre 1642 y 1648 y más tarde Virrey del Perú. Fue García Sarmiento I marqués de Sobroso a partir de 1625 durante el reinado de Felipe IV, si bien su padre ya había logrado el condado de Salvatierra de modo que, cuando él lo heredó, adoptó esta denominación. El impreso en latín incluye las armas heráldicas con el distintivo marquesal y está fechado en 1644. Ha llegado a nuestras manos a través de un volumen facticio que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid titulado *Epigramas, panegíricos y oraciones de autores de la Compañía de Jesús en México*. Su autor, el padre Baltasar López era oriundo de San Miguel de Allende en la diócesis de Michoacán. Profesor de Latín, Filosofía y Sagradas Escrituras recibió el sobrenombre de «príncipe de la latinidad» por su dominio de esa lengua y escribió varios libros por encargo de la compañía de Jesús, algunos para defender la exención de diezmos en el pleito que ésta sostenía con el obispo Palafox que había sido, precisamente, el virrey provisional que había precedido a Sotomayor en el cargo. Los jesuitas tomaron a Sarmiento de Sotomayor como punta de lanza de sus querellas contra el obispo (Álvarez de Toledo, 2011: 319-320), de manera que la petición de protección propia de las dedicatorias en este caso tenía un fondo muy real y no parece que la iniciativa de la compañía de Jesús al editar el impreso fuera la de promocionar el linaje del virrey sino el de realmente solicitar su amparo.

También en Lima se editan varios impresos dirigidos al I marqués de Mancera, Pedro Álvarez de Toledo y Leyba (1585-1654), gobernador y capitán general de Galicia y más tarde Virrey del Perú entre 1639 y 1648. Obtuvo el marquesado durante el reinado de Felipe IV, el 17 de julio de 1623 y fue beneficiario de la dedicatoria que le dirige Fray Blas de Acosta, dominico español prior de varios conventos de la Provincia de Perú (Toribio Medina, 2013: 308), en la relación de las fiestas que se celebraron el 18 de octubre de 1643 y que describían la Gran Solemnidad que instituyó el propio virrey en el convento dominico de Nuestra Señora del Rosario de Lima para conmemorar el nombre de la virgen (Acosta, 1644). Pocos días después de la solemnidad, el 14 de noviembre, ya están impresas y aparece en ellas con su denominación larga de títulos: «Excmo. Sr. Don Pedro de Toledo y Leyba, Marqués de Mancera, señor de las Cinco Villas y su jurisdicción, Comendador del Esparragal en el orden de Alcántara Geltilhombre de la Cámara de Su Magestad, de su Consejo de Guerra, Virrey, Lugar Teniente Gobernador y Capitán General de los Reynos y Provincias del Perú». La dedicatoria de corta extensión, describe la iniciativa directa que el virrey tuvo a la hora de organizar y de protagonizar el festejo «Al amparo de V. Exc. buelven en relación sus mismas relaciones [...] que las vuelvo a su dueño porque cobren en lo generoso de sus manos aquel primer lustre que han desdicho en las mías». Era, por tanto, un claro encargo además de un acto de autopromoción.

Los libros de nuestra muestra dedicados a los nuevos marqueses están escritos en su mayor parte en romance y tan sólo el siete por ciento en latín. Un hecho que refleja la propia realidad de la imprenta en España tal y como ha argumentado en sus trabajos Jaime Moll, si bien aquí el porcentaje de un tercio de libros editados en latín que suele proponerse (Marsá, 2001: 17) se reduce todavía más.

Uno de los ejemplos más acabados de estos textos latinos dedicados a nuevos nobles es el dirigido al hijo varón que en 1642 legitimó el conde duque de Olivares, Enrique Felípez de Guzmán (1613-1646), I marqués de Mairena, que recibió la dedicatoria de la obra titulada *Catena selecta veterum ecclesiae patrum in loca delibata ex S. Mathaeo explanata litteraliter et moraliter* editada en Madrid, comercializada por el librero Gabriel de León e impresa en el taller de Francisco Maroto en 1643, sólo unos meses después de que el nuevo marqués hubiera recibido su título que fue otorgado el 10 de octubre de 1642.

Un libro en folio, de gran formato, destinado, en principio, por estar en latín, a adquirir difusión internacional. El privilegio de impresión adquirido por diez años era posesión del propio autor, Antolín Pérez, un religioso de la orden de San Basilio Magno y el tipo de libro tenía un gran éxito entre los lectores cultos o que al menos pretendían parecerlo. Estas «catenas» eran volúmenes elaborados desde la Edad Media que se usaban para la formación del argumento de tradición de un discurso teológico y constituían una ayuda inestimable ya que en forma de cadenas —de ahí el título— constituían colecciones de citas de autores, en este caso de San Mateo, aplicables a distintos temas. Semejantes compilaciones ofrecían modelos de frases y de meditaciones glosadas alrededor de la cita que servían para ostentar erudición oratoria sin necesidad de haber consultado la fuente directa (López Poza, 1990: 62-63). En la portada de la obra que incluía la dedicatoria al hijo del Conde Duque de Olivares se reproduce el nombre del dedicatario latinizado, debajo del autor, pero en la hoja siguiente, la de la propia dedicatoria, aparecen las armas del vástago del valido de Felipe IV ocupando prácticamente todo el espacio del folio precedido de su denominación completa en mayúsculas y con amplios caracteres tipográficos: «EXCEDLLENTISSIMO PRINCIPI D. D. ENRIQUO PHILIPPECIO GUZMANO MARQUIONI MAIRENAE, REGI CUBICULO ORNATISSIMO PROCERI CALATRAVEA MILITIA IN ARAGONIA COMENDATORE MAXIMO». Como no podía ser de otra manera, el autor apela a la necesidad que tiene un joven de las características del dedicatario de cultivar la erudición y, por supuesto, recuerda la responsabilidad que tiene hacia su padre, D. Gaspar de Guzmán que, como no podía ser de otra manera, es nombrado también en la dedicatoria.

En este caso la edición de la obra tiene todo el aspecto de ser un instrumento de propaganda para el nuevo titulado en un formato acorde con la importancia, no ya del personaje en sí, caballero de la orden de Calatrava y alto mando militar en el ejército que se enfrentaba en las fronteras del reino de Aragón a la sublevación catalana. Reflejaba sobre todo el poder de su padre, si bien paradójicamente ese poder había empezado claramente a declinar, ya que fue en 1643 cuando Olivares se vio obligado a abandonar su puesto de preeminencia política al lado del rey.

En conclusión, es cierto que hasta que no encontremos testimonios evidentes que prueben la implicación económica de los dedicatarios en las ediciones de las obras impresas, bien a través de documentación privada como

por ejemplo cartas o a través de documentos de naturaleza contable, es difícil sostener de forma rotunda la implicación de estos sujetos en la edición de libros. Sin embargo sí es posible establecer parámetros de observación que dan indicios circunstanciales del ejercicio de este posible mecenazgo económico directo, ya sea al completo o en parte.

Por un lado es preciso hacer un análisis social de los dedicatarios pues esta circunstancia nos permite conocer hasta qué punto era necesario para ellos o no, hacer reiteradamente visible el estatus de hombre noble, culto y liberal. Cuando todas estas circunstancias eran especialmente notorias para las gentes de su entorno y de su tiempo, probablemente resultaba más valioso para el autor o para el mercader de libros asimilarse al dedicatario. Si lograban que su entorno profesional y social dedujera —sin necesidad de que hubiera mediado ningún tipo de ayuda económica— que ellos podían considerarse pertenecientes al entorno clientelar de un determinado magnate, ese hecho en sí ya suponía una ganancia objetiva. En esos casos, el factor de protección esgrimido en los textos era una ventaja quizá no material pero sin duda apreciable ya que podía reportar a libreros, autores y editores, un plus de solidez de sus posiciones profesionales y personales dentro de los entornos que frecuentaban. Un capital intangible pero valioso en la sociedad de Antiguo Régimen que no podemos desdeñar.

Por el contrario un noble nuevo cabeza de linaje, un nuevo titulado con una red clientelar poco tupida, necesitaba ser percibido como un poderoso emergente y su presencia en una dedicatoria podía facilitarle la tarea de modo que podía contemplar la subvención económica de una edición como una auténtica inversión.

Para determinar de qué tipo de relación se trata, es preciso detenerse en el estudio material de cada dedicatoria —de su forma y del contenido de sus distintas partes—, pues también este proceso da indicios circunstanciales de si esas obras pudieron ser subvencionadas en todo o en parte por los dedicatarios. La cronología de los impresos y su comparación con la fecha de obtención de los títulos nobiliarios, la inclusión o no del nombre del dedicatario en la portada y la diversas formas de hacerlo —ostensible o discreta—, la inserción o no de sus escudos heráldicos y si estos aparecen a toda plana o no y dónde, la tipografía de sus denominaciones —más sencilla o más aparatosa— y sobre todo, la extensión y contenidos de los propios textos en los que podemos apreciar, entre otras cosas, un discurso más o menos amplio sobre los

ancestros y su origen mítico-nobiliar, son elementos a tener muy en cuenta a la hora de deducir la posible subvención de una edición.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Blas (O.P.) (s.f.) [1644]. *Relación de la Gran Solemnidad que instituyó en el insigne convento de Nuestra Señora del Rosario de Lima del Orden de Predicadores el Excmo. Sr. Don Pedro de Toledo y Leyba, Marqués de Mancera señor de las Cinco Villas y su jurisdicción, Comendador del Esparragal en el orden de Alcántara, Gentilhombre de la Cámara de Su Magestad, de su Consejo de Guerra, Virrey, Lugar Teniente Gobernador y Capitán General de los Reynos y Provincias del Perú.* s.l.
- ALMEIDA RIBEIRO, Isabel (2005). «Aulegrafia: ‘Rasgunhos da vida Cortesa’. Largo Discurso de cortesanía vulgar». *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 2, pp. 201-218.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, Cayetana (2011). *Juan de Palafox. Obispo y Virrey.* Madrid: Marcial Pons.
- BERNÍ Y CATALÁ, José (1769). *Creación, Antigüedad y Privilegios de los títulos de Castilla.* Valencia: autor.
- BOCCALINI, Traiano (1653). *Avisos de Parnaso [...] Primera y segunda Centuria. Traducidos de Lengua Toscana en Española por Fernando Pérez de Sousa y los dedica a D. Diego Fernández Tinoco i Correa.* Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas (1980). «O portuense Fr. Pedro Calvo, O.P. e a polémica sobre as ordens religiosas nos começos do século XVII». *Revista de História*, 3, pp. 7-20.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1674). *Vida y hechos del ingenioso Caballero D. Quijote de la Mancha.* Madrid: Andrés García de la Iglesia.
- COLE, Michael (2003). *Psicología Cultural: Una disciplina del pasado y del futuro.* Madrid: Ediciones Morata.
- DEYERMOND, Alan (1992). «La literatura perdida en la Edad Media Castellana: problemas y métodos de investigación». *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.* Alcalá de Henares: Universidad, vol. I, pp. 11-32.
- Dicionario da Lingoa Portuguesa publicado pela Academia Real das Ciencias de Lisboa* (1793). Lisboa: Academia Real Das Ciencias.
- ESTABLES SUSÁN, Sandra (2018). *Diccionario de mujeres impresoras y librerías de España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII.* Zaragoza: Universidad (... in culpa est, 5).
- FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, Francisco (1905). *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española*, vol. 9. Madrid: E. Teodoro.

- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín (1846). *Disertación sobre la Historia de la Náutica y de las Ciencias Matemáticas*. Madrid: viuda de Calero.
- FINELO, Dominick L. (2008). *The evolution the Pastoral novel in early Modern Spain*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies / Brepols.
- GARCÍA DE PALACIO, Diego (1587). *Instrucción náutica para el buen uso y regimiento de las naos, su traça y gobierno conforme a la altura de México*. México: Pedro Ocharte.
- GARCÍA MONTÓN, Alejandro (2015). «Ascenso social y recreación del pasado familiar. Cuatro dedicatorias para los Grillo de Mondragone (1674-1723)». En G. Muto y A. Terrasa (eds.), *Estrategias culturales y circulación de la nueva nobleza en Europa (1570-1707)*. Madrid: Ediciones Doce Calles, 73-94.
- GÁRZONE, Tommaso (1585). *Piazza Universale de tutte le professioni del Mondo*. Venezia: Gio. Battista Somasco.
- GENETTE, Gérard (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- GRACIÁN Y MORALES, Lorenzo Baltasar (1757). *Obras de Lorenzo Gracián: Tomo segundo. Que contiene Agudeza y Arte de Ingenio, el Discreto, el Político don Fernando el Católico y Meditaciones varias para antes y después de la Sagrada Comunión*. Barcelona: María Ángeles Martí y Galis.
- GÜELL, Monique (2009). «Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro: estrategias de escritura y poder». En S. Arredondo Sirodey, P. Civil, M. Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa de Velázquez, 19-36.
- INFANTES, Víctor (1996). «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas». En S. López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*. La Coruña: Universidad, 93-109.
- JUSTINIANI, Lorenzo (1787). *Memorie Historiche degli scrittori legali del Regno di Napoli*. Tomo I. Napoli: Stamp. Simoniana.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (1990). «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica». *Criticón*, 49, pp. 61-76.
- MARSÁ, María (2001). *La imprenta en los siglos de Oro (1520-1700)*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- OSORIO ROMERO, Ignacio (1997). *Floresta de Gramática poética y Retórica de Nueva España (1521-1767)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio S.J. (1639). *Conquista Espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las Provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*. Madrid: Imprenta del Reyno.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009). «Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las ‘puertas’ del texto». En S. Arredondo Sirodey, P. Civil, M. Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)* Madrid: Casa de Velázquez, 49-70.

- SALVIO, Alessandro (1604). *Trattato dell' inventione et arte del gioco di scacchi. Diviso in discorsi, Sbaratti e Partiti*. Nápoles: Gio. Battista Sotile.
- SANZ AYÁN, Carmen (2013). *Los banqueros y la crisis de la Monarquía Hispánica de 1640*. Madrid: Marcial Pons.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1615). *Plaza universal de todas las ciencias y artes*. Madrid: Luis Sánchez.
- TORIBIO MEDINA, José (2013). *La imprenta en Lima (1584-1824). Tomo I*. Valladolid: Maxtor.
- TORRES SANTO DOMINGO, Marta (2005) (coord.). *Don Quijote en el Campus. Tesoros complutenses: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, abril-julio de 2005*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- VIALA, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris: Editions de Minuit.
- VIESCA TREVIÑO, Carlos (2013). «Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México [...], de Diego Cisneros». *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 1, vol. 1, pp. 183-206.
- WILLIAMS, Robert H. (1946). *Boccalini in Spain. A Study of his influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*. Menasha (Wisconsin): George Banta Publishing Company.





# COMUNICACIONES



## EL IDEAL DEL PRÍNCIPE COMO MODELO POLÍTICO EN SAAVEDRA FAJARDO Y MAQUIAVELLO

Jaume Alavedra i Regàs  
*Universitat de Barcelona*

En la primera mitad del Siglo de Oro y antes de la celebración del Congreso de Westfalia, el ideal del Príncipe constituía un modelo muy extendido de pensamiento político. Basado en la virtud de gobernanza, la moral era la continuación de la utopía de Moro. Como ideal estaba sujeto a cambios continuos de legitimaciones y validaciones de poder (Fernández Albaladejo, 1991: 150). En esencia, el contexto cortesano estaba basado en la tradición de idearios exhortativos escritos en alabanza del rey (Carreira, 2016: 444). No obstante, dos acontecimientos en el siglo anterior habían provocado grandes cambios: la publicación del italiano Maquiavelo de la obra *El Príncipe*, y la larga duración de las sesiones en el Concilio de Trento.

Nuestro objetivo consiste en un sencillo homenaje al Dr. Víctor Infantes por el interés que despertó hacia el concepto de contingencia política en el pasado congreso de la AISO, celebrado en Poitiers. El interés recaía en la idea de soberanía para una política áurea en la fase de construcción del Tratado de Westfalia.

El método que usamos adopta la hermenéutica tendiente a la interpretación textual. Está dividido en dos partes: la primera empieza con fragmentos históricos, recogidos de manuales para el buen gobierno, y pone énfasis en Maquiavelo, en especial acerca de su obra capital sobre el Príncipe. La segunda y última desarrolla la teoría política del diplomático murciano Diego Saavedra Fajardo. En buena medida se gesta en Roma mientras ocupaba cargos durante el año 1631. Es el resultado de su estancia anterior de 1610, cuando desempeña el secretariado con el cardenal Gaspar de Borja. El diplomático pensaba en una actividad ética y moral, de ahí una didáctica laudatoria y panegírica, recubierta de encomios y alabanzas regias.

La obra cumbre del murciano desarrolla una variante de los emblemas, que define como empresas. La diferencia con la emblemática es el comentario más breve en estas; pero ambas son de igual naturaleza pictórica y prosa ex-

plicativa en el cuerpo literario. El conjunto escribe en total un centenar, que reúnen la tradición coetánea proveniente de las cartas de Antonio Pérez, el secretario de Felipe II. El tránsito al barroco aprovecha la obra *Relox de príncipes*, del franciscano Antonio de Guevara. Así mismo absorbe el cumplimiento de obligaciones de soberanía por encima de cargas afectivas en Álamos de Barrientos; y también recibe la corriente didáctica de comunicación de noticias de Pellicer (Ettinghausen, 2012: 56). En general no se aleja de propósitos teológicos, como ocurren en Rivadeneyra, o en los económicos del Padre Mariana. Análogamente en el Reino Hispánico de Nápoles, Campanella trata de reglas de principados y potestades, deducción de las monarquías del Mesías bajo la acción de la Providencia (Campanella, 1989: 141).

Los escritores políticos áureos fuerzan la dinámica social, que venía de Maquiavelo, cuando trata de la fortuna. Algunos se muestran contrarios al azar a causa del apego al concepto cristiano de la Providencia. Un siglo después, Vico, también napolitano, llega a explicar la piedad y la redención lejos del cuidado divino. En este contexto sobresale el talento laico de Quevedo. Aporta fina agudeza en asuntos de Estado y temas de acción pública. Sus ideas señalan un sistema completo de gobierno monárquico según el necesario deber hacia los súbditos. Además, los ambientes religiosos imponen la figura de Jesús y los episodios de su vida. El Nuevo supera al Antiguo Testamento. Los principios de aquel abren el camino a una oposición laica en Lipsio. Mientras que en el interior del Cristianismo, Baltasar Gracián acusa la influencia de las máximas maquiavelianas, no obstante sus inteligentes argucias del buen gusto las transforman en teología. Así se origina un ideal separado del retrato de la naturaleza humana que había dejado Hobbes o de la admisión (renaturalización) a la ciudadanía de Spinoza. La óptica Hobbesiana hace un retrato tan singular de la naturaleza humana, bajo la capacidad de conocer, que vulnera la fragilidad humana. Aquellos tiempos eran de violencia bélica. La inseguridad y las constantes amenazas acababan por hacer creíble el Leviatán y el Behemoth, esos monstruos bíblicos polimorfos, confrontados a conceptos de hombre, Dios, monstruo y máquina (Galli, 2009: 43). En estos términos, los ideales divergieron. Cada vez resultó obvia la aparición de otros modelos variopintos. Aún sorprenden el Milton alegórico del «Paraíso Perdido», el tratado lockiano sobre la propiedad o la reforma pública en los diarios de Pepys. Estas condiciones hacían inevitable recurrir a inauditas orientaciones en el pensamiento. El ejemplo más claro es el *cógito* del Descartes metafísico. Tenía que ser demasiado humano, como expuso Nietzsche en su traducción al ale-

mán. La idea psicológica de «individuo» caracterizó el sujeto personal de la modernidad. En estas condiciones, las innovaciones de los artistas actuaron como pioneras de la sensibilidad. Nunca significaban la palabra solo para arte, sino para todas las artes y épocas psicológicas que habían detrás (Hatzfeld, 1948: 462).

En el caso de la política áurea la moralidad pública no encontró contrapartida en la corte. No se especificó de manera nítida el buen ejercicio del poder. El pueblo deseaba menos corrupción, en especial entre los gobernantes. Su tiempo constituyó una época de profundas crisis. A veces resueltas como teatro bélico por excelencia donde las potencias hegemónicas podían cruzar armas: España y Francia. Descartes situó la representación humana en el diálogo. La permanente tensión entre razón y dogmatismo ayudaba a disimular los manejos en asuntos de leyes. A grandes rasgos, el barroco aplicó fielmente los postulados de Maquiavelo, cuyos modelos eran César Borgia o Fernando de Aragón. Ambas personalidades, encarnaban la idea fuerza, vigente en la noción de poder hobbesiana.

Mientras en Florencia, Maquiavelo había vivido las irreconciliables *Señorías*, independientes con el fin de conservar la independencia, al tomar el ideal de Fernando de Aragón, bien informado por Guicciardini, optó por el triunfo de los Borgia. En ningún caso podía concebir una caída fulminante, ya que el príncipe representaba la obra histórica por excelencia. En un caso extremo señalaba, de manera premeditada, la dominación española en Italia. Campanella, desde su reclusión en Nápoles, fue el encargado de formularla como tratados mesiánicos y de las naciones. La corrección se ofreció como instrumento imprescindible para un Estado débil. En ella se buscó un refugio ante la pérdida de la independencia política. La prudencia hizo que se contara durante siglos a la República de Venecia como rival peligroso. La literatura sobre el tema decayó con las tensiones de la Guerra de los Treinta Años.

La razón de Estado nos lleva a la segunda y última parte en relación con las «Empresas». En Maquiavelo se advierte que es conveniente llevarla al pueblo con dulzura, acorde a conveniencias del príncipe y sus destinos. El pensamiento saavedriano está recogido en la *Empresa* 61, donde el ejercicio del poder es comparado con un arpa coronada sobre la que ondea la orden del reino.<sup>1</sup> La alegoría debía presidir un óptimo entendimiento cuya obediencia

---

<sup>1</sup> Todas las citas de Saavedra Fajardo corresponden a la edición de Sagrario López Poza.

hacía que el pueblo fuera templado y harmónico. El pueblo respondía a la imagen de tañer las cuerdas, de estar alerta cuando hay que regir tan delicado y complejo instrumento.

En el Siglo de Oro español, la mayor autoridad en el aleccionamiento de Príncipes recae en las «Empresas», la obra máxima del diplomático de Algezares (Alavedra, 2013: 351s). En aquellos momentos la educación y formación del nuevo monarca era un asunto muy importante en cuestiones de herencia. En un vasto conjunto de un centenar de imágenes acompañadas de texto continuaron el género literario iniciado por Alciato.

El momento era propicio para forjar el ideal principesco cristiano secular. El diplomático murciano elaboró este ideal «político-cristiano», en franca oposición al universo temporal maquiaveliano. Un siglo después del florentino, los medios y los fines eran resguardados por los mandamientos concordantes gracias a la Providencia divina. Si bien era una innovación relativa cuando ensanchaba la facultad de legislar, la realidad era que el objetivo seguía siendo la conservación del poder. La virtud maquiaveliana de prudencia renacentista, ahora en el barroco, estuvo experimentando grandes cambios, debidos a la insensibilidad a la corrupción de validos. La administración de los estados comprendía extensos cuerpos auxiliares, ocupando todos los oficios públicos. Un español del siglo XVII recurría a la singular figura del ascenso social favorecido por el séquito de validos. Su existencia se justificaba por el hecho de ser «menester» acompañar príncipes y ministros. El centro de los negocios era la corte; ahí operaban como mediadores un sinfín de personajes. La tolerancia cortesana permitía, a partir del ideario de equilibrio, una precaria convivencia. Todo fue degradándose a medida que se prolongaban las crueles guerras de religión. El panorama bélico cambió el equilibrio europeo de fuerzas al concluir la Paz de Westfalia. Aparecieron reglas mínimas de coexistencia en atención preferente a los intereses nacionales. En este sentido crearon el derecho público europeo en función de la conveniencia y la casuística. Gracias a estar exhaustos y a la decisión de poner remedio superaron los principios teológicos medievales e inauguraron el concepto de Relaciones Internacionales.

El diplomático conocedor de la referencia europea lo había intuido. Su teoría en cuestiones de buen gobierno evitó la contingencia e incertidumbre típicas del azar. Las instrucciones ensalzando la prudencia recordaban el ideal de majestad moderada en Felipe II. No incidían en seducciones vanas y mira-

ban de huir de oscuras retóricas públicas. Esto le distanciaba del canciller, definido en el «príncipe nuevo». Al contrario, el analítico diplomático español buscó nuevos ideales en la teoría tradicional austriacista. El desarrollo de la voluntad tenía que responder sólo a acciones eventuales, tener alguna fortuna y actuar con virtud sin intervención de conversiones morales o éticas.

En contextos diplomáticos, la educación tendía a inculcar prudencia. El ideal de buena gobernanza debía orientar las conductas y relacionar los futuros gobernantes con sus iguales, los ministros y los súbditos. El Renacimiento despertó una dimensión de relaciones internacionales que lo alejaron del Medioevo Escolástico aristotélico. Con los viajes abrieron nuevos horizontes, vieron nuevas prácticas morales y pusieron una atención especial hacia Tito Livio. Más tarde en el Barroco, brillaron el tacitismo y el plutarquismo, connotando teorías de aforismos y advertimientos en Álamos de Barrientos.

Medio siglo antes del murciano, Furió Ceriol había escrito sobre la contingencia de la educación principesca: «El consejo del príncipe es una congregación o coayuntamiento de personas escogidas para aconsejarle en todas las concurrencias de paz y de guerra (Quevedo *et al.*, 2008: 5)». Por ahí preparaban a los sucesores al trono, una vez escogidos y formar un patrón a seguir más que una teoría política barroca: «¿Quién, pues, será, tan diestro piloto, que sepa gobernar el timón de la gracia, y navegar en tan peligroso golfo?» (N. 50). En este fragmento se destaca el carácter metafórico de la navegación, aun con regusto medieval, y entra en la alegoría del timonel, más acorde con el humanismo. La navegación por el mar instruía al futuro gobernante en el contraste con la tierra. El texto concuerda con viejas sentencias acompañadas de leyendas, más aún que la vieja diatriba entre artes manuales y liberales, y de alguna manera orienta el debate entre teoría y práctica. De inmediato van apareciendo el pragmático jurisconsulto y el diplomático en disputa. La pugna entre estas dos figuras se decanta en favor de la práctica. Es manifiesto en la *Empresa* Cuarta, donde con una fina penetración psicológica, que nada tiene que envidiar a un La Bruyère o a un Huarte de San Juan, argumenta cómo los ingenios especulativos son tardos en obrar y tímidos en resolver, cayendo en retóricas cegadoras. De aquí que los maestros diplomáticos no estimaran los ingenios una vez retirados del trato activo con los hombres, ni a inhábiles en los negocios; al contrario, preferirían óptimos preceptores y muy prácticos, que atesoraran conocimiento y experiencia mundana.



Tras las ideas del ingenio práctico yacía un temperamento puramente especulativo. Con el paso del tiempo acabó por imponerse el auspicio de la educación en la juventud (N. 66). La cuestión adoptaba la duda metódica a causa de conveniencias (las ciencias) a las que obedecen. El asunto señala un alcance social de la verdad efectista de la cosa (Ginzburg, 2018: 235), casi teatral, cuando busca la atención primero y luego la sorpresa en el lector. El disimulo áulico estaba tan extendido que no cabía más que esperar a advertir la elegante trampa retórica tendida con sutileza. Efectivamente apenas la educación política llegaba al pueblo, ni era objeto de diálogo, era acatada sin más. El ejemplo de los «mercaderes cotejando unas piezas de púrpura con otras» aparece en el comienzo de la N. 16. Es una mera ilustración de que las cosas son mejor conocidas si se comparan unas con otras. En la N. 63 recurre al alfarero que ejemplifica la necesidad de la obra respondiendo a su acabado, buena muestra es el devastado propio del oficio de cantero en la N. 80. Las alusiones a los útiles de trabajo son herramientas del pensamiento, tales como el martillo, lima, tijera y telar ilustran la N. 14.

En fin, hacia la mitad del siglo XVII las muestras de una intensa descomposición hacían decidirse, a los pensadores preocupados por esta «declinación», por una toma de partido por bandos. La expresión ya usada por el arbitrista González de Cellorigo en 1601, aumentó la necesidad de alcanzar costosos arbitrios. La convicción de la irreparable ruina era evidente. En comparación con el añorado recuerdo del reinado de Fernando el Católico, la expresión equivalente a una «gran fábrica» dotada de eficaces obreros (N. 87), recordaba el fatalismo religioso. Felipe IV ante un descalabro militar, juzgó que Dios estaba enojado con su persona y sus Reinos por sus pecados. Jerónimo de Ceballos en el *Arte real para el buen gobierno de los Reyes y Príncipes de sus vasallos* (1623) habla de un principio «declinando hacia el fin», nacimiento y ocaso del sol, reflejado en las costumbres tradicionales que proclaman y en no ser inhumanos frente a los daños ajenos (N. 47). A estas medidas hoy diríamos que corresponden a empatía y beneficencia sociales.

En este sentido no convenía dejar al azar los valores de justicia, paz, libertad, sabiduría, modestia o prudencia. Demasiado importantes en el plano histórico, las figuras simbólicas recibían una leyenda o mote apropiados. El caso de la «Labor todo lo vence» (N. 71) se corresponde con el grabado de un ariete. La acción acompaña lo visual en el trance de derribar una muralla. Esta alusión a la fuerza obstinada del ariete exalta el valor de los antiguos en el acto

mismo de derribar los obstáculos. Por esta razón, un ariete resulta austero, casi ascético, pero muy eficaz. Por un lado, reprueba los contrastes, tanto el hedonismo como el sufrimiento innecesario. Así ocurre en otras, es decir, donde explica la concha del hábito de Santiago porque ésta es «hija del mar, nacida entre sus olas y hecha a los trabajos» entre mareas continuas (N. 23). A su vez la felicidad es dulce y amarga como la rosa con las espinas, análoga a los trabajos. En otro lugar se afirma que el sufrimiento y la esperanza porfían en lograr el trabajo. La rosa, con sus espinas, aporta hermosura y fragancia, no exenta de dolor cuando no se presta la debida atención. El trabajo ocupa una parte importante. La Número 71 está adornada con la leyenda de que «la labor todo lo vence». Insiste en la valoración del trabajo en su dureza bajo una preocupación visual y un gusto por metáforas, que comparte con alusiones plásticas. Conveniente es el trabajo, no se puede continuar si no se interpone el reposo, puesto que en «la alternación consiste la vida de las cosas» (N. 72). La perspectiva del ocio no vicioso dignifica, rehace la virtud y recobra las fuerzas y el ánimo.

En fin, los aspectos sociales presentan una cara propia de la «cautiva razón de Estado» en los festejos públicos como medio de granjearse ostentación con el beneplácito de los ciudadanos. Ordenar la diversión iba en consonancia con la conveniencia de prohibir los juegos de fortuna, considerados dañosos a los que mandaban y a los que obedecían. La excesiva diversión relajaba demasiado y empobrecía, alentando robos y sediciones. Con estas pinceladas, emerge el decadente espectáculo de una nobleza sin horizonte. Frente a una turba-multa despreocupada y deseosa de fiestas, campan pícaros y maleantes investidos de vidas baratas en el *Buscón*.

Para ir concluyendo, los tratadistas españoles eran conscientes de la crisis política y económica que vivían. La idea de medidas políticas asistenciales urgía como si fuera una salida digna. El gran drama era que una parte de Europa dejaba de ser la Iglesia. La política se independizaba de la religión. Los últimos esfuerzos no podían evitarse y a España le correspondía la mayor parte de la tarea de aportar medios de beneficencia. En la situación global los aires estaban encaminados hacia la inevitable secularización, que estipulaba la supremacía hegemónica de otras confesiones. Westfalia supuso el fin de la idea tradicional del orden espacial, hasta entonces católica. Terminó con el sueño medieval de la unidad religiosa e impulsó el concepto de «sociedad internacional», a través de un sistema laico de Estados independientes. Francia

fue la gran ganadora, quedó como «garante» del Tratado de paz. Así impugnaba a su peor enemigo, el patriotismo alemán. Moralizar la fuerza se había convertido en algo angustioso. Era el simple modo de transmisión entre utilidad de fines y ética perversa de medios. La relación entre obligación, necesidad y decisión puso de manifiesto el juicio práctico. El motor debía residir en el corazón y la obediencia al poder instituido. En las locuras de Europa anticipó la contención que le habían impuesto, primero las ideas confesionales, luego el alegato diplomático, utopía política, sobre el respeto de las Providencia (Arredondo, 1993: 58; Saavedra Fajardo, 1748: 47); y más tarde en los afanes humanos, el moderno individualismo. El florentino apareció como resultante natural de la voluntad práctica, asentada en la pura ganancia de bienes. Esto era una totalización, que acabó por significar el triunfo del voluntarismo. El hecho era que paulatinamente se convertía en pasión de Estado, cuya fundación había arrancado en el escenario marcado por la guerra de los Treinta años. La guerra que acabaría instaurando un nuevo equilibrio continental. Así pues, la pasión desbocada arrancó en el siglo xvii durante la Guerra de los Treinta años; siguió intacta en la Revolución francesa y en el avance de las tropas de Napoleón por Europa a comienzos del xix; prosiguió durante la guerra franco-prusiana; y, por último, desencadenó las dos Guerras mundiales del xx. Como decía el insigne diplomático español en sus «locuras» por Europa, se invoca la paz, pero se hace la guerra.

La razón de Estado ha sufrido un reciente descrédito puesto que se considera contradictoria con el Derecho internacional y el Gobierno constitucional. Sin embargo, en casos de emergencia, la mayoría de los Estados actúan de acuerdo con ella, por ejemplo, cuando han de enfrentarse al terrorismo. Frente a las declaraciones retóricas que consideran que las Constituciones han barrido viejas prácticas, la razón de Estado sigue viva. Es invariable la figura del águila real, ministro de Júpiter, presidiendo la majestuosidad e impartiendo justicia (N. 22).

Cualquier programa pedagógico tiene que evitar muestras de afectos. En las monarquías, estos están dominados por la voluntad dinástica. Estar expuesto a lisonjas y adulaciones hacia la pérdida del control de afectos distinguía el buen gobernante del tirano. Por eso el déspota caía dominado por pasiones en su pecho, aliadas a tempestades furiosas de afectos. La psicología de las cosas movía a ver los engaños sujetos a «las lentes de la pasión». El escritor barroco español no iba contra los afectos, porque sería inútil infundir en

el ánimo del príncipe anhelos de gloria, sino que censuraba el abuso, el imperio de las pasiones desbocadas. El marco pedagógico demandaba corrección en el príncipe. En sus acciones procuraba el buen gobierno por razón de estado, no por sentimientos. Ahí predominaban esencialmente la razón, la medida y la prudencia.

Finalmente, el contemporáneo Gracián hace responsable al príncipe de una sabiduría específica, la de saber gobernar. El jesuita no descompone la realidad en idealidad, sino que busca el conocimiento ajustado a la contingencia real. Con ello desaconseja excesivo cultivo de las ciencias, y opta por un programa cuya ciencia madre sea la historia.

En conclusión, la obra de Nicolás Maquiavelo fue bien conocida en los albores de la Modernidad Española. En los avatares de la política, el aragonés presenta a Fernando, el monarca consorte de Isabel, como arquetipo de príncipe prudente. El jesuita ve a Fernando honesto en el ejercicio de las virtudes, eficacia y utilidad. Esta preocupación pedagógica por la figura de un príncipe cristiano está igual en las Empresas. El objetivo principal de la educación aspiraba a proveer esos criterios como lentes y evitar los afectos dañinos. Por último, en la obra de Pedro de Rivadeneira hay esbozados los lineamientos de la «buena» razón de Estado, la Católica de Estado, subordinada a la religión. Si bien el término no fue esbozado por Maquiavelo, sino por Botero, su doctrina sentó sus fundamentos.

La razón de Estado fue usada por la Contrarreforma a fin de persuadir que el poder sólo puede conservarse por medio de principios cristianos. Se afirmaba contingentemente que sólo Dios es quien da y quita el gobierno. Si la dependencia causal de las cosas respecto de Dios era afín a la dependencia lógica, no había lugar para la creación libre, ni contingencia en el mundo material, ni para la libertad humana en el caso de ignorar sus causas determinantes. Fue arduo, de una parte, conjugar el Providencialismo monárquico, sello distintivo de la monarquía española desde la época de los reyes Católicos; con otra, de presupuestos morales cristianos.

En suma, la doctrina política del filósofo italiano no sólo fue bien conocida en la España del Siglo de Oro, sino que fue exhaustivamente estudiada por los escritores del Barroco, aunque sólo fuera en el sentido de condenarla. De este modo, ellos tuvieron a Nicolás Maquiavelo como interlocutor privilegiado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAVEDRA, Jaume (2013). «Ciencia y utopía en el Siglo de Oro y su relación con las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo». En Alain Bègue y Emma Herrán (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, AISO, pp. 351-358.
- ARREDONDO, María Soledad (1993). «Diálogo y política internacional en *Locuras de Europa*, de Saavedra Fajardo». *Criticón*, 58, 9-16.
- CAMPANELLA, Tomás (1989). *La monarquía del Mesías. Las monarquías de las naciones*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- CARREIRA, Antonio (2016). «El Conde Duque de Olivares y los poetas de su tiempo». *NRFH*, LXIV, pp. 429-456.
- ETTINGHAUSEN, Henry (2012). «Pellicer y la prensa de su tiempo». *Janus*, 1, pp. 55-88.
- FÉRNANDEZ ALBALADEJO, Pablo (1991). «Imperio de por sí: la reformulación del poder universal en la temprana Edad Moderna». En Reyna Pastor, Ian Kieniewicz, Eduardo García de Enterría y otros, *Estructuras y formas del poder en la historia. Ponencias. Acta Salmanticensis. Estudios históricos y geográficos*, 81, pp. 143-155.
- GALLI, Carlo (2009). «Schmitt, Strauss, Spinoza». *Deus Mortalis, Cuaderno de Filosofía Política*, 8, pp. 43-63.
- GINZBURG, Carlo (2018). «Lecturas intrincadas: Maquiavelo, Aristóteles, Tomás de Aquino». *Res publica*, 21, pp. 215-235.
- HATZFELD, Helmut (1948). «A Critical Survey of the Recent Baroque Theories». *BICC*, 4, pp. 461-491.
- QUEVEDO, SAAVEDRA FAJARDO, ANTONIO PÉREZ y otros (2008). *El arte de gobernar. Antología de textos-filosóficos-políticos. Siglos XVI-XVII*. Cuajimalpa / Rubí: Universidad Autónoma Metropolitana / Anthropos.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1748). *Locuras de Europa. Diálogo posthumo*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- (1999). *Empresas políticas*. En Sagrario López Poza (ed.). Madrid: Cátedra.

«*VNIUS SERUUS AMORIS*»: PROPERCIO,  
HERRERA Y LA LÓGICA DEL CANCIONERO

Francisco Javier Álvarez Amo  
*Universidad de Córdoba – Grupo P.A.S.O.*

## I. CUESTIONES PRELIMINARES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Muy diversos son los problemas que obstaculizan la investigación de las fuentes clásicas de la poesía de Fernando de Herrera, y la existencia de un auténtico laberinto de mediaciones, oscuras dependencias y ascendientes indirectos no es el menor de ellos. Esta situación explica que, durante varias décadas, la crítica haya preferido analizar los versos del sevillano a través del tamiz de la influencia italiana. Los estudios en torno a Herrera y la tradición clásica, con todo, no son escasos y se diría que las contribuciones en este sentido son cada vez más abundantes y valiosas.

Según parece, y como bien indica Dulce Estefanía (1998: 51), el éxito de las elegías de Propertio en el ámbito de la literatura española ha sido más bien limitado. Buena prueba de ello son los escasos manuscritos propercianos existentes en las bibliotecas españolas (Propertio, 1989: 2; Estefanía, 1998: 51). En este contexto, sin embargo, Fernando de Herrera pasa por ser el más convencido imitador de Propertio de los poetas españoles del siglo XVI e, incluso, de la literatura española en su conjunto (Propertio, 1989: 44, 54; Estefanía, 1998: 58-59). Su devoción por el poeta de Asís, con toda probabilidad, no fue el resultado de una caprichosa preferencia individual. Antes, al contrario, todo parece indicar que Propertio era un autor muy reputado en los círculos intelectuales sevillanos. Recordemos, sin ir más lejos, que Fernando de Herrera recogió en sus celebérrimas anotaciones una traducción de la elegía II, 12 debida a la pluma de Francisco de Medina (1544-1615), amigo de Herrera que, cuándo con un prefacio, cuándo con un soneto, aparece habitualmente en los preliminares de las obras del sevillano (Propertio, 1963: XXXV; Propertio, 1989: 55; Macrí, 1972: 44; Estefanía, 1998: 58-60; Herrera, 1998: 105-107). Francisco de Medina, dicho sea de paso, había estudiado con Rodrigo Fernández de Santaella en el hispalense Colegio de Santa María de

Jesús, y el maestro don Rodrigo fue también, en sus odas neolatinas, un pertinaz imitador de Propercio (Estefanía, 1998: 56-57). Aunque no existen documentos fehacientes sobre este punto, es probable que Fernando de Herrera estudiara en el mismo centro e, inevitablemente, se contaminara con las preferencias poéticas de sus profesores y camaradas.

En sus ya citadas anotaciones, Fernando de Herrera, aunque no con palabras propias,<sup>1</sup> recoge su opinión sobre Propercio (Herrera, 1998: 298-299):

Propercio tiene grande copia de erudición poética y variedad, y como más oscuro y lleno de historias y fábulas, es más incitado y continuo en mover los afectos, de los cuales es excelente pintor. Y se levanta muchas veces tanto, que parece más toroso y robusto que lo que conviene a los regalos de amor y blanduras de la elegía [...]. Muchas veces, o por la dificultad de lo que trata, o por el número un poco más áspero, parece más hórrido. En el resplandor y limpieza de las palabras y versos es venusto y venerable, con la gravedad de las sentencias y en una graciosa novedad de algunos versos. Es fácil, cándido y verdaderamente elegíaco [...] porque tiene mucho ornato y limpieza y cultura y elegancia y viveza, aunque se ve en él mucho del estilo peregrino, que la forma y el carácter del decir demuestra que es muy versado en los escritos de los poetas griegos. Y como más nervoso y de mayor espíritu y cuidado que Tibulo, admira más; y así pensó más diligentemente lo que escribió, mostrando más industria y trabajo; pero amontona muchas fábulas que ya en este tiempo no parecen bien y nunca sabe apartarse de ellas, que es pobreza de conceptos, los cuales tuvo harto vulgares [...]. Y no se puede dejar de confesar, siendo igual con Tibulo, que no sea digno de más alabanza, por ser el primero que enriqueció la lengua latina con la elegía [...]. Y esto hizo tan elegante y copiosamente que ninguna cosa pudieron añadir a sus invenciones los que vinieron después. Y conociendo esto de sí, osó llamarse Calímaco Romano.

En cualquier caso, no son estas palabras, préstamos extraídos de tratados relativamente accesibles en la época, las que convencen de que Fernando de Herrera, en efecto, conocía con cierto detalle las elegías de Propercio, sino las traducciones que, aquí y allá, pueden leerse a lo largo de las anotaciones.<sup>2</sup> La

<sup>1</sup> Bienvenido Morros Mestres (1997: 64-66; 1998: 123-126) ha demostrado que Fernando de Herrera sigue en este pasaje, ora literalmente, ora con mayor libertad, la *Historia poetarum* de Gregorio Giraldo, la *Apología* de Francesco Florido Sabino y los *Poéticas Libri* de Julio César Escalígero. Cfr. con Pring-Mill, 1967; Bianchini, 1976; Osuna, Redondo y Toro, 1996: 81.

<sup>2</sup> Herrera, 1998: 103, 111, 232-233. Otras menciones de Propercio en las anotaciones: Herrera, 1998: 124, 142, 291, 339, 359, 346, 430 y 625. Sobre Propercio en las anotaciones de Fernando de Herrera, véase Propercio, 1989: 54-55; Macrí, 1972: 65, 68 y 133; Osuna, Redondo y Toro, 1996: 58-63.

huella de Propercio se advierte asimismo en los poemas originales de Fernando de Herrera. Sin embargo, la propia extensión de su obra poética, los problemas textuales no resueltos y acaso irresolubles en ella contenidos<sup>3</sup> y la inexistencia de monografías minuciosas sobre textos concretos o grupos de textos concretos dilatan la redacción de un estudio definitivo sobre este asunto.

Antonio Ramírez de Verger encuentra por doquier, en los versos de Fernando de Herrera, «el vocabulario y las imágenes amatorias de Propercio», en parte aprendidas en Petrarca (Propercio, 1989: 54). El primer soneto de la recopilación de 1582 («Osé y temí, mas pudo la osadía») depende, claro está, de la primera elegía de Propercio, aunque, en este caso, la mediación del célebre soneto-prólogo de Petrarca es más que probable. Dulce Estefanía, por otra parte, ha encontrado ecos de Propercio en el soneto «El trabajo de Fidia ingenioso» (Estefanía, 1998: 67-68), si bien los paralelos no permiten, en mi opinión, establecer una imitación directa. Opina Macrí (1972: 131) que el soneto «¿Qu'espíritu encendido Amor envía?»:

... parece de estilo properciano por la mezcla de Naturaleza y mitología; el clima sinonímico de la llama, con la que el poeta se identifica físicamente para pasar del «espíritu», enviado por Amor al gélido corazón, a las cenizas finales de la nueva Aurora. También recuerda a Propercio una cierta desolación de vísceras abrasadas y de huesos roídos entre rosas tempranas, un cierto desvaírse de los colores a la palidez, al rosa, al morado, despiadado derretimiento erótico, búsqueda ansiosa de la muerte, compenetración cada vez más profunda en la *materia* del amor, de la que Herrera intenta alzarse en vuelo suprasensible, la abstracción y el éxtasis con auxilio de la sincrética cultura estoica y neoplatónica, hebraica y cristiana.

Sin embargo, aparte estas apreciaciones impresionistas, Macrí no aduce en defensa de su opinión concordancias significativas entre uno y otro texto.

María Teresa Ruestes Sisó, en su exhaustivo análisis de las églogas de Fernando de Herrera, encuentra varios pasajes en que la imitación directa de Propercio es plausible. Los versos 185-188 de la primera égloga, es decir, de la égloga que aparece en primer lugar en el ms. 10159 de la BNE («Este es el fresco puesto, esta es la fuente») proceden, según ella, de la elegía I, 3 (Ruestes Sisó, 1989: 78; Estefanía, 1998: 65). En este caso, la dependencia es discutible. Más claro parece el eco de Propercio en los versos 131-135 de la égloga

<sup>3</sup> Hay buenos resúmenes de este espinoso asunto en Macrí, 1972: 145ss.; Herrera, 1985: 87-99 y López Bueno, 2000: 36-40.



«Paçed, mis vacas, junto al claro río»,<sup>4</sup> aunque, en contra de la opinión de Ruestes (1989: 89), la crítica contemporánea coincide en atribuir este texto a Cristóbal Mosquera de Figueroa.<sup>5</sup> Con todo, de acuerdo con Ruestes (1989: 118), la mediación de Eneas Silvio Piccolomini, quien concluía uno de sus poemas con la declaración de intenciones «tu mihi principium, tu mihi finis eris» («In Cinthiam», v. 10), es muy probable.<sup>6</sup> Un par de versos más abajo, el poeta sevillano recuerda de nuevo a Propercio: «Suspiro amargamente y llamo: ‘¡Çintia!’. / Resuena al canto mío / el monte y prado y bosque atento: ‘¡Çintia!’» (vv. 138-140)<sup>7</sup>. Los versos 31-32 de la elegía I, 18 asoman también en la égloga «Amarilis» («A la muerta Amarilis lamentaba») (Ruestes Sisó, 1989: 159), junto con otros ecos de Propercio.<sup>8</sup>

No está de más apuntar, para terminar este brevísimo catálogo, algunas materias pendientes en el estudio de las relaciones entre Propercio y Herrera. Convendría, en primer lugar, profundizar en el estudio de los cultismos introducidos por Fernando de Herrera, porque podría suceder que un estudio minucioso sobre este problema revelase insospechadas dependencias. Por ejemplo: el llamativo empleo de la palabra «error» en su sentido etimológico en la canción «Pues la luz, qu’escogí por cierta guía», vv. 46-48 («¿A dó las luzes i el semblante onesto, / el oro, en rico cerco recogido, / con bello error entorno, o descompuesto?») ya sorprendió a María Rosa Lida y deriva en parte, según Oreste Macrí,<sup>9</sup> de Propercio, elegía II, 1, v. 7. En segundo lugar, sorprende el hecho de que, siendo Fernando de Herrera un eslabón indispensable en la difusión del tema de las ruinas en la poesía española, no se hayan detectado hasta la fecha fuentes clásicas en su tratamiento del tópico, ni se haya intentado buscar una relación entre la elegía IV, 1 de Propercio y pasajes muy similares en el corpus herreriano.<sup>10</sup> Algo parecido ocurre, en tercer lugar, con el tópico de la *recusatio*, omnipresente en Herrera, y acaso procedente

<sup>4</sup> Ruestes Sisó, 1989: 117. Por lo demás, que los personajes de la segunda égloga se llamen Meliseo y Cintia «non è casuale certamente» (Estefanía, 1998: 66). Fernando de Herrera, por otra parte, en dos sonetos («El bello nombre quiere Amor que cante» y «Ya siento el dulce espíritu de l’aura») menciona de nuevo a Cintia: «...siguiendo Cintia i Delia, a vuestro amante...», «...cuál amador de Cintia o Delia o Laura / temió más el desdén...» (Estefanía, 1998: 68).

<sup>5</sup> Herrera, 1985: 233. En la más reciente edición de las poesías completas de Mosquera (Mosquera, 2015), sin embargo, se omite la égloga en cuestión.

<sup>6</sup> Texto según Arnaldi, Gualdo Rosa y Monti Sabia ([s.a.]: 126). Cfr. con Propercio, 1989: 48.

<sup>7</sup> Ruestes Sisó, 1989: 119. Cfr. con Micó, 1984.

<sup>8</sup> Ruestes Sisó, 1989: 137, 194. Cfr. con Schwartz, 1996: 114-115; y Estefanía, 1998: 67.

<sup>9</sup> Macrí, 1972: 193; véase también Kossoff, 1966: *sub voce*.

<sup>10</sup> Sobre el tema de las ruinas en Fernando de Herrera, véanse Macrí, 1972: 506-507; Ferri Coll, 1995: 39-67; y Cabello Porras, 1995: 39-63.

de lugares propercianos como I, 7, vv. 1-6; I, 9, vv. 9-12; II, 34, vv. 41-46; III, 3, vv. 41-48; etcétera.<sup>11</sup> No cabe duda, en último lugar, de que uno de los rasgos más característicos de la poesía de Fernando de Herrera es la efusión amorosa en lugares desiertos. Pues bien: se diría que, siempre que este motivo aparece en Herrera, se advierte al trasluz la silueta de Propertio —y, claro está, la de Ausias March—. Ofrezco a continuación, para dar una idea de lo que se quiere demostrar, una pequeña antología de las variaciones de Herrera sobre la cuestión espinosa, y nunca mejor dicho, del *locus eremus*:

Voi siguiendo la fuerça de mi hado  
por este campo estéril i ascondido...

(son. «Voi siguiendo la fuerça de mi hado», vv. 1-2)

Estas peñas, do solo muero ausente...

(son. «Suspiro, i pruevo con la voz doliente», v. 5)

Yo voi por esta solitaria tierra...

(son. «Yo voy por esta solitaria tierra», v. 1)

...por esta alta, empinada, aguda sierra...

(son. «Subo, con tan gran peso quebrantado», v. 2)

Sigo por un desierto no tratado,  
sin luz, sin guía, en confusión perdido...

(son. «Sigo por un desierto no tratado», vv. 1-2)

Ninguno de estos pasajes, en efecto, parece ser una imitación literal. La influencia del comienzo de la elegía I, 18 de Propertio («Haec certe deserta loca et taciturna querenti, / et vacuum Zephyri possidet aura nemus: / hic licet occultos proferre impune dolores») parece mucho más directa en los tres versos iniciales de la canción «Bien puedo, en este oscuro i solo puesto», incluida entre las rimas póstumas de 1619: «Bien puedo, en este oscuro i solo puesto, / pues el silencio ocupa este desierto, / romper la voz y quexas de mi llanto». De hecho, en este caso podría hablarse, incluso, de paráfrasis.

<sup>11</sup> Cf. Montes Cala, 1999; y Estefanía, 1998: 63-64. Pedro Ruiz Pérez (1996-1997: 62, n. 20) ha observado llamativas similitudes entre el concepto de «osadía» en uno y otro poeta. Hasta donde alcanzo, fue en este mismo artículo donde se examinaron por primera vez las coincidencias entre el tratamiento de la *recusatio* en Propertio y en Herrera.

## II. PROPERCIO, HERRERA Y LA LÓGICA DEL CANCIONERO

Como he dicho en el comienzo de este trabajo, no resulta fácil, en gran parte debido a la existencia del fenómeno de la mediación, documentar imitaciones deliberadas de los autores latinos en las literaturas romances. Dicho esto, puede imaginarse que, cuando la imitación no consiste en el préstamo de unas palabras, unos sintagmas, una idea o una metáfora, sino en la adopción de una estructura o un mecanismo sintáctico, aspectos de la imitación menos susceptibles de ser demostrados mediante la comparación, las dudas y el escepticismo, comprensiblemente, hacen su aparición en el ánimo del lector.

Con las prevenciones expresadas en el párrafo anterior, con todo, me gustaría abundar en la influencia de los poetas elegíacos romanos, y señaladamente de Propertio, en la configuración de un modelo de organización lírica que, recuperado por Francesco Petrarca y un siglo después transubstanciado en cancionero petrarquista, iba a ser imperfectamente imitado en la literatura española.

Investigar el origen de la estructura del cancionero, en efecto, me parece una cuestión crucial. Y es que los seguidores de Petrarca en la Península Ibérica encontraron un modelo que imitar, es más, en palabras de Antonio Prieto (1998: 33), un «sistema cerrado», significativo en sí y por sí, y en cambio el poeta toscano, a lo que parece, no contaba con un antecedente de estas características en la literatura inmediata. Se vio obligado, en consecuencia, a buscar un modelo de organización en los textos de los poetas latinos de la época de Augusto. Los *Rerum vulgariium fragmenta* de micer Francesco poseen, a diferencia de los cancioneros medievales, una estructura deliberada, un orden consciente. Las características del cancionero de Petrarca y, por extensión, las de los diversos volúmenes que, en el Siglo de Oro y en España, siguen su estela, son, en resumidas cuentas, las siguientes (Prieto, 1998: 33-36):

El *Canzoniere* es la historia de un proceso vital, más o menos autobiográfico, medularmente centrado en una relación amorosa que exige la presencia de una amada a la que dirigirse [...]. Un cancionero es un sistema cerrado que [...] presenta un aspecto narrativo en el que van disponiéndose, según el orden del autor, las distintas composiciones, con su significación secuencial y el valor de distancia que señalan los espacios en blanco entre composición y composición. Al especificar «según el orden del autor» [...] se entiende que este orden obedece al proceso narrativo, a la historia que se nos narra, y no a un orden cronológico [...]. En esta lectura narrativa, escribí

con anterioridad «medularmente centrado en una relación amorosa», lo que supone la existencia de composiciones *fuera* del centro amoroso, pero con función en el curso de la historia [...]. Un amor único [...] vertebró el *Canzoniere*. No ya por los antecedentes literarios de una dedicación amorosa única, sino por la esencialidad y coherencia de las *rime*, una única mujer, Laura, debía ocupar la tensión amorosa del poeta [...]. En relación con la dama, se manifiesta un cierto contraste entre la no descripción de la amada, entre su carácter evanescente (y sugeridor) y los datos concretos, *reales*, que de vez en cuando fijan la personalidad del poeta.

Pues bien, donde dice *Canzoniere*, léase *Monobiblon*, y donde dice «Laura», léase «Cynthia»: la descripción de Antonio Prieto es adecuada por igual a uno y otro objeto. En efecto, encontramos que el libro primero de las elegías de Propertio, el llamado *Monobiblon* o incluso *Cynthia* (cfr. con Propertio, elegía II, 24, vv. 1-2), autónomo y, según parece, difundido exento en su tiempo (Propertio, 1989: 22), desarrolla la narración de una vida, o de una serie de episodios vitales, autobiográficos o, para no entrar en tan espinosa cuestión, presentados como autobiográficos en cualquier caso. La fábula desarrolla, ni más ni menos, un asunto de faldas, y he dicho bien «un», porque se trata de un amor «unus», «solus» (cfr. con Propertio, elegía. II, 13, v. 36), como el de Petrarca por Laura. La amada, claro está, existe, es una persona real, pero, con todo, no aparece descrita pormenorizadamente y, a juzgar por las discusiones habidas entre la crítica, su identificación con un personaje histórico es más bien problemática. La narración sigue un orden que si bien no es probablemente cronológico sí parece ser, en cambio, progresivo, episódico, narrativo, y esto permite, en algunas ocasiones, interrumpir la historia de los amores del Propertio personaje mediante la inserción de algunos poemas en principio extraños a la trama: esta es la función, por ejemplo, de la elegía vigésima.

Parece evidente la influencia, por tanto, de la elegía romana, y en particular de Propertio, en el origen de la estructura de las *rime sparse*, sobre todo considerando que Francesco Petrarca jugó un muy importante papel en la difusión material del texto de Propertio.<sup>12</sup> Los cancioneros petrarquistas españoles, a zaga de Petrarca, heredaron, cuándo consciente, cuándo inconscientemente, un modelo de organización antiquísimo: el que los poetas elegíacos romanos habían decidido dar a sus libros. Antonio Prieto incluye en su enumeración de las características de los cancioneros, aparte de las arriba

<sup>12</sup> Cfr. con Propertio, 1989: 60-61. Parece ser, de hecho, que un manuscrito copiado por Petrarca en el sur de Francia es el origen último de la difusión de las elegías de Propertio en la *Península*.

mencionadas, una última, a saber, la existencia de un «soneto inicial que funciona como soneto-prólogo» (Prieto, 1998: 36), función que, en el caso de Propercio, desempeña, claro está, la elegía primera. En ella, el personaje Propercio, a través de las nociones de «error» y «arrepentimiento», se presenta a sí mismo como un patético *exemplum a contrario*, y afecta difundir la historia de sus amores para que los lectores escarmienten y se abstengan de repetir los errores cometidos por él mismo. No voy a repetir ahora las concordancias ya citadas entre esta elegía y el soneto que abre *Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582).<sup>13</sup> Quiero llamar la atención, eso sí, sobre la fortuna de las nociones presentes en la elegía primera de Propercio (escarmiento, ejemplo, error, arrepentimiento, etcétera) en la literatura española del siglo XVI. El soneto-prólogo de Juan Boscán es un caso elocuente (Boscán, 1999: 173).

## II. CONCLUSIÓN

Comprobamos, pues, cómo Propercio fue referente constante en la trayectoria lírica de Fernando de Herrera. A los ecos más o menos perceptibles que la crítica ha ido encontrando a lo largo de las décadas previas en las obras originales del sevillano, me complace añadir cuanto menos dos aspectos adicionales: en lo relativo a cuestiones de contenido, la querencia por la efusión poética en lugares desiertos; en lo que tiene que ver con la forma, el ascendiente seguramente mediado de Propercio en la construcción del vehículo lírico que llamamos cancionero. A la vista de algunas de las sugerencias espigadas entre la crítica, creo, en consecuencia, que no sería un atrevimiento demasiado properciano sostener que la veta del poeta de Asís se extiende probablemente por debajo de gran parte de la obra del maestro de la escuela poética sevillana del Siglo de Oro.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNALDI, Francesco; GUALDO ROSA, Lucia; MONTI SABIA, Liliana, eds. [s.a.]. *Poeti Latini del Quattrocento*. Milano-Napoli: Ricardo Ricciardi Editore.
- BIANCHINI, Andreina (1978). «Herrera and Prete Jacopín: The Consequences of the Controversy». *Hispanic Review*, 46, núm. 2, pp. 221-234.

<sup>13</sup> Sobre este tema véase también Pepe Sarno (1990).

- BOSCÁN, Juan (1999). *Poesía*. En Pedro Ruiz Pérez (ed.). Madrid: Akal.
- CABELLO PORRAS, Gregorio (1995). *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*. Almería: Universidad de Almería.
- ESTEFANÍA, Dulce (1998). «Influsso de Properzio nella letteratura spagnola». En *A confronto con Properzio (da Petrarca a Pound)*. *Tai del Convegno Nazionale (Assisi, 17-19 maggio 1996)*. Assisi: [s.n.], 1-79.
- FERRI COLL, José María (1995). *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*. Alicante: Universidad de Alicante.
- HERRERA, Fernando de (1985). *Poesía castellana original completa*. En Cristóbal Cuevas (ed.). Madrid: Cátedra.
- (1998). *Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera*. En Juan Montero (ed.). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- KOSSOFF, A. David (1966). *Vocabulario de la obra poética de Herrera*. Madrid: RAE.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (2000). *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar.
- MACRÍ, Oreste (1972). *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos.
- MICÓ, José María (1984). «Norma y creatividad en la rima idéntica (a propósito de Herrera)». *Bulletin Hispanique*, 86, pp. 259-308.
- MONTES CALA, José Guillermo (1999). «Sobre el tópico latino de la *recusatio* en Fernando de Herrera». *Criticón*, 75, pp. 5-28.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (1997). «Las fuentes y su uso en las *Anotaciones a Garcilaso*». En Begoña López Bueno (dir.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 36-89.
- (1998). *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*. Barcelona: Quaderns Crema.
- MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal (2015). *Poesías completas*. En Jorge León Gustà (ed.). Sevilla: Alfar.
- OSUNA, Inmaculada; REDONDO, Eva; TORO, Bernardo (1996). «Aproximación a las traducciones de la elegía amorosa romana en el Siglo de Oro». En Begoña López Bueno (dir.), *La elegía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 75-100.
- PEPE SARNO, Inoria (1990). «Itinerario di un amore. *Algunas obras* di Fernando de Herrera come canzoniere». En *Diálogo. Studi in onore di Lore Terraccini*. Roma: Bulzoni Editore, vol. II, 479-493.
- PRIETO, Antonio (1998). *La poesía española del siglo XVI*. Madrid: Cátedra.
- PRING-MILL, Robert (1967). «Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices libri septem* en las *Anotaciones*». En Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, (eds.), *Actas del segundo congreso internacional de hispanistas*. Nijmegen: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 489-498.

- PROPERCIO (1963). *Elegías*. En Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire (eds.), Barcelona: Alma Mater.
- (1989). *Elegías*. En Antonio Ramírez de Verger (ed.). Madrid: Gredos.
- RUESTES SISÓ, María Teresa (1989). *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*. Barcelona: PPU.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1996-1997). «La lírica de Herrera: mito y circunstancia». *Glosa*, 7-8, pp. 49-71.
- SCHWARTZ, Lía (1996). «Blanda pharetratos Elegeia cantet Amores: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea». En Begoña López Bueno (dir.), *La elegía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 101-130.

## EN TORNO AL NUEVO SENTIDO DE LO ADMIRABLE EN LOS EPISODIOS DE LOS DUQUES DEL SEGUNDO QUIJOTE

Hanan Amouyal  
Universidad Hebrea de Jerusalén

Desde la publicación del estudio clásico, *Teoría de la novela en Cervantes*, el concepto de lo admirable ganó la atención de la crítica como un aspecto fundamental de la novela cervantina en su reacción a los preceptos neoaristotélicos de la época. «En tiempos de Cervantes», dice Riley, «la literatura debía despertar admiración en el lector». No obstante, tanto los teóricos como los autores, respondiendo a la necesidad de provocar ese efecto, se encontraron con «uno de los mayores problemas de la literatura», que consistía en «reconciliar lo maravilloso y admirable con la verosimilitud» (Riley, 1966: 149), ya que la categoría estética de lo maravilloso, como la expresión máxima de la libertad imaginativa del autor, contradice, según el Pinciano, lo verosímil en su interpretación rígida en la teoría neoaristotélica. No obstante, aunque sea imposible no considerar la novela cervantina, debido a su discurso metapoético y autoreflexivo, sino también como una reacción irónica a los preceptos neoaristotélicos, la idea de *lo admirable* se corresponde también a la recepción estética de la obra misma por su lector implícito, como sostiene el crítico mismo: «Cervantes se refiere a ella [la admiración] repetidas veces, considerándola como una reacción del público ante la narración de unos hechos» (1966: 150). En ese contexto, más que ser un mero momento crítico dentro de la ficción, la idea de *lo admirable* descansa en la posibilidad de reconstruir la reacción estética del lector, implícitamente decodificada en los múltiples momentos que provocan admiración en los personajes. Pero tal indagación revela algunos escollos: en primer lugar, hace falta diferenciar entre la representación de *lo admirable* dentro de la ficción, sea frente a los sucesos en la «realidad» ficticia o a las narraciones intercaladas en la misma historia, y lo que se puede especificar como la realización de tal efecto en el lector implícito, es decir, una reacción «concreta» del lector, que debe ser válida fuera de la ficción, una reacción que surge desde la concretización adecuada de la obra literaria. Dicho esto, cabe destacar que, al tiempo que sería lógico y casi inevitable deducir que existe una correlación entre la representación de lo admirable en la ficción, y la reacción estética con la que se identifica el concep-



to, tal correlación no es directa; al suponer un nexo directo entre los personajes ficticios y el lector implícito, además de constituir ello una equivocación epistemológica, se ignora el elemento casi universal que ha sido analizado con bastante rigor por Martínez-Bonati (1992), es decir, la ironización inherente con la que introduce Cervantes varias regiones de imaginación literaria en la novela, lo que resulta, utilizando la noción de Jauss, en el constante choque, a lo largo de la lectura, entre el horizonte de las expectativas del lector y la propia narración. De igual manera, sería un error (no menos grave) otorgar a lo admirable sólo un valor críticamente irónico; la admiración en la reacción del lector no es una mera abstracción sugerida por los preceptos neoaristotélicos, ni es sólo otro «material» en la elaboración autorreflexiva y metapoética de la obra, sino un momento clave en la experiencia vital y concreta de la lectura. Por lo tanto, tampoco se puede ver lo admirable como una entidad estática; como parte de la actividad estética, la acumulación de los varios momentos en los cuales se remite a lo admirable, crea una dinámica interna que resulta en la interpretación de la novela por su lector.

El momento más emblemático en el que se manifiesta lo admirable en relación a la dinámica evasiva de la recepción estética por parte del lector, se encuentra en el capítulo 44 del segundo libro, donde el narrador dirige su narración directamente al «lector amable», llamando su atención «a saber lo que pasó a su amo aquella noche; que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa» (*DQ* II, 44). Riley sugiere que, con esas palabras, el autor, mediante su narrador, coincide en efecto con la doctrina neoaristotélica (Riley, 1966: 154), pero, más que afirmar ese dogma, al señalar dos actitudes aparentemente opuestas del lector hacia las burlas de los duques, la narración anticipa irónicamente el conflicto de interpretaciones respecto del *Quijote*: por un lado, la risa se corresponde a la lectura «dura», conservadora, de la novela, es decir, una interpretación puramente cómica que defiende la intención supuestamente burlesca del autor, y, por otro lado, la admiración alude a la lectura más sutil en la que el lector se identifica casi por completo con nuestro caballero.<sup>1</sup> Aunque la ambigüedad cervantina siem-

---

<sup>1</sup> Sería suficiente citar dos críticos para demostrar la incompatibilidad de las dos lecturas: en su *Curso sobre el Quijote*, dice Nabokov precisamente respecto a este momento que «lo más seguro es que el lector antropoide se salta el importantísimo pasaje en seguida al episodio de los gatos, preuntamente desternillante pero en realidad atroz y brutal y fundamentalmente estúpido» (Nabokov, 1997: 137). A propósito de tal interpretación, que representa, en cierto modo, la culminación de la tradición hermenéutica del romanticismo, Close insiste en la intención puramente cómica de estos episodios: «The burlas organized by the Duke's servants in *Don Quijote* part II are particularly pertinent

pre nos permite, o más bien, nos impide, entender la frase sólo irónicamente, es evidente que frente a la bifurcación de reacciones estéticas, sugeridas por el texto mismo que, a su vez, pone en peligro la coherencia de la experiencia estética, en tanto que esa coincide con el sentido de la obra (en el sentido postulado por Hirsch), la cuestión de *lo admirable* propone nuevo escorzo en la relación tan frágil entre la admiración y la risa, de modo que es posible remontarse a esa tensión, determinando su función en relación al lector.

En los episodios de los duques, más que en cualquier otra parte de la novela, se manifiesta la cuestión de lo admirable en su plenitud. El teatro que crean los duques dentro de la novela, es decir, la imitación interna de la novela parodiándose a sí misma, sirve como una reflexión de la obra sobre sí misma, desplegando los mecanismos literarios hasta el punto de su desligamiento. Los duques, desde el momento que encuentran a don Quijote y a Sancho en el bosque, y como lectores de la primera parte de la novela, se dan cuenta que pueden aprovechar tanto el «disparatado humor» de don Quijote como las «discreciones» de Sancho (*DQ II*, 30), para burlarse y entretenerse. Por eso, los duques tienen que mantener y estimular la fantasía quijotesca, cumpliendo las expectativas del caballero. Lo que se revela a través de las varias manipulaciones de los duques es un juego irónico con la idea de lo admirable: por un lado, el tratamiento tan digno de los criados y sus amos provoca admiración en el caballero, haciéndole creer que él, con su fama, alcanzó convertirse en un caballero andante verdadero (*DQ II*, 31), y, por otro lado, en el momento en que tiran las dueñas encantadas sus antifaces, en la burla de la condesa Trifaldi, descubriendo sus rostros deformados, los duques pretenden quedar admirados (*DQ II*, 39). En el capítulo II,34, al final de la aparición del «diablo», encontramos una mezcla de admiración «falsa», es decir, las reacciones de los duques, quienes simulan estar admirados sólo para convencer a nuestros héroes de la «verdad» de los sucesos, y la admiración «auténtica», es decir, las reacciones de don Quijote y Sancho por la creación de lo maravilloso falso: «Renovóse la admiración en todos, especialmente en Sancho y Don Quijote.» (*DQ II*, 34).<sup>2</sup>

---

since they lay bare the positive artistic values that Cervantes associates with the novel... He [Cervantes] would have never devised these burlesque masquerades had he meant their primary impact on the reader to be scandalously offensive» (Close, 2000: 330-331).

<sup>2</sup> La mezcla de lo admirable «falso» y lo admirable «auténtico» existe ya en las reacciones de los duques y sus criados y de los dos héroes a los varios elementos acústicos y visuales que sirven para introducir la ilusión caballeresca e iniciar la burla del desencantar de Dulcinea: «Pasamóse el duque, suspendióse la duquesa, admiróse don Quijote, tembló Sancho Panza, y, finalmente, aun hasta los mismos sabidores de la causa espantaron» (*DQ II*, 34). Me parece

La presentación de la idea de lo admirable en las burlas es irónica en extremo: los duques, que saben todo el tiempo que don Quijote y Sancho presencian mentiras, falsifican su reacción para engañar al caballero y a su escudero, mientras que lo admirable «auténtico», manifestado en las reacciones de nuestros héroes, debe su existencia al disparate y a la inocencia de ambos, que no distinguen entre la ficción y la realidad, de modo que, irónicamente, lo verdadero en la ficción estriba en lo que se ve precisamente falso en la realidad y viceversa. En ese sentido, la conciencia de lo artificial, de lo puramente ficticio, en esa dinámica que se proyecta inevitablemente en el lector, resulta en la disgregación de la idea de lo admirable en su sentido tradicional, es decir, como «excitación estimulada por todo lo que fuera excepcional... desde lo puramente sensacional hasta lo noble, lo bello y lo sublime» (Riley, 149). Dicho esto, se puede concluir que los duques, sin saberlo, en su ambición de imitar al autor mismo, llevan a la práctica la crítica de aquél, exponiendo la falsedad del género caballeresco, cuyas varias exageraciones, una vez se realizan en la «realidad», derivan en lo grotesco que provoca, por lo menos en los duques, risa pero no admiración, ilustrando así teatralmente la fórmula neoaristotélica: lo maravilloso, o más bien, la imaginación, sin verosimilitud, provoca, en lugar de lo admirable, lo ridículo.<sup>3</sup>

Frente a tal interpretación, quiero sugerir que la reacción del autor a las exigencias del dogma neoaristotélico se manifiesta en lo que la novela cervantina es, es decir, una novela que, por un lado, genera una nueva forma de comicidad que estriba en mantener lo ridículo y lo admirable en concordancia

---

que, aunque no quede claro si los gestos de los duques se consideran pura simulación, el sentido abiertamente irónico de la frase, tanto como el uso del verbo *renovar*, con su alusión semánticamente repetitiva, en el momento siguiente de admiración, aclaran bastante la ambigüedad de la frase. Asimismo, es necesario identificar la diversidad de las reacciones no sólo con el recurso estilístico de la dicción cervantista sino también una manifestación típica del concepto de lo admirable como se ha entendido en aquel tiempo (Riley, 1966: 149). Otro momento aparece en la reacción de Sancho, ya gobernador, a la carta que le ha escrito el duque: «Quedó atónito Sancho, y mostraron quedarlo así mismo los circustantes» (DQ II, 47).

<sup>3</sup> Tal conclusión corresponde a lo que sostiene Riley: «En mi opinión, la explicación de esta distinción no del todo evidente [entre lo *admirable* y lo ridículo en capítulo II,44] hay que buscarla en la idea que lo verdaderamente *admirable* ha de poseer verosimilitud. Cuando no sucede así, escribe El Pinciano, 'la admiración de la cosa se convierte en risa'. La consecuencia natural de esto es que lo que es a un mismo tiempo extraordinario e inverosímil llega a ser fuente de lo cómico, o al menos de cierto tipo de comicidad» (1966: 154-155). A diferencia de lo que sostiene el crítico, que sigue aquí la autoridad de El Pinciano, intento mostraré más adelante que, en lugar de suponer una contradicción entre lo admirable y lo risible, la comicidad del *Quijote* reside, de hecho, en sustentar una armonía interna entre los dos elementos. Tal noción de comicidad ha sido admitido incluso en la teoría cómica de Maggi, quien insiste que toda risa, además de lo ridículo, tiene que contener un elemento de admiración (Lauter, 1964: 69). Sería, entonces, la integración de esta clase de lo admirable asociada con la inverosimilitud de la caballerescas, en el plano básico de la realidad cotidiana y familiar de la novela que define su propia forma de comicidad.

cia, y, por otro lado, mediante a esa forma distinta de lo cómico el autor también explora los límites de lo verosímil. Al decir «nueva forma», no me refiero exactamente a lo que la crítica suele conceder a lo cómico como la inevitable consecuencia del choque entre dos «realidades», la fantasía caballeresca y la realidad mundana, un choque mentalmente encarnado en la locura del caballero; en cambio, como muestra Martínez-Bonati, lo cómico, en tanto que se engarza a la urdimbre de los dos personajes principales, se manifiesta mediante el enfrentamiento, no de dos «realidades», sino de dos «regiones de imaginación»: la de la fantasía caballeresca y la de la experiencia diaria con su estilización derivada de la herencia cómica de la literatura (el realismo básicamente cómico de la diégesis; 1992: 41-43). Dicho eso, lo admirable inherente al género caballeresco, que, además de sus diversos elementos sobrenaturales, se manifiesta en las hazañas de sus héroes, sufre una gran reducción en nuestra novela, y mantiene su rigor, no en las acciones (que estimulan risa), sino en las palabras de don Quijote, en su discurso elocuente impregnado de retórica elevada y de virtudes en cuyo nombre actúa. Pero lo admirable tiene otro origen más: la sabiduría y la bondad del mismo hidalgo, la cual, según Auerbach, aunque no se corrompan por la locura del caballero, gracias a esa misma locura que le impone andar por el mundo amontonando varias experiencias, se enriquecen a lo largo del desarrollo de la novela.<sup>4</sup> La dignidad natural del hidalgo, unida a la franqueza del caballero, como las dos fuentes de lo admirable, nos llevan a sentir esa simpatía hacia don Quijote. Ese «subtrato» de lo admirable, empero, se ve controlado por la estilización cómica de la esfera cotidiana de la existencia de los dos héroes, de modo que pospone las complicaciones trágicas posibles y probables de tal choque, produciendo ese sentido cómico tan asociado con la novela.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Dice el crítico: «Don Quixote's wisdom is not the wisdom of a fool. It is the intelligence, the nobility, the civility, and the dignity of a gifted and well-balanced man... There is evident everywhere that we have to do with an intelligent Don Quixote and a mad one, side by side, and that his intelligence is no way dialectically inspired by his madness... It is the very wings of his madness that the wisdom soars upward, that it roams the world and becomes richer (Auerbach, 1957: 307).

<sup>5</sup> Es lo que afirma también Martínez-Bonati: «The ironization of literature itself, in its totality, which Cervantes displays in the *Quixote*, falls first of all on the comic stylization of reality... and therefore Cervantine smile is always a little melancholy, for the ironization of the forms and the spirit of comedy is accompanied by the sober understanding that reality is much, much worse» (1992: 42). Parece que al mismo hecho se refiere el gran crítico: «The difficulty lies in the fact that in Don Quijote's *idée fixe* we have a combination of the noble, immaculate, and redeeming with absolute nonsense» (Auerbach, 1957: 302), es decir, el choque encarnado en la figura del caballero entre lo ideal y lo real no debe asociarse con lo puro cómico precisamente por esa combinación idiomática de lo admirable y lo ridículo que confluyen en la figura del caballero: «That in itself yields an unusual combination. There are levels of tone represented here which one is not accustomed to finding in purely comic context... this combination of intelligent moderation with absurd excesses results in multiplicity which cannot be made accord

Las burlas minuciosamente construidas por los duques y sus criados, se vuelven el caso más típico, en que el equilibrio frágil que alcanza la ficción cervantina, entre la admiración y la risa, sufre máximas perturbaciones que ponen en peligro lo cómico de la novela. Lo que hacen los duques es precisamente socavar el equilibrio cómico que estriba, por un lado, en la veracidad poética de lo admirable, y, por otro lado, en la modificación cómica del mundo; su falsificación de lo admirable despliega la falsedad de las convenciones literarias, mientras su fabricación de innumerables detalles exagerados y extravagantes en las aventuras que inventan, contamina el realismo cómico de la diégesis con lo grotesco. Irónicamente, los duques, en su anhelo de recrear de nuevo lo cómico del primer *Quijote*, lo destruyen: su imitación se convierte en una parodia interna y deformada de la novela misma.<sup>6</sup> Si bien las burlas consiguen su propósito de deleitarlos a ellos, la presentación paralela de lo admirable falso y de lo grotesco, desvía al lector de lo puramente cómico.

La disolución de la idea tradicional de lo admirable en las burlas cede el paso en los siguientes capítulos al fenómeno contrario, es decir, a la revitalización del efecto estético ya mencionado de admiración, no sólo respecto de don Quijote, sino (quizá por primera vez) de Sancho también. La nueva forma de lo admirable consiste en dos niveles: en primer lugar, lo que provoca admiración son los momentos en los cuales manifiestan los personajes una sabiduría excepcional: en el caso de don Quijote, los consejos que le da a Sancho (*DQ* II, 42,43), y después la carta que le escribe (*DQ* II,51), y en el caso de Sancho, es la «discreción» con la que lleva a cabo su oficio tan breve como gobernador (*DQ* II, 45 y 49). La admiración del lector, empero, excede ese nivel irónicamente mostrado mediante las reacciones de los mismos per-

---

altogether with the purely comic» (1957: 307).

<sup>6</sup> Dice Alter describiendo la novela cervantina: «The world, in this multiplication of internal parodies, becomes an assemblage of mirrors... but since parody is precisely the literary mode that fuses creation with critique, the mirrors are in varying degrees distortive» (Alter, 1975: 25). Dicho esto, la versión deformada de la novela misma, como una visión interna, se extiende a la institución del género caballeresco, como lo define Alter: «literary criticism is not, as it may sometimes seem, interpolated, but is an essential moment in the act of imagination» (1975: 13). En ese sentido, los duques y sus criados, más que ser los vehículos a través de los cuales el autor realiza supuestamente su crítica de las novelas de caballerías, se vuelven en ser representantes de los mismos autores que el autor critica: de igual manera que las novelas de caballería revelan falta de fe por parte de sus autores, en la «realidad» de la narración (es decir, en su capacidad de convencer al lector (Riley, 1966: 47), los duques construyen lo aparentemente inverosímil para agotar lo cómico *ad absurdum*; y de mismo modo que las varias ambigüedades e ironías de tales obras como *Tirant lo blanc*, surgen en la obra, aparentemente, sin propósito artístico (1966: 50-52), la mezcla de varios elementos en las burlas, como las digresiones a lo satírico en los discursos de la ninfa (*DQ* II, 35), y de la condesa Trifaldi (*DQ* II, 39), o la digresión de la última para criticar el mismo género en la cual ella misma narra su historia, provocan bastante ambigüedad y asombro en el lector.

sonajes, y se proyecta en otro nivel, metapoético pese a la intención de los duques de poner en ridículo a don Quijote y Sancho. Los dos personajes logran mantener una autonomía que les permite, en el caso de don Quijote mantener su dignidad a pesar de las farsas improvisadas en el castillo, y en el caso de Sancho, transformarse en una figura salomónica durante su gobierno. La tensión entre el intento de reducir a los héroes a meras figuras literarias, y la insistencia en su autonomía, existe ya en las conversaciones de los héroes con los duques antes de las burlas. La situación, cabe señalar, permanece absurda y sumamente paradójica: los duques, que han leído la primera parte de la novela y les es dado encontrar a sus héroes favoritos en persona, aprovechan esa oportunidad para interrogar al caballero y a su escudero, pero sus preguntas se dirigen precisamente a los puntos «débiles» de cada uno: en el caso de don Quijote, su fantasía de Dulcinea, y en el caso de Sancho, sus mentiras en relación a esa dama; no obstante, sus ingeniosas respuestas frustran cualquier intento de subvertir, o poner en duda, su integridad.<sup>7</sup> Por lo tanto, lo admirable se convierte en una reflexión sobre el personaje literario, su capacidad de mantener su integridad y coherencia a pesar de, o más bien, gracias a la consciencia de sí mismo. La metamorfosis de las figura del caballero y su escudero, a lo largo de la novela, pero especialmente en esos episodios, afirma lo que sostiene Alter, que la consistencia interna del personaje literario sustituye la verosimilitud (1975: 9). La invención cervantina, cabe destacar, nos hace ver esa afirmación teatralmente en el fracaso de los duques por mantener su «control» sobre los sucesos ficticios y los personajes. Así en el gobierno de Sancho o en las varias intervenciones de doña Rodríguez en el teatro palaciego; «la vida» vence el arte, la realidad supera la ilusión. Sin embargo, tal dramatización casi imposible, en la que precisamente al admitir lo ficticio de su existencia, los dos héroes se asocian con la vida, lo real depende de lo admirable, es decir, de producir nuevamente simpatía en el lector respecto del caballero y su escudero.

La coherencia que consiguen los héroes, que vuelve a ser una nueva fuente de admiración, ilustra irónicamente lo admirable que asociamos con los duques y los criados, por el mero hecho de que sólo desde la posición, o más

---

<sup>7</sup> Don Quijote, citando sólo un extracto, respondiendo a las dudas que le ponen los duques en relación al origen plebeyo de su dama, dice: «a eso no puedo decir... que Dulcinea es hija de sus obras, y que las virtudes adoban la sangre, y que en más se ha de estimar y tener un humilde virtuoso que un vicioso levantado» (*DQ* II, 32); de igual manera, Sancho se libera de las cadenas que la duquesa le pide poner apoyándose en la autoridad del libro impreso: «No, sino ándense a cada triqueta conmigo a dime y dirte, 'Sancho lo dijo, Sancho lo hizo, Sancho tornó y Sancho volvió'» (*DQ* II, 33).

bien, la postura del lector, se puede percibir lo admirable metapoético que estimulan don Quijote y Sancho. Si volvemos a la observación ya citada del narrador que afirmaba que la reacción hacia don Quijote, según él, puede ser de admiración o de risa, parece que, de hecho, esa observación coincide con la reacción de los criados al gobierno de Sancho: «Si la sentencia pasada de la bolsa del ganadero movió a admiración a los circunstantes, éste les provocó a risa» (DQ II, 45), del mismo modo que la «admiración» expresada por el narrador por la sabiduría que coexiste en el caballero en armonía con su locura (DQ II, 43), coincide con la admiración expresada luego por los duques al leer los mismos consejos (DQ II,44). Ahora bien, si lo admirable que pueden experimentar los personajes coincide sólo en parte con lo del lector, es decir, sin su dimensión metapoética, y si el narrador elige solo evocar las reacciones que son prioridad de sus personajes, tampoco podemos interpretar sino en sentido irónico esa «doble» reacción. De hecho, los lectores siguen siendo capaces de las dos como antes (es la esencia de lo cómico), pero de igual manera que la idea de lo admirable adquiere un nuevo sentido metapoético, la risa también adquiere nueva forma y sentido, pero ese tema requiere, por supuesto, otra ponencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTER, Robert (1975). *Partial Magic: the Novel as a Self-conscious Genre*. Berkeley/ London: University of California Press.
- AUERBACH, Erich (1957). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (translated by Willard Trask). Garden City/ New York: Doubleday & Company.
- CLOSE, Anthony J. (2000). *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. Oxford/ New York: Oxford University Press.
- LAUTER, Paul (ed.) (1964). *Theories of Comedy*. Garden City/ New York: Doubleday & Company.
- MARTÍNEZ-BONATI, Félix (1992). *Don Quixote and the Poetics of the Novel*. Ithaca: Cornell University Press.
- NABOKOV, Vladimir (1997). *Curso sobre el Quijote*. Barcelona: Ediciones B.
- RILEY, Edward (1996). *Teoría de la novela en Cervantes* (traducción de Carlos Sahagún). Madrid: Taurus Ediciones.

## DE «LOS LUGARES ACOMODADOS A LA MEMORIA» A LOS SITIOS ACOMODADOS DE LA *PERFORMANCE* EN EL QUIJOTE

Isidoro Arén Janeiro

*State University of New York – New Paltz*

Peter Brook comienza su estudio sobre el espacio en el teatro con las siguientes palabras: «Puedo tomar un espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre cruza este espacio vacío mientras alguien lo está observando, y esto es todo lo que se necesita para que el acto teatral se materialice.» (Brook, 1996:9) [traducción mía].<sup>1</sup> Según Gay McAuley el «espacio no es, por supuesto, un contenedor vacío sino un agente dinámico; moldea lo que va dentro, emite señales sobre sí mismo a la comunidad en general; y es afectado de por sí» (McAuley, 1999: 41) [traducción mía].<sup>2</sup> Estas observaciones de Brook y McAuley ponen en relieve los planteamientos teóricos sobre la experiencia del público en los sitios de la *performance* a los que me voy a referir. Antes de proseguir, primero se hace un análisis de los personajes principales en el *espacio* de la *performance* de la obra de Miguel de Cervantes, y se precisará el papel del espectador, es decir, los personajes secundarios, como agentes accidentales en la puesta en escena de las aventuras quijotescas y sanchescas; se estudiará en segundo lugar la experiencia de la *performance* de don Quijote y Sancho como participantes espontáneos del mundo quijotesco de la primera parte en el mundo sanchesco de la segunda.<sup>3</sup> El fin es plantear un estudio del *sitio de la performance* y cómo éste enmarca *la experiencia de la performance* en la obra cervantina mediante la confluencia de los actantes y espectadores en el espacio escénico. El propósito no es establecer la teatralidad dentro del *Quijote* ni hablar de la formación de la realidad quijotesca, aspectos que ya han sido establecidos por Luis Avilés, Arturo A. Fox, Luis González-Cruz, Jesús G. Maestro, José Manuel Martín Moran, Gonzalo Torrente Ballester, José Luis

---

<sup>1</sup> «I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst somebody else is watching him, and this is all that is needed for act of theatre to be engaged» (9).

<sup>2</sup> «... space is, of course, not an empty container but an active agent; it shapes what goes within it, emits signals about it to the community at large; and is itself affected» (41).

<sup>3</sup> Para ello y partiendo también de la observación de McAuley: «Overriding yet subsuming the division, the divided yet nevertheless unitary space in which the two constitutive groups (performers and spectators) meet and work together to create the performance experience, is the privileged domain that I shall call the *performance space*» (McAuley, 1999: 26).



Ramos Escobar, Mark Van Doren, entre otros expertos, sino proyectar la lectura de la obra dentro de la teoría de la *performance*, el espacio y el público.<sup>4</sup>

Para ello, se hará una lectura genérica sobre la función del público, los personajes secundarios, con quienes se cruzan don Quijote y Sancho Panza, y su relación con éstos en *el sitio de la performance*: los espacios donde se desarrollan las aventuras. De manera puntual me refiero, también, al papel que desempeñan en la obra de Cervantes los demás personajes, quienes son concurrentes, por un lado, y copartícipes en la *performance*, por otro. A éstos los considero, a efectos de esta lectura, como el público activo en las aventuras, quienes asienten a que la *performance* de don Quijote se materialice, aunque sea por breves momentos y hasta que los referentes que permiten su escenificación se derrumben.<sup>5</sup> El éxito de su *performance* recae en la complicidad entre el actor y su público: ya que, mientras haya una participación cómplice, la *performance* se mantendrá viva; a lo contrario, en el momento que la estrecha confabulación se rompe, la *performance* caerá. En efecto, la experiencia de la *performance* sigue un arco que se repite a través de la historia de nuestro héroe. Tengamos como ejemplo la aventura que se narra en el capítulo III, «Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero». La confluencia del mundo imaginado se establece con la yuxtaposición venta-castillo. En sí, de forma indirecta, tanto las doncellas como los otros personajes que se encuentran en la venta-castillo son copartícipes de la aventura, a pesar de estar atónitos ante la presencia del figurado caballero:

El ventero, que, como está dicho, era un poco socarrón y ya tenía los barruntos de la falta de juicio de su huésped, acabó de crearlo cuando acabó de oírle semejantes razones y, por tener que reír aquella noche, determinó seguirle el humor, y, así, le dijo que andaba muy acertado en lo que deseaba y pedía, y que tal prosupuesto era propio

---

<sup>4</sup> Primeramente, me refiero a la definición de *performance* que ofrece Erving Goffman: «A ‘performance’ may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants» (1974: 15); además, la que ofrece McAuley: «A theatrical performance, whatever its genre, is a physical event occupying certain space and a certain duration. (1999: 126); a lo que añade más adelante, “As soon as the performer standing on the stage space says ‘I’, we have fiction, or a blurring of fiction and reality...” (1999: 127). Asimismo, las observaciones de Bruce McConachie: «Simply stated, a place is a bounded area denoted by human agency and memory. Space is boundless and abstract, but place is always human, specific, and singular» (2011: 131). Tomo en cuenta estas definiciones debido a que existen elementos análogos al acercamiento del estudio de estos teóricos del espacio, público y *performance* con la estructura del *Quijote*.

<sup>5</sup> Condición que, como señala McAuley, define la naturaleza de toda *performance*: «The performance is, however, marked as performance, and its power is fragile: the least technical hitch or untoward occurrence can destroy it, and the reactions of irritation or mockery that these can trigger in the audience is evidence of the profound level of the psychic forces in play» (McAuley, 1999: 76).

y natural de los caballeros tan principales como él parecía y como su gallarda presencia mostraba... (I, III 55).

Aquí el ventero alimenta la imaginación de nuestro héroe, alentando la aventura:

Contó el ventero a todos cuantos estaban en la venta la locura de su huésped, la vela de las armas y la armazón de caballería que esperada. Admiráronse de tan estraño género de locura y fuéronse a mirar desde lejos, y vieron que con sosegado ademán unas veces se paseaba; otras, arrimado a su lanza, ponía los ojos en las armas, sin quitarlos por un buen espacio dellas (I, III 57).

El espacio de la venta agencia la imaginación de don Quijote. Asimismo, el ventero entra a ser parte de la experiencia espectacular, tal como los otros personajes secundarios, las doncellas y arrieros, en el momento que sienten entrar en juego, aunque fuese momentáneamente como espectadores. La confluencia, en este espacio, de los diferentes personajes condiciona y forja la experiencia espectacular en el lugar, la venta-castillo, que se transforma, por ende, en un sitio acomodado para la *performance* quijotesca.

Además, don Quijote como enunciado metamorfosea el espacio, lo transforma en un sitio acomodado para su *performance*. Como es sabido, los capítulos episódicos con una duración transitoria se mueven alrededor del eje de las aventuras y la relación que establece entre los personajes secundarios. La experiencia de la *performance* se define, pues, mediante la fusión de don Quijote en el espacio desnudo y su interacción con los objetos que se encuentran al alcance de su vista, los cuales despiertan de su memoria el mundo libresco que define su acción y la escena que se confabula. Al respecto, la observación de Fox sobre la escena como técnica narrativa es relevante aquí, ya que se presenta una lectura clave que ejemplifica su dinámica interna:

El término escena... alude, por tanto, a aquellos momentos de la narración en que el autor deja de interponer su presencia relatora y nos deja a solas con los personajes para que éstos, normalmente en diálogo, impulsen directamente la acción de modo semejante a los que sucede en el tablado teatral. (Fox, 1979: 237)

En sí, a lo largo de sus tres salidas, vemos que don Quijote agencia la transformación del lugar en un *sitio de performance* cuando reacciona a esos objetos que le traen a la memoria las lecturas de las novelas de caballería: venta-castillo,

molinos-gigantes, bacía-yelmo de Mambrino, Sierra Morena, botas de vino-cabeza de gigantes, etc. Pretende emularlas, cautivando a cualquiera que esté en su presencia: ventero, doncellas, Juan Haldudo, el labrador y su criado Andrés, Pedro Alonso, Maese Nicolás, los cabreros, los pastores, frailes etc., quienes de forma indirecta son agentes accidentales en la construcción del mundo quijotesco. Su duración se mantiene en pie mientras la *performance* cautive a la audiencia, la cual se derrumba en el momento cuando algo o alguien irrumpe en el *sitio acomodado de la performance* y rompe la conexión que los articula, que ocurre en todas sus aventuras que terminan de forma abrupta, por ejemplo, el manteamiento de Sancho en la venta. «Pero no se trata sólo de que la presentación escénica contribuya a una mayor vivez en la caracterización», como puntualmente señala Avilés, y añade: «Sucede también que, al quedar liberados los personajes al flujo de sus palabras y sus acciones, se dota de los mismos de una capacidad nueva: la de existir dinámicamente, a la de irse constituyendo en su actuar más que en las definiciones que de ellos haya podido darnos el autor; la de evolucionar, en una palabra, conforme a las circunstancias que van encontrando a su paso» (Avilés, 2005 243).

Cabe señalar que el detonante de las aventuras es cómo Alonso Quijano se presenta como don Quijote, y cómo interactúa con los objetos en los «lugares acomodados de la memoria» que despiertan las aventuras caballerescas, las cuales forman parte de su memoria libresca, y que luego pretende emular en este sitio de *la performance*. «D[on] Quijote no representa, se identifica con su armadura», observa Martín Morán, «que se convierte así en su uniforme, y también con el otro multiforme de los libros de caballería» (1988: 208). Evidentemente, en segundo lugar, la familiarización con el género de la novela de caballería, que domina la construcción de la realidad quijotesca en la primera parte, es esencial para que se mantenga la *performance* en pie, además de reconocer el lenguaje y apariencia de don Quijote en el momento que entra en el sitio de la *performance*; no obstante, cuando alguien cuestiona las acciones y palabras de don Quijote es cuando se produce el fin de la aventura, o cuando alguien desconoce las referencias a este género literario que la define.

A continuación, para poner en contexto la relación entre el actante, don Quijote, el *sitio acomodado de la performance* y el público, tengo en cuenta la observación de Erwing Goffman, quien teoriza que: «Cuando un individuo se antepone ante la presencia de otros, éstos comúnmente tratan de adquirir información sobre él o usar información que ya poseen sobre él» [traducción

mía] (Goffman, 1974: 1)<sup>6</sup> En el caso de nuestro héroe, este reposicionamiento en el espacio desnudo inicia la *performance*, que transfigura el lugar en el *sitio acomodado* donde brevemente la relación entre el concurrente y actante se mantiene, esto es, mientras exista una implícita complicidad que mueva la experiencia de la *performance*. Hay que tener en cuenta que la anteposición de ambos provoca, por un lado, que se tenga que establecer si hay algún referente que ayude a adquirir información; por otro, en el caso de que no exista un referente, establecer, entonces, si se puede conseguir, alguna información mediante la lectura de los movimientos o apariencia del actante por parte del observador. Así ocurre en el encuentro con el caballero del verde Gabán:

... Lo que juzgó de don Quijote de la Mancha el de lo verde fue que semejante manera ni parecer del hombre no le había visto jamás: admiróle la longura de su caballo, la grandeza de su caballo, la flaqueza y amarillez de su rostro, sus armas, su ademán y compostura, figura y retrato no visto por luengos tiempos atrás en aquella tierra. Notó bien don Quijote la atención con que el caminante le miraba y leyóle en la suspensión su deseo, y como eran tan cortés y tan amigo de dar gusto a todos, antes que le preguntase nada le salió al camino, diciéndole:

- Esta figura que vuesa merced en mí ha visto, por ser tan nueva y tan fiera de las que comúnmente se usan, no me maravillaría yo de que le hubiese maravillado, peor dejará vuestra merced de estarlo cuando le diga, como le digo, que soy caballero *destos que dicen las gentes / que a sus aventuras van ...* (Quijote II, cap. XVI: 752).

Como resultado, es una faceta clave para que el efecto de la *performance* se mantenga vivo, puesto que mientras exista una relación recíproca entre «el hombre» y el «observador», se mantendrá en pie; de lo contrario, se derrumbará una vez que falle la tensión entre ambos. Además, la indagación es crucial para que se constituya una reciprocidad entre ambos, aunque sea momentánea, y para que se propicie una respuesta adecuada a la situación. Como vemos al final del capítulo donde el narrador describe cómo el Caballero del Verde Gabán reacciona después de haber escuchado a don Quijote:

Admirado quedó el del Verde Gabán del razonamiento de don Quijote, y tanto, que fue perdiendo de la opinión que con él tenía de ser mentecato. Pero a la mitad desta plática, Sancho, por no ser muy de su gusto, se había desviado del camino a pedir

<sup>6</sup> «When an individual enters the presence of others, they commonly seek to acquire information about him or to bring into play information about him already possessed» (1).

un poco de leche a unos pastores que allí justo estaban ordeñando unas ovejas, y en esto ya volvía a renovar la plática el hidalgo, satisfecho en extremo de la discreción y buen discurso de don Quijote, cuando alzando don Quijote la cabeza vio que por el camino por donde ellos iban venía un carro lleno de banderas reales; y creyendo que debía ser alguna nueva aventura, a grandes voces llamó a Sancho que viniese a darle la celada. El cual Sancho, oyéndose llamar, dejó los pastores y a toda priesa picó al rucio y llegó donde su amo estaba, a quien sucedió una espantosa y desatinada aventura (II, cap. XVI: 759).

Aquí se percibe cómo don Quijote se posiciona ante el observador, en este caso, el Caballero del Verde Gabán, y se apropia del espacio para llevar a cabo una de sus maquinadas aventuras: «De donde se declaró el último punto y estreno donde llegó y pudo llegar el inaudito ánimo de don Quijote con la felicemente acabada aventura de los leones» (II, cap. XVII: 760). Al final del capítulo XVI, vemos cómo la visión de la carreta provoca la improvisada acción, aspecto que caracteriza todo movimiento en la obra, en donde los demás personajes, asimismo, tienen o son forzados a entrar en juego e improvisar su actuación igualmente, faceta que Roberto González Echevarría explica:

Improvisation in the *Quijote* is a dynamic exhibition of art as subject to the corrosion of time and prey to contingency and the reduced capabilities of a creator who no longer has a clear notion of limits but has a keen awareness of his own limitations. Improvisation is his answer to that predicament, one that is at once restrictive and liberating, a negotiation between the freight of the past and the lightness of the future, between rigid models and their adaptability to the circumstances of their creator. (González Echevarría, 2011: 87-88).

Tengo en cuenta estas consideraciones, ya que me llamaron la atención a los planteamientos que postulan sobre la tensión que se constituye entre el actante, don Quijote, y el observador, los personajes secundarios que se encuentran ocupando el mismo lugar, el espacio donde se llevará a cabo su aventura. La tensión entre don Quijote, Sancho y los demás personajes se define, pues, por la vestidura, su disfraz, y cómo estos se leen los unos a los otros. Como señala Martín Moran:

De modo que con la máscara yo dejo de ser yo y asumo sobre mí un simulacro de lo que es el otro, la máscara que niega a sí misma, a su vez, puesto que no coincide ni con mi esencia ni con la del otro: enmascarado yo no soy yo, no soy el otro y

tampoco soy la máscara, pues ella no equivale a como yo veo al otro ni como el otro me ve a mí [...] Mi identidad la construyo con relación al otro, en la separación de mi persona; mi cara representa el límite entre mi ser y el otro; pero también; pero también la superficie del diálogo, donde yo me niego a mí mismo, puesto que no puedo ver mi cara como la ve el otro; en ella confluyen mi percepción interior de mí y la mirada ajean a mí exterioridad. (1988: 205)

El público, personaje secundario, entonces, no es solamente cómplice directo e indirecto en la *performance* de don Quijote, sino que asume un papel como copartícipe, permitiendo que ésta se materialice. Al respecto, Ramos Escobar matiza que «el intento del protagonista de imponerle a sus interlocutores su perspectiva, y asignarles papeles, hecho vital para la realización de su ideal, es subvertido en la medida en que el caballero se convierte en objeto de la teatralidad. A medida que se acentúan las dudas sobre el propio mundo aumentan las escenas donde Don Quijote debe actuar un papel prefijado de antemano y viceversa» (1989: 677). Lo que he pretendido hasta ahora es establecer algunos aspectos de los cuales me sirvo para poder formular un planteamiento teórico para estudiar la función de los personajes secundarios dentro del *Quijote*. Maxime Chevalier señala que: «Es lugar común observar que el protagonista de la *Segunda parte* es distinto del que actúa en la primera parte. Únicamente el desdoblamiento del personaje en Don Quijote y Alonso Quijano puede justificar esta alteración» (1990: 848). En efecto, como argumenta González Echevarría al respecto, el arte de la improvisación define a ambas partes, pero es en la segunda donde vemos claramente una serie de *performance* que definen el espacio espectacular:

In Part Two improvisation is dramatized by the appearance of various authors who are in the process of creating flawed stories and plots. In fact, the whole idea of a third sally is contrived by Sansón Carrasco, presumably to cure Don Quijote but also to have fun by rehearsing Part One «live,» as it were. Part Two is an improvised copy of Part One, which is now the model, taking over the role from the chivalric books concocted by a reader of Part One, Sansón Carrasco. (2011: 84)

En conclusión, la constitución del *sitio acomodado de la performance* en la obra cervantina depende, pues, de la actuación del hombre que cruza el espacio vacío y ese alguien que lo observa; asimismo, de la apropiación del espacio real por parte del actor que lo transforma en lugar escénico, en el cual se lleva a cabo una *performance*. La función o papel del público es esencial, como se ha

venido argumentando, lo que nos lleva a dos aspectos determinantes: el primero, la experiencia que sirve para determinar y analizar los referentes que permiten que la *performance* se mantenga; el segundo, el conocimiento que uno posee sobre los elementos que ayuda a que la *performance* se constituya. En la segunda parte del *Quijote* entramos en contacto con algunos personajes que poseen conocimientos sobre las previas aventuras de don Quijote y Sancho Panza, que adquirieron mediante la lectura de la primera parte. El hecho de que haya una segunda parte apócrifa publicada impulsa a que nuestros héroes insistan en desacreditarla cambiando el rumbo de la tercera salida de Zaragoza a Barcelona. El *Quijote* establece una relación cómplice a través de la cual se define la experiencia estética mediante la confluencia de don Quijote y Sancho, y su objetivación e interacción con los personajes secundarios dentro del espacio que se transforma en *sitios acomodados para la performance*. No obstante, cuando la confabulación cesa, entonces finaliza la *performance*. Como dice Alonso Quijano:

Señores —dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía, y prosiga adelante el señor escribano. (II, cap. LIV: 1220)

## BIBLIOGRAFÍA

- AVILÉS, Luis F. (2005). «En el límite de la mirada: el espectador en *Don Quijote*». En Kurt Reichenberger y Darío Fernández Morera (eds.), *Cervantes y su mundo II*. Kassel: Edition Reichenberger, 1-22.
- BROOK, Peter (1996). *The Empty Space: A Book About the Theatre*. New York: Touchstone.
- CERVANTES, Miguel de (1998). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. En Francisco Rico (ed.). Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.
- CHEVALIER, Maxime (1990). «Cinco proposiciones sobre Cervantes». *NRFH*, 38, pp. 837- 848.
- EGIDO, Aurora (1991). «La memoria y el *Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11.1, pp. 3-44.
- FOX, Arturo A. (1979). «Escena novelística y dramatismo en el *Quijote*.» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. III, n°. 3, pp. 237-246.
- GOFFMAN, Erving (1959). *The Presentations of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.

- GOFFMAN, Erving (1974). *Frame Analysis*. New York: Harper Colophon Books.
- GONZÁLEZ-CRUZ, Luis F. (2006). «Cervantes entre la novela y el teatro». *Círculo: Revista de Cultura*, 35, pp. 35-42.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2011). «Improvisation in the Genesis and Structure of the *Quijote*». *The Yale Review*, 99.1, pp. 70-88. [Version of Record online: 22 DEC 2010 | DOI: 10.1111/j.1467-9736.2011.00691.x]
- MAESTRO, Jesús G. (2005). «Cervantes y el teatro del *Quijote*». *Hispania*, 88.1, pp. 41-52. <<http://dx.doi.org/10.2307/20063074>>
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1997). «Don Quijote en la encrucijada: Oralidad/Escritura». *NRFH*, 45.2, pp. 337-368.
- (1988). «Los velos de la identidad en el *Quijote*». En Donatella Pini e Pérez Navarro (eds.), *Atti della VI Giornata Cervantina*. Panova, 197-217.
- (1986). «Los escenarios teatrales del *Quijote*». *Anales Cervantinos*, xxiv, pp. 27-46.
- MCAULEY, Gay (1999). *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan P.
- MC CONACHIE, Bruce (2011). *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. New York: Palgrave MacMillan.
- RAMOS ESCOBAR, José Luis (1989). «Que trata de la teatralidad en el *Quijote* así como de otros sucesos de feliz recordación». En Antonio Vilanova (dir.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 671-678.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (2004). *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino.
- VAN DOREN, Mark (1958). *Don Quixote's Profession*. New York: Columbia UP.





## UNA LECTURA ALEGÓRICA DEL EPISODIO DE LOS SALVAJES EN *LA DIANA* DE MONTEMAYOR

Julián Arribas

*University of Alabama at Birmingham*

En el libro segundo de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor se sorprende al lector con una inesperada escena de violencia en la que unos individuos aparecen repentinamente de entre la espesura del bosque y se precipitan con fuerza sobre unas inocentes doncellas que avanzan por el camino de un verde prado, descuidadas de todo inopinado peligro. Estas mujeres no tienen la oportunidad de defenderse de la forzosa imposición de aquellos fieros personajes, los cuales visten ciertas prendas de combate guerrero y portan armas. Dichos hombres las inmovilizan atándoles las manos con las cuerdas de sus arcos con intención de poseerlas sexualmente; y así habría ocurrido, si no hubiera sido porque unos amigos de ellas que iban algo retrasados en el camino y que observaban aturridos lo que ocurría trataron de liberarlas lanzando piedras, que recogían por el sendero, a aquellos violentos individuos con sus ondas. Cuando las piedras se fueron agotando y los asaltantes estaban a punto de cumplir su propósito, apareció improvisadamente de entre la maleza del bosque una hermosa mujer, vestida con ropas de pastora y armada de un arco, flechas, y de un bastón montañés que terminaba en punta de acero. Al observar la agresión, ella acabó violentamente con la vida de estos agresores. Una de las víctimas, de nombre Dórida, cuenta lo sucedido a su liberadora, tras la contienda, con estas palabras:

... llegamos a este valle umbroso y ameno, y pareciéndonos el lugar conveniente para pasar la calorosa siesta a la sombra de estos alisos y verdes lauros, envidiosas de la armonía que este impetuoso arroyo por medio del verde prado lleva, tomando nuestros instrumentos quisimos imitalla; y nuestra ventura, o por mejor decir, su desventura, quiso que estos salvajes que, según ellos decían, muchos días ha que de nuestros amores estaban presos, vinieron acaso por aquí. Y habiendo muchas veces sido importunadas de sus bestiales razones que nuestro amor les otorgásemos, y viendo ellos que por ninguna vía les dábamos esperanza de remedio, determinaron poner el negocio a las manos y, hallándonos aquí solas, hicieron lo que vistes al tiempo que con vuestro socorro fuimos libres.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Todas las referencias al texto provienen de la edición de Arribas (1996: 188), si bien se ha modernizado el texto para mayor conveniencia.

Los asaltantes son descritos como tres salvajes «de extraña grandeza y fealdad», armados de coseletes con brazales de boca de serpiente y celadas de cuero de tigre con cabezas de leones sobre la frente; el resto del cuerpo desnudo, y cubierto de espeso y largo bello. Al cuello llevaban sus arcos y flechas, un escudo de dura concha de pescado en un brazo, un bastón herrado con agudas púas de acero en la mano y un alfanje enfundado. Cualquiera que se encontrare con tal espécimen, no habría de olvidar el encuentro.

Por el contrario, se describe a las víctimas como tres ninfas (doncellas), de nombres Dórida, Cintia y Polidora, que viven en la llamada «selva de Diana», un lugar imaginario que Montemayor sitúa en las orillas portuguesas del río Duero, donde habita la sabia Felicia, personaje fundamental cuyo «oficio es dar remedio a pasiones enamoradas», según relata la misma Dórida. Las tres ninfas, que regresaban de visitar a una amiga que vivía de la otra «parte de los puertos galicianos», fueron atacadas por los salvajes al cruzar este «valle umbroso y ameno». Además, los tres pastores que caminaban distraídos y algo retrasados de las doncellas en el momento en que fueron agredidas por los salvajes, son el olvidado Sireno, el desamado Silvano, y la (como siempre hermosa) pastora Selvagia, los cuales habían sido invitados por las ninfas al palacio de la mencionada sabia Felicia, la cual resolverá más adelante sus dilemas y sufrimientos amorosos.

Finalmente, la heroica mujer que da muerte a los salvajes se llama Felismena, cuya historia se narra inmediatamente después de este episodio. No obstante, nos incumbe recordar que Felismena es una dama de noble linaje y sobrante de bienes de fortuna, hija de una de las familias más principales de la provincia de Vandalia (nombre poético de Andalucía), y más específicamente de Soldina, que alude a la ciudad de Sevilla. Felismena anda en disfraz de pastora por estos bosques debido a su melancólica tristeza por un amor no correspondido, a causa de una maldición de amores que le impuso la diosa Venus cuando Felismena todavía estaba en el vientre de su madre; pero al mismo tiempo está dotada de una extraordinaria destreza en las armas, como ella demuestra en este episodio, gracias a un beneficio otorgado por Palas, diosa de las batallas. Es este cariz mitológico el que más interesa a nuestro tema, como veremos.

Hasta aquí, un resumen del episodio. La mayoría de los críticos que han comentado esta escena han puesto la figura del salvaje en el centro de la misma, evitando así la interpretación alegórica del conjunto de la escena.<sup>2</sup> No nos sor-

<sup>2</sup> Sobre el episodio de los salvajes han escrito Wardropper (1951); Williams (1956); Avalle-Arce (1959 y 1974);

prende este interés por el salvaje. Pero bien podríamos decir que el árbol nos impide ver el bosque. En las próximas páginas vamos a tratar de pintar algunos trazos de este bosque, que, en nuestra modesta opinión, no es otro que un aspecto (o quizás mejor diríamos un tipo) de la idea de amor que propone Montemayor alegóricamente: la peligrosa amenaza del amor *ferino* (el nivel sensual de la pasión amorosa) y el riguroso control que la razón debe ejercer sobre esta fuerza pujante.

En primer lugar, es necesaria una precisión conceptual. Si tomamos el episodio de los salvajes como una alegoría, es decir, como un pensamiento especulativo disfrazado, entonces debemos interpretar el relato como una ilustración de conceptos que necesitamos ir desvelando mediante una traducción unívoca de su sentido: el sentido moral, el cual nos conduce al mundo natural. No creemos que el sentido literal ni el histórico tengan mucho sentido, y valga la redundancia, en este caso particular. Pensamos que se debe encuadrar el episodio en el referente moral del papel que juega la Naturaleza en la comprensión de la conducta humana.<sup>3</sup>

La fuente clásica del concepto de alegoría es la *Rhetorica Ad Herennium* (IV, XXXIV, 46) de Cicerón, quien usa el término llamado *permutatio*, una figura de dicción o tropo que consiste en denotar una cosa mediante palabras que literalmente significan otra. Quintiliano en su *Institutio oratoria* (8.6.44), define la alegoría, traducción del vocablo latino *inversio*, en términos similares: consiste —dice— en presentar una cosa mediante palabras cuando en realidad se comunica un significado distinto al expresado en esas palabras. Dicho significado puede ser de dos tipos: de carácter simplemente diferente o de carácter completamente opuesto al expresado. El primer tipo se produce generalmente mediante una serie de metáforas. Al segundo tipo se le llama comúnmente ironía. Isidoro de Sevilla, por su parte, dice en las *Etimologías* (I: 37, 22-26) que la alegoría pertenece a un género del discurso llamado *alieniloquium* (otra manera de hablar), mientras que la ironía es una especie de la alegoría: un discurso que indica lo contrario de lo que se dice por su tono. San Isidoro añade que tanto la alegoría como la ironía tienen el atributo de la oscuridad, se entiende: por su naturaleza retorcida a la hora de comprender lo que se dice. La definición canónica de alegoría como «una metáfora conti-

Prieto (1975); Damiani (1983a y 1983b); y Damiani y Cammarata (1994).

<sup>3</sup> Sobre este tema ver el artículo de Cadden (2004): «[Nature] directed the production of desire and its regulation under the auspices of reason...», p. 208.

nuada» tiene lugar y origen en Quintiliano (9.2.46), en una discusión acerca de la ironía.

De manera que, si el significado real de este episodio violento está disfrazado, debemos ir analizando sus elementos. Comencemos por el espacio donde tiene lugar la acción. Observaremos que se trata de una descripción llena de paz y tranquilidad, donde sin embargo se injertan adjetivos discordantes. La perspectiva de la ninfa Dórida sobre el escenario que acabamos de leer es obviamente amena: «a la sombra de estos alisos y verdes lauros, envidiosas de la armonía que este impetuoso arroyo por medio del verde prado lleva». Sólo el adjetivo «impetuoso» nos recuerda la perspectiva opuesta que uno de los asaltantes había expresado con anterioridad. Decía el salvaje: «de la oscura y encantada selva do habitamos, y de las ardientes lágrimas con que hacíamos crecer el impetuoso y turbio río que sus temerosos campos va regando». El narrador, en cambio, describe el lugar con cierta neutralidad como un «verde prado» en dos ocasiones diferentes. Notamos, entonces, la oposición entre la armonía de la luz y color del lugar, asociado a las ninfas, y la oscuridad («turbio») y agitación («impetuoso») del lugar, asociado a los salvajes.<sup>4</sup>

En cuanto a la vegetación, es de notar que el aliso es un árbol de escasa frecuencia en la literatura pastoril: aparece citado en la traducción al español de la *Arcadia* de Sannazaro (Toledo, 1547) con tan sólo una frecuencia, así como en la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez (Valencia, 1563), también con una frecuencia, y en la *Diana enamorada* de Gil Polo (Valencia, 1564), con 11 casos de frecuencia; pero ya no está en la *Clara Diana a lo divino* de Bartolomé Ponce (Épila, 1580), ni en el *Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582), ni en *La Galatea* de Cervantes (Alcalá de Henares, 1585),<sup>5</sup> ni en la *Arcadia* de Lope (Madrid, 1598); tampoco lo encontramos en las églogas de Garcilaso. Se sabe, además, que el aliso es una planta que se cría en terrenos aguanosos y tiene flores blancas, y, de mayor interés para este caso, que se creía eficaz contra la rabia.

El laurel, a su vez, es un árbol siempre verde de agradable fragancia. Por una parte, está citado en la *Biblia* y usado como símbolo de prosperidad, y, por otra, está asociado al mito de Apolo y Dafne, narrado en las *Metamorfosis* de Ovidio,

<sup>4</sup> Damiani y Cammarata (1994: 21) ya notaron algunos de estos aspectos: se mencionan las aguas del río «impetuoso y turbio» donde habitan los salvajes, y añaden: «vivo símbolo de la letal violencia de estos salvajes, tal como lo son también los temerosos campos que riega este río». Así mismo, recuerdan que el lugar de la agresión es un campo de laureles, árbol asociado a la historia de Apolo y Dafne, que se transforma en laurel, y a la mitología de las Ménades que asaltaban viajeros desprevenidos en los bosques tras masticar hojas de laurel, que contiene cianuro de potasio.

<sup>5</sup> De hecho, no se menciona esta planta en toda la obra cervantina (Pardo-de-Santayana, 2006).

que nos cuenta cómo Dafne se transformó en laurel, ayudada por su padre, el río Peneo, como única manera de evitar entregarse al ardiente enamorado Apolo que la perseguía incesantemente. La persistente belleza de Dafne es la causa de la constante pasión de Apolo por ella; y el epítome de su tristeza y desesperación son precisamente las lágrimas de Apolo, que alimentan y aceleran la transformación de la ninfa en árbol de laurel y, consecuentemente, las que ponen más distancia e imposibilidad de que la deseada unión de Apolo con Dafne se consuma. Este fue un tema que interesó muchísimo a las literaturas y a las artes europeas de esta época. Tras la transformación de Dafne, Apolo ordenó que el árbol de laurel tuviera hojas verdes tanto en verano como en invierno y que sus hojas se usaran para coronar a aquellos que sobresalieran en valentía o en servicio, o a aquellos que crearan belleza.<sup>6</sup>

Finalmente, las retamas son las plantas que separan la oscuridad y espesura del bosque, por donde aparecen los salvajes, de la claridad y abertura del prado, por donde caminan las ninfas descuidadas. Las retamas actúan como de frontera entre el bien y el mal, entre la razón y la pasión desenfrenada.

Las *Metamorfosis* de Ovidio, y no vamos a insistir sobre esto, a menudo combinan cualidades eróticas y amenazantes en varias situaciones de sus cuentos: los hermosos paisajes que describe están llenos de atractivo sexual pero sus víctimas quedan atrapadas en escenas de violación (o de intento de violación), de locura, o de muerte violenta. Así ocurre, por ejemplo, con la muerte de Acteón tras ver desnuda a Diana (3, 155-178), la muerte de Narciso por éxtasis (3, 407-12), el rapto de Salmacis por Hermafrodito (4, 297-315), y el rapto de Prosérpina por Plutón (5, 385-95). De cara a la interpretación del suceso, no podemos ignorar el valor simbólico de todos estos elementos subyacentes en el fondo de la escena que describe Montemayor.

Pasemos ahora a hablar de los personajes y del encuadre mitológico de todo el episodio. En primer lugar, las víctimas. Son tres ninfas, o doncellas, es decir vírgenes, que habitan en la «selva de Diana», diosa de la castidad, que han sido repetidamente incomodadas del solícito deseo de los salvajes tantas veces como ellas lo han rechazado. Como se sabe, en la literatura grecorromana las doncellas son típicamente seducidas o atacadas sexualmente cuando salen de su esfera social, la casa, sin protección masculina (Deacy, 1997). Así ocurre tam-

<sup>6</sup> Pulido, 2004: 58-65; Moldenke, 1952: 123-24. *Salmos* 37: 35 «He visto al impío prepotente y extenderse como cedro del Líbano». Según Moldenke, la mayoría de los botánicos coinciden en apuntar al «cedro del Líbano» como el árbol de laurel (*Laurus nobilis*).

bién en este caso inserto en *La Diana*, en particular, donde se usan imágenes y vocabulario de la conquista militar, como ya se ha dicho, para denotar metafóricamente el ataque sexual: la escena emplea técnicas marciales reales. Las ninfas no son capaces de librarse de los salvajes por sí solas, y necesitan ayuda del exterior: primero serán los tres pastores acompañantes y luego la misteriosa Felismena.<sup>7</sup> Por otra parte, recordemos que en los casos de violación las doncellas conservan la virtud de la castidad intacta, tanto al nivel de la pureza física como al nivel de la pureza espiritual, puesto que carecen de culpa. La posición ordinaria aceptada por la Iglesia (patente en Aquino & Buenaventura) era que la calidad de la virginidad no se podía perder por la fuerza, de modo que se podía perder la del cuerpo, pero consecuentemente no la del espíritu (Cadden, 1993; Payer, 1993).

Felismena, dotada de poderes y habilidades sobrehumanas, es el personaje fundamental, gracias al cual se resuelve la dinámica narrativa del episodio. La acción de Felismena es la peripetia o *peripeteia*, en términos aristotélicos, que determina el cambio de fortuna de los hechos en el sentido opuesto al que discurrían en el argumento del cuento, y lo encauza hacia la resolución final. Felismena es noble de linaje, como vimos, es decir de orden superior en la escala social, y también en la escala natural por sus dotes de origen mitológico. Quizás sorprenderá al lector de nuestro tiempo la total ausencia de emoción en Felismena cuando, tras eliminar sangrientamente a estos individuos, se acerca a las doncellas y mientras desata sus manos dice:

No merecían menos pena que la que tienen, oh hermosas ninfas, quien tan lindas manos osaba atar, que más son ellas para atar corazones que para ser atadas. Mal hayan hombres tan soberbios y de tan mal conocimiento; mas ellos, señoras, tienen su pago, y yo también le tengo en haberos hecho este pequeño servicio, y en haber llegado a tiempo que a tan gran sinrazón pudiese dar remedio.

En la cultura caballeresca de Montemayor, el señor (o señora en este caso) es juez y verdugo. Las ninfas reaccionan con admiración de su hermosura y discreción, y también de su esfuerzo (es decir, de su valor y valentía). Los «hombres soberbios» ya están olvidados: con ellos tan solo se expresa un concepto.

---

<sup>7</sup> En cuanto al rechazo de las ninfas al deseo de los salvajes se refiere, según Karen Pierce, puede relacionarse con el hecho de que no se puede culpar a las mujeres del acto sexual cuando lo hay, pues ha sido forzado; de este modo, el honor de las mujeres se conserva mejor con la violación que con la seducción de cara a la audiencia (Pierce, 1997).

No quiero extenderme demasiado en los salvajes. Basta recordar en nota a pie de página algunos de los excelentes y relativamente recientes trabajos de Santiago López-Ríos y de Roger Bartra, entre otros; este último desde una perspectiva antropológica.<sup>8</sup> El salvaje es un tipo mitológico europeo: «el símbolo medieval pagano más abiertamente ligado al placer sexual, a la pasión erótica y al amor carnal», según dice Bartra.<sup>9</sup> De entre las distintas acepciones de este personaje apuntadas por López-Ríos, nos interesa particularmente ésta en que aparece como un hombre cruel, incivilizado y vicioso, y cubierto de pelo por todo el cuerpo: tales son sus características morales y su aspecto físico. Así aparecen, por ejemplo, en la fachada de San Gregorio de Valladolid, en la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos, y en un conocido grabado de la edición de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro (Sevilla, 1492), donde se le describe de este modo:

... por unos valles hondos y oscuros que se hazen en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro (...) un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje; llevaba en la mano izquierda un escudo de azero muy fuerte, y en la derecha una imagen femeníl entallada en una piedra muy clara.

Dicho salvaje entabla conversación con el caminante y le dice:

Yo soy principal oficial en la casa del Amor; llámanme por nombre Deseo; con la fortaleza deste escudo defiengo las esperanças y con la hermosura desta imagen causo las aficiones y con ellas quemo las vidas [...] donde con solo morir se espera librar».<sup>10</sup>

La muerte, metafórica y lírica, del enamorado es el destino final del movimiento de la pasión amorosa, cuyo viaje se inicia con la chispa de un deseo, que de ordinario penetra por los ojos, el sentido más importante y más elevado de los cinco, en la cultura caballeresca del llamado amor cortés. Esta cultura desprecia el amor carnal y sólo estima el amor espiritual, ese cuyo objetivo es la apropiación y disfrute de la belleza ideal que se irradia a través de la

<sup>8</sup> Ver las obras de Santiago López-Ríos (1999 y 2004) y Roger Bartra (1998 y 2004), y la bibliografía que examinan.

<sup>9</sup> Y añade: «El hombre salvaje asaltaba sexualmente a las mujeres con toda la cruda y natural carnalidad de una bestia en celo; (...) era un secuestrador que intentaba llevarse a la mujer atacada al bosque o a la montaña con el fin de aparejarse permanentemente con ella» (Bartra, 2004: 62-63).

<sup>10</sup> Diego de San Pedro (1985: 81-84). Según Roger Bartra (2004), el hombre salvaje era una alegoría ubicada en el polo opuesto de la educación caballeresca que aconsejaba reprimir los apetitos sexuales en nombre de un ideal: devoción, adulación, y humildad ante la mujer amada. El salvaje, como concepto, permitía definir la nobleza del amor caballeresco y ofrecer a la dama la oportunidad de domesticar la sensualidad masculina.



belleza de la dama. Pero la condición humana del hombre, un alma en un cuerpo, que no puede impermeabilizarse completamente del efecto corporal de las pasiones no tiene más instrumento que la voluntad, asistida por la razón, para erradicar el impulso corporal, cuando el deseo es demasiado intenso, y por tanto amenazador de la necesaria estabilidad.

El deseo es una de las cuatro pasiones básicas que la cultura medieval cristiana hereda del mundo clásico y acepta e incorpora en la suya. Dichas pasiones incluyen el miedo, el deseo, la tristeza y la alegría, tal como se recogen literalmente en un verso de *La Eneida* de Virgilio.<sup>11</sup> Cicerón se refirió a ellas en sus *Disputaciones Tusculanas* (III, XI) con el término *perturbationes animi*, y Séneca, Quintiliano y otros usaron también vocablos como *affectiones* y *affectus*. Según Cicerón, la mente tiene un núcleo interior y una parte exterior. Los males del cuerpo, la parte exterior del ánima, sujeta a influencias externas, se curan con medicinas creadas por los hombres con elementos que provienen de fuera del cuerpo, pero los achaques del alma, la parte interior, son causados por opiniones y actitudes erróneas, ya sea porque el ánima emita un juicio equivocado de la razón, ya sea porque rechace a la razón, o porque la desobedezca. Estos achaques o perturbaciones del alma pueden curarse desde dentro de uno mismo con filosofía (Brachtendorf, 1997). La razón debe actuar para eliminar la amenaza moral que representa el deseo demasiado intenso, pues de otro modo podría convertirse en un vicio, cuyo desvío moral sería más difícil de corregir.

Y concluimos, ya al filo de los veinte minutos de ponencia. En una lectura alegórica del episodio tenemos dos polos: la existencia cambiante de cada ser humano que siente el deseo y el dolor, y el orden ideal de un universo que expresa la supra-realidad del orden natural, fruto de la inamovible voluntad de Dios. En este sentido, se expresa una doble visión de la realidad en la que se presenta a la vez el hecho concreto y la forma conceptual. El método alegórico permite representar a la vez la experiencia personal y la idea abstracta, el caso historiado particular y el universal, lo local y lo trascendente. El caso historiado es este intento de violación frustrado, que se nutre de una larga tradición literaria. El caso universal es el orden natural en el que todas las cosas, no importa lo diversas o divergentes que sean, se conjuntan armónicamente de acuerdo con un único plan racional determinado, dirigido por un

<sup>11</sup> *Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras*, VI, v. 733.

cierto Ordenador (con mayúscula), el cual está lleno de razón, y la responsabilidad que lo superior tiene sobre lo inferior.<sup>12</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1959). «The *Diana* of Montemayor: Tradition and Innovation». *PMLA*, 74, pp. 1-6.
- (1974). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- BARTRA, Roger (1998). *El salvaje en el espejo*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2004). *El salvaje europeo*. Barcelona: Fundación Bancaja.
- BRACHTENDORF, J. (1997). «Cicero and Augustine on passions». *Revue des Études Augustiniennes*, 43, pp. 289-308.
- CADDEN, Joan (1993). *Meanings of sex difference in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2004). «Trouble in the Earthly Paradise: The Regime of Nature in Late Medieval Christian Culture». En Lorraine Daston & Fernando Vidal (eds.), *The Moral Authority of Nature*, Chicago: University of Chicago Press.
- CICERÓN (1989). *Rhetorica Ad Herennium*. En Harry Caplan (ed.). Cambridge, Mass: Harvard U. P. / Loeb Classical Library.
- DAMIANI, Bruno (1983a). *La Diana of Montemayor as Social and Religious Teaching*. Lexington: UP of Kentucky.
- (1983b). «'Et in Arcadia Ego': Death in *La Diana* of Jorge de Montemayor». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 8, pp. 1-19.
- DAMIANI, Bruno y CAMMARATA, Joan (1994). «La composición mitológica de *La Diana*». *Quaderni Ibero-Americani*, 76, pp. 5-34.
- DEACY, Susan (1997). «The Vulnerability of Athena». En Susan Deacy y Karen Pierce (eds.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*. London: Duckworth, 43-63.
- ISIDORO DE SEVILLA (1990). *Etymologiarum sive Originum libri XX*. En Wallace Martin Lindsay (ed.). Oxford: Clarendon Press.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (1999). *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Serie Tesis Cum Laude.
- (2006). «El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento: leyenda oral, iconográfica y literaria». *Cuadernos del CEMYR*, 10, pp. 233-250.

<sup>12</sup> Damiani y Cammarata dicen que el episodio «sirve para elucidar el destructivo efecto del amor impúdico y sensual, antítesis del honesto o espiritual, esa meta tan noblemente buscada por el amante neoplatónico» (1994, p. 21).

- MOLDENKE, Harold N. (1952). *Plants of the Bible*. Waltham, Mass: Chronica Botanica Company.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996). *Los siete libros de la Diana*. En Julián Arribas (ed.). Woodbridge, Suffolk: Tamesis.
- PARDO-DE-SANTAYANA, M. (2006). «Plants in The Works of Cervantes». *Economic Botany*, 60 (2), pp. 159-181.
- PAYER, Pierre J. (1993). *The Bridling of Desire: Views of Sex in the Later Middle Ages*. Toronto: University of Toronto Press.
- PIERCE, Karen F. (1997). «The Portrayal of Rape in New Comedy». En Susan Deacy y Karen Pierce (eds.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*. London: Duckworth, 163-184.
- PRIETO, Antonio (1975). *Morfología de la novela*. Barcelona: Editorial Planeta.
- PULIDO ROSA, Isabel (2004). *Repertorio de imágenes literarias*, Salamanca: Almar, Biblioteca Filológica.
- QUINTILIANO (1986). *Institutio oratoria*. En H. E. Butler (ed.). Cambridge, Mass: Harvard U. P. / Loeb Classical Library.
- SAN PEDRO, Diego de (1985). *Cárcel de Amor*. En Keith Whinnom (ed.). Madrid: Castalia.
- WILLIAMS, John D. (1956). «The Savage in Sixteenth Century Spanish Prose Fiction». *Kentucky Foreign Languages Quaterly*, 3, pp. 40-46.
- WARDROPPER, Bruce W. (1951). «The *Diana* of Montemayor: Revaluation and Interpretation». *Studies in Philology*, 48, pp. 126-144.

# LETRAS PRESENTES. ACERCA DE LA AGENCIALIDAD DE LOS SIGNOS EN LA NARRATIVA CABALLERESCA

Stephanie Béreziat-Lang  
Universidad de Heidelberg (Alemania)

## 1. EL MUNDO TEXTUAL Y LA VOZ DIVINA

En una de las digresiones didácticas del *Libro del Cavallero Zifar* —texto anónimo compuesto cerca de 1300 que constituye uno de los primeros relatos caballerescos castellanos— se vincula la obediencia al rey con la divina providencia:

[T]odos los tienpos del mundo, buenos e malos, han plazo e días contados quanto han de durar. [...] ca los mejores tienpos del mundo son los días en que biven los omes a sombra del señor que ama verdat e justicia e mesura. Ca la mejor partida de la mejoría del tiempo es en el rey. Ca sabet que el mundo es commo el libro e los omes son commo letras, e las planas escriptas commo los tienpos; que quando se acaba la una, comiença la otra. (1929: 280)

El carácter moralizante de este texto inserta al hombre en una lógica totalitaria, en la que todo está prescrito por la mano gigantesca de un autor (Dios) omnisciente e inescrutable. La metáfora libresca que crea una analogía entre la realidad perceptible y la materialidad de la escritura humana es un tópico del imaginario medieval.<sup>1</sup> En cambio, si se toma esta imagen del «ome como letra» al pie de la letra, no solo se invita a considerar el alcance de la cultura libresca y de las prácticas de la escritura para el imaginario cultural.<sup>2</sup> De hecho, esta metáfora también cuestiona la ‘legibilidad’ del mundo y del ser humano, y al mismo tiempo el potencial de expresión del hombre-signo en las ‘planas’-páginas de su narración, es decir, de manera general, la relación entre sujeto (ficcional) y texto. En este sentido, Michel Foucault ha llamado

<sup>1</sup> Ver De Looze (2016), para la Edad Media sobre todo 2016: 49–67.

<sup>2</sup> Esta contribución se integra en el proyecto de investigación interdisciplinario *Material Text Cultures* (SFB 933) de la Universidad de Heidelberg. Acerca de la ‘materialidad’ de la escritura en las literaturas europeas medievales, ver el tomo *Writing beyond Pen and Parchment* (Wagner/Neufeld/Lieb, 2019).

al ente ficcional Don Quijote, compuesto de pura textualidad, un «largo grafismo flaco como una letra [que] acaba de escapar directamente del bostezo de los libros» (1998: 53). Si figuran como signos que pueblan un mundo-texto cuyas páginas se suceden fatalmente, los hombres-letras se componen y se posicionan según una combinatoria que se les escapa. Parece que no les conviene a ellos mismos posicionarse en la página a su antojo.

A partir de esta metáfora del hombre como letra, tal y como aparece en el *Cavallero Zifar*, quiero examinar dos aspectos que me parecen interesantes en cuanto a la literatura caballeresca de alrededores de 1500. Primero, la legibilidad de un mundo en el cual el hombre y la naturaleza vienen a ser una pantalla de proyección de la propia escritura. Esta cuestión va a la par con la concepción del sujeto que tiene que defender su estatus frente a unos objetos textuales (inscripciones, etc.) cada vez más presentes y que tienen una agencialidad propia. En un segundo momento se puede considerar, con estas «planas escriptas commo los tienpos», la relación entre la escritura y el tiempo histórico y, con ello, el estatus cambiante de la hermenéutica en la época tar-do-medieval. Según Michel de Certeau, esta época supone un cambio epistemológico hacia una «economía escritural» emergente con la edad moderna (Certeau, 1990: 195). Este cambio coincide con una creciente conciencia de la arbitrariedad del signo, que ya no puede hacer referencia fiel a una ‘realidad’ (o una ‘verdad’) esencial de las cosas, sino que se autorreferencia cada vez más. Certeau ve este cambio como una ruptura con la categoría de ‘presencia’:<sup>3</sup> Una «voz ausente» (1990: 235) ya no se comunica inmediatamente, sino que la ‘escritura’ en minúscula intenta —aunque sin éxito— colmar la ausencia de una ‘Escritura’ originaria:<sup>4</sup>

L’écriture moderne ne peut se trouver dans le lieu de la présence. [...] la pratique scripturaire est précisément née d’un décalage entre la présence et le système. Elle s’est formée à partir d’une fracture dans l’antique unité de l’Écriture qui parlait. Elle a pour condition une non-identité de soi à soi. (Certeau, 1990: 235)

Michel de Certeau elabora la problemática de una hermenéutica en evolución histórica también en sus escritos sobre el discurso místico de la temprana modernidad (1982). La mística no describe para Certeau una experiencia

<sup>3</sup> Para la noción de ‘presencia’ como clave de un modo alternativo «aquende la hermenéutica», ver Gumbrecht, 2004.

<sup>4</sup> Para la diferenciación de dos tipos de Escritura y una crítica del logocentrismo moderno, ver también Derrida, 1967.

sobrenatural, sino, a nivel estructural y textual, una «manera de hablar» (Certeau, 1982: 156), una práctica discursiva que trata con lo indecible y lo intenta verbalizar, consciente de su continuo fracaso. En cuanto al cambio epistémico observa en la mística moderna —aislada y presionada dentro de la «economía escritural»— un vuelco análogo: un «passage du *sacré* au *secret*» (Certeau, 1982: 132), de lo ‘sagrado’ y primario hacia lo ‘secreto’, que consiste en una operación deliberada y experimental con la no-referencialidad del signo.

Desde este enfoque, y a pesar de las evidentes diferencias de género textual, se puede acercar la perspectiva de una textualidad ‘mística’ en el umbral de la modernidad a los textos de caballerías. En ambas se verbaliza un problema de hermenéutica, de lectura e interpretación de la escritura, tanto dentro del mundo ficcional a nivel de los protagonistas, como al nivel del lector que lee y observa junto con los entes ficcionales. Al mismo tiempo, persiste la problemática de la agencialidad del propio hombre que parece borrarse como sujeto autónomo detrás del poder independiente de los signos. Desde esta perspectiva, la instauración del discurso místico hacia la Edad Moderna sigue la misma lógica que el desarrollo de las letras caballerescas.

En cuanto a esta presencia y la agencialidad de las letras escritas que aparecen a nivel intradieгético y que ponen a prueba la agencialidad del sujeto humano, quiero considerar brevemente tres pasajes de textos caballerescos del cambio al siglo XVI: del texto artúrico *Lanzarote del Lago*, del *Amadís de Gaula* y de la novela valenciana de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*.

## 2. CUERPO MARCADO Y SUJETO NARRATIVO

En la literatura europea ya desde el siglo XI, y sobre todo en los textos artúricos, son frecuentes las situaciones en las cuales el héroe se ve confrontado a una escritura que aparece en el espacio sobre cualquier soporte material. Las cosas mismas, la misma naturaleza comunica así, sucesiva y parcialmente, partes del enigma total que es el recorrido vital del héroe, las aventuras con las que se enfrenta, y los retos para avanzar hacia sus objetivos (liberar damas, combatir enemigos, etc.). Es interesante que la mayoría de los textos artúricos hispánicos date solamente del siglo XV tardío, cuando ya rivalizan con nuevas

formas de narrar la caballería.<sup>5</sup> Quizás con una nueva popularidad de los entornos pastoriles y arcádicos se actualiza también el interés del público lector por estos espacios poblados de signos, letras y mensajes. Las verdades para descifrar vienen inscritas en las propias cosas. Según Certeau, esta forma específicamente medieval de una *allegoría in factis* desaparece hacia el siglo xv, pero se desplaza a la creación de ‘enigmas’: Como dice Certeau, el texto se complace en producir artificialmente lo secreto para ‘producir interpretación’, componiendo escenarios o ‘ficciones hermenéuticas’.<sup>6</sup> Mediante el enigma textual, materializado en los propios paisajes ficcionales, el texto hace así perdurar una forma alegórica que ya viene a ser un anacronismo. Los protagonistas ficcionales se ven así confrontados a una situación híbrida que desafía su capacidad hermenéutica y pone a prueba su agencialidad como sujeto.

El *Lanzarote del Lago* de 1414<sup>7</sup> presenta al héroe una y otra vez ante unas inscripciones crípticas que lo enfrentan a su destino:

[Y] ante la hermita estava en el cimiterio vna Cruz en un padrón de marmól.Y quando Don Lançarote vido la cruz, cató sobre el padrón y vio letras vermejas que dezian: ‘Oyes, tú, cavallero andante que buscas las aventuras, si tú no quieres tu muerte o tu desonra, guarda que no entres en esta floresta, ca te non podras ende partir sin una d’estas dos cosas’ y el estando ansi oyo abrir la puerta dela Capilla [...]. (2006: 339)

Resalta el carácter acústico de la escritura que parece dirigir su voz al protagonista: «oyes tú». Pero la Voz ha cedido a un puro acto de lectura; y junto con el protagonista, el lector descifra la propia lógica del resto de la narración. Las letras, dotadas de facultades mágicas y anteriores a la mano de obra del hombre, designan un meta-mundo superior al del héroe e inalcanzable para el lector, donde la trama ya está fijada y el recorrido del héroe encuentra su pleno sentido. El héroe solo cumple ciegamente con las instrucciones de este meta-mundo, de un guion narrativo que se materializa en el propio paisaje virtual. De este modo, el sujeto viene a ser mero objeto de esta instancia superior que prefigura sus acciones. Pero esta instancia ya no es divina, sino textual (es el propio texto o la lógica narrativa); ya no hay Voz sino ‘letras’ que

<sup>5</sup> Para este aspecto, ver Gutiérrez García, 2013.

<sup>6</sup> «La multiplication de l’adjectif ‘mystique’ [...] produirait dans et par la langue un équivalent artificiel de l’interprétation qui jusque-là déchiffrait des volontés divines dans le secret des choses. [...] Ce déplacement [...] produit artificiellement du secret pour produire de l’interprétation; il conjugue l’un à l’autre par des ‘indices’; il compose des scénarios ou des ‘fictions’ d’herméneutique» (Certeau, 1982: 135).

<sup>7</sup> BNE Madrid, ms. 1196. Cito de la edición de Antonio Contreras Martín y Harvey L. Sharrer, 2006.

se tienen que descifrar; y esta instancia ya no es *sacré*, sino que se produce el secreto como condición de una constante hermenéutica.<sup>8</sup>

Esta hermenéutica como motor y base de la lógica narrativa domina también en el *Amadís de Gaula* según el texto de Garci Rodríguez de Montalvo de 1496. Interesa aquí el recorrido vital del hijo Esplandián, un «héroe marcado» (Delpech, 1990) que nace con unas escrituras ilegibles trazadas en su pecho y resuelve sucesivamente el enigma de su propia identidad.<sup>9</sup> Solo al despertar los signos corporales y volverse legibles, cobra sentido también su periplo: encuentra el amor de su vida y cumple con la profecía de su existencia. Es interesante cómo el texto ilustra el momento enigmático de la confrontación con la escritura corporal del héroe recién nacido, que, desde la perspectiva del lector, todavía es una ‘pagina en blanco’:

Estonces encendieron una vela, y desembolviéndolo vieron que tenía debaxo de la teta derecha unas letras blancas como la nieve, y sola teta izquierda siete letras tan coloradas como brasas bivas; pero ni las unas ni las otras supieron leer, ni qué dezían, porque las blancas eran de latín muy oscuro, y las coloradas, en lenguaje griego muy cerrado. Y de que esto vieron, tornáronlo a embolver. (Rodríguez de Montalvo, 1997: II. 654)

Es sintomático para esta producción de lo ‘secreto’ que los signos aparezcan primero en su propia materialidad, de color y tipografía, un aspecto visual que no delata información alguna. La ‘lectura’ de las letras, tanto las blancas que corresponden a su nombre y le inscriben su identidad de caballero, como las rojas que corresponden a su destino amoroso, la unión con su amada ocurre en momentos posteriores del relato. Sin embargo, ya en esta escena dominada por el enigma textual, el lector ya automáticamente sospecha en las letras somáticas un código para la comprensión del relato entero. Este meta-comentario reducido al signo parece autoritativo porque proviene de esa instancia pseudo-divina que es la lógica textual. Pero, el destino grabado en la piel no solo le roba la autonomía o el libre albedrío al sujeto de la narración, sino que también hace depender su destino de la capacidad herme-

<sup>8</sup> «Le secret est la condition d’une herméneutique. Pas d’interprétation si l’on ne suppose pas quelque chose de caché à déchiffrer dans le signe» (Certeau, 1982: 132).

<sup>9</sup> En cuanto a la mística es interesante comparar estas letras somáticas a la tradición hagiográfica. Marcados físicamente por Dios, el santo o el místico buscan la unión con lo divino a través de una ‘signatura’ o imprenta divina en su propio cuerpo. Para este aspecto, ver mis contribuciones en Wagner/Neufeld/Lieb, 2019. Para concepciones generales del sujeto como texto y las lecturas corporales, ver Jager, 2000.



néutica de los otros, ya sean protagonistas o lectores. Dar sentido al sujeto no es cuestión de su propio desarrollo, sino que su carácter se forma por la capacidad de los otros de revelar un «griego muy cerrado». Además, las letras rojas dominan, por su propia presencia material, el propio cuerpo del héroe, haciéndose sentir como fuego ardiente cuando el ‘amor’ entra en juego.<sup>10</sup>

Es la propia escritura entonces, en sus dos planos tanto como escritura corporal como en forma del macro-texto narrativo, quien domina al sujeto y actúa en su lugar.

### 3. JUEGO CORTESANO Y SIGNOS OPACOS

Frente a estas inscripciones esenciales que marcan el propio cuerpo, parece desarrollarse otro tipo de escritura corporal más fugaz y menos fatal: signos fijados ya no en la propia carne, sino en la segunda piel del hombre, su vestimenta. Quizás porque afectan a esta piel artificial del hombre —este ‘disfraz’ de su representación social y su puesta en escena en la vida pública— se deja manejar más flexiblemente, quitar y cambiar deliberadamente. Así, la legibilidad del signo que ya se ha cuestionado en las señas de una identidad incierta, se vuelve aún más problemática. Entra en escena la categoría del juego. Con la tradición cultural del torneo, todo un campo de experimentación se abre a las letras. Rafael Beltrán (1999), entre otros, ha resaltado el valor performativo e incluso teatral de novelas caballerescas como *Tirant lo Blanc*. Si en los torneos de justas se negocia la problemática de la interpretación y lectura de los signos, es hacia la segunda mitad del siglo xv que, en estos torneos, las ‘letras’ se distancian cada vez más del ‘mensaje’ transportado y se hace perceptible una nueva concepción de la relación entre significado y significante (cf. Gamba Corradine, 2012).

En las invenciones recopiladas en el *Cancionero general* de 1511 se puede observar que las letras se alejan progresivamente del valor semántico de la divisa, no lo incorporan ni lo acompañan poéticamente, sino que juegan de manera autorreferencial con el valor significativo de su propia forma como signo. Es muy interesante la textualización de estas invenciones en la recopi-

<sup>10</sup> Cf. en las *Sergas de Esplandián*: «[...] con esta congoxa ponía las manos sobre el corazón con gran temor que del pecho no le saliesse, e hallaba las letras coloradas que sobrel tenía tan ardientes que apenas las manos en ellas las podía sufrir» (Rodríguez de Montalvo, 2003: 198).

lación que ha realizado Hernando del Castillo de estas invenciones<sup>11</sup>, una recopilación mínimamente narrativa, sin embargo, que necesariamente conlleva una serie de problemas semióticos a la hora de traducir la unidad imagen-texto en un texto linear (Macpherson, 1998). He aquí un ejemplo del *Cancionero general*:

Otro sacó una .a. de oro, porque su amiga avia nõbre aldonça, y dixo.  
 Diziendo qu'es y de qué,  
 ésta de quien cuyo só  
 dize lo que hago yo. (Macpherson, 1998: 92)

Explicando el nombre de la amada, el texto ofrece un marco narrativo mínimo para reconstruir un 'sentido' de la combinación entre el objeto y la letra de la invención puestos en escena durante el torneo. El texto y la propia materialidad de la invención entran aquí en competición. la A dorada (presente) designa una dama llamada Aldonza, una 'a-dorada' (ausente): cambio semántico en la homofonía, pero autorreferencia radical del signo. El 'yo' que aparece en esta invención oscila entre la voz del caballero («a-d'oro», es decir: amo), y la voz silenciosa, puramente material de la letra áurea, la A como signo que «dice qu'es y de qué» y también hace suya la acción del caballero («dize lo que hago yo»). El signo dorado, materialización del juego de palabras (y que, en esto, remite al ingenio del caballero que la inventó, pero solo de manera indirecta) viene a ser sujeto, objeto, voz y marco formal visible a la vez. Al traducir las imágenes en texto se disipa el valor referencial del signo y resalta su propia materialidad. El signo materializado y performado en el torneo crea así un cuerpo alternativo, una especie de tercer elemento hacia el cual se desplaza y en el cual se realiza la relación entre el sujeto y su expresión poética.

Certeau describe esta misma problemática semiótica en el marco de la textualidad mística. Parece que más allá de las fronteras de los géneros textuales, esta nueva 'opacidad' del signo es un rasgo común del cambio epistemológico hacia la modernidad:

Ainsi les lettres représentant un sens peuvent être considérées dans leur matérialité et, dans ce cas, elles font oublier ou disparaître le sens. [...] L'adjectif 'mystique' [...] détourne de la chose représentée pour arrêter l'attention sur [...] le signe-comme-

<sup>11</sup> Para las 'invenciones y letras', ver Deyermond, 2002 y Gamba Corradine, 2012. Para la narrativización en el marco de la literatura ficcional, más concretamente Beltrán, 2005 y Casas Rigall, 2008.

chose. Il opacifie donc le signe. Par son seul fonctionnement, il tend à faire disparaître la chose signifiée au bénéfice du signifiant. (1982: 200-201).

La mística y las caballerías comparten esta tendencia semiótica de resaltar la presencia, material, activa y tangible, del signo. El sujeto humano entra así en una situación precaria frente a los significantes y a la misma textualidad.

Si en textos narrativos como el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, impreso en Valencia en 1490, se recoge esta tradición de la ‘invención’, se aumenta aún la autorreferencialidad de estas escrituras ‘micropoéticas’ (cf. Deyermond, 2002). Se alejan del contexto cultural cortesano y se acercan de nuevo a los espacios mágicos de textos como el *Lanzarote*. Volvemos al problema de la agencialidad: el *self-fashioning* de la tradición del torneo permite exteriorizar de manera performativa la constitución del sujeto. Al mismo tiempo, si de esta forma el hombre mismo se hace signo, o página, tiene que defender su estatus a los factores textuales cada vez más autónomos. En el *Tirant lo Blanc*, los vestidos de los protagonistas figuran como pantallas textuales. Al margen de la trama establecen un diálogo sordo de ‘invenciones’, que no permite una auténtica ‘comunicación’<sup>12</sup>:

[Q]uando el Emperador supo que su capitán era venido, mandó que le dexassen entrar, y [Tirant] hallóle que se estava peinando y su hija Carmesina estávale peynando. [...] La infanta estava en brial de hilo de oro labrado todo de una yerva que se llama amor vale, con letras bordadas de perlas gruesas en torno que dezían: *Mas no a mí*. Como el Emperador fue acabado de vestir, dixo a Tirante:

— Dezidme, capitán: ¿qué mal era el que ayer tenía vuestra persona?

Dixo Tirante:

— Señor, vuestra majestad sepa que todo mi mal es del trabajo de la mar y mudança de los ayres, que son más sutiles los vientos desta tierra que no los de poniente. (Martorell, 1990: II. 132)

Las letras en el vestido de Carmesina no son comentadas por los protagonistas, y el diálogo que se establece pasa entre el Emperador y Tirant, pero toca el tema del amor infeliz solo de manera codificada: tanto la misteriosa flor llamada «amor vale» como el «trabajo-del-amar» (y no: ‘de la mar’) solo se descifran desde la posición del lector, quien tiene la materialidad de las le-

<sup>12</sup> Para un análisis más detallado de este aspecto, ver mi artículo (Béreiziat-Lang, 2018: 266).

tras ante sus ojos.<sup>13</sup> Aquí pasa lo mismo que en el discurso místico: lo dicho no sustituye de manera directa lo referido, pero lo desplaza deliberadamente. El lector tiene que reconstruir este desplazamiento, o al menos valorizar su dimensión lúdica. Según Certeau, el lenguaje místico moderno manipula las palabras, las aleja de la imitación de las cosas y de la referencialidad, y practica así un «détachement», un desplazamiento hacia la ficción:

Les mots s'y trouvent désancrés de leur sens et transformés en opérateurs de détachement. Les 'dissimilitudes' ne sont plus de signes, mais des machines à dériver [...]. Ils n'obéissent plus au principe du symbole médiéval, de type épiphanique et ontologique. Ils fonctionnent déjà comme le symbole scientifique moderne: produits dans un espace de 'fiction' [...], ils se caractérisent par ce qu'ils permettent de faire. (Certeau, 1982: 205)

Pero, ¿puede afirmarse así que el sujeto requiere su soberanía frente a los signos, si los domina con una producción creativa y lúdica? Más bien, parece que estas 'maquinas de derivación' textuales se independizan y se ponen delante de los sujetos.<sup>14</sup> Si la comunicación se desplaza de los sujetos hacia las propias letras dentro del mundo ficcional, toda 'lectura' pasa a un nivel puramente textual, y nos encontramos otra vez bastante cerca de un «mundo que es como el libro». Pero un libro autorreferencial e irónico esta vez, dominado ya por la 'práctica escritural' moderna, una maquinaria textual soberana y autosuficiente.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN, Rafael (1999). «Comedy and Performance in *Tirant lo Blanc*». En Arthur Terry (ed.), *Tirant lo Blanc. New Approaches*. Woodbridge/Rochester: Tamesis, 15-28.
- (2005). «La noria con arduces (cimera de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc*». En Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, vol. I. Sevilla: Ed. Universidad de Sevilla, 135-154.
- BÉREIZIAT-LANG, Stephanie. «*Tirant lo Blanc*. Del poder de las palabras al gobierno del

<sup>13</sup> Ver al respecto Beltrán, 2005.

<sup>14</sup> Compárese, para la suplementariedad del signo y de la 'escritura', como desplazamiento continuo de un significado ausente, Derrida, 1967.

- signo vacío». En Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del XIX congreso de la AIH*. Berlin: De Gruyter, 258-269.
- CASAS RIGALL, Juan (2008). «El mote y la invención en la estructura narrativa de *Cárcel de Amor*». *Cancionero General*, 6, pp. 33-61.
- CERTEAU, Michel de (1982). *La Fable Mystique, I. XVIIe et XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard.
- (1990). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- DELPECH, François (1990). «Du héros marqué au signe du prophète: esquisse pour l'archéologie d'un motif chevaleresque». *Bulletin Hispanique*, 92. 1, pp. 239-240.
- DE LOOZE, Laurence (2016). *The Letter & the Cosmos. How the Alphabet Has Shaped the Western View of the World*. Toronto: University of Toronto Press.
- DERRIDA, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris: Seuil.
- DEYERMOND, Alan (2002). «La micropoética de las invenciones». En Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez (ed.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 403-424.
- El Libro del Caballero Zifar* (1929). En Charles Ph. Wagner (ed.). Michigan: Ann Arbor-University of Michigan.
- FOUCAULT, Michel (1998). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa C. Frost. Madrid: Ed. Siglo XXI.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2012). «Sobre la evolución de las letras caballerescas en los siglos XVI y XVII». *Olivar*, 18, pp. 77-93.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004). *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago (2013). «Caballería y poder en la literatura artúrica hispánica de finales del siglo XV y principios del XVI». *e-Spania*, 16 (diciembre).
- JAGER, Eric (2000). *The book of the heart*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.
- Lanzarote del Lago* (2006). En Antonio Contreras Martín y Harvey L. Sharrer (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MACPHERSON, Ian (1998). *The 'invenciones y letras' of the 'Cancionero general'*. London: Ed. Queen Mary and Westfield College, Department of Hispanic Studies.
- MARTORELL, Joanot (1990): *Tirant lo Blanc*. En Martín de Riquer (ed.). Barcelona: Selecta.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1997). *Amadís de Gaula*, 2 vols. En Jesús Rodríguez Velasco (ed.). Madrid: Castro.
- (2003). *Sergas de Esplandián*. En Carlos Sainz de la Maza (ed.). Madrid: Castalia.
- WAGNER, Ricarda, NEUFELD, Christine y LIEB, Ludger (eds.) (2019). *Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*. Berlin/Boston: De Gruyter.

## ESPECULARIDAD Y CIRCULARIDAD: ENTRE LA GÉNESIS Y LA DISIPACIÓN DE DON QUIJOTE COMO PERSONAJE LITERARIO

Nikolai Angel Botino Iniakin

*Universidad Hebrea de Jerusalén*

El objetivo de este trabajo es presentar, como dice el título, la transición de Alonso Quijano a don Quijote y viceversa. Esta transición, estimo yo y espero poder demostrar, está enmarcada en un juego o relación de reflejos o contrastes especulares entre la génesis y la disipación de don Quijote como personaje literario.

La simetría estructural en el *Quijote* ha sido ampliamente tratada. En especial, destaca el trabajo clásico de Raymond Immerwahr, quien demuestra la simetría entre los episodios y las aventuras en la primera parte del *Quijote* y argumenta la existencia de contra imágenes o «*gegenbilder*», lo cual designa la simetría que predomina y que se extiende dentro de los motivos individuales, las acciones y los destinos de los personajes, convirtiéndolos así en una especie de espejos homólogos contrastantes con don Quijote en el centro (Immerwahr, 1958: 129). Immerwahr proporciona suficientes ejemplos para establecer esta relación entre don Quijote y los demás personajes en la obra. Sin embargo, esta relación también existe entre los dos personajes que componen la unicidad protagónica de don Quijote, el hidalgo y el caballero. Estimo que entre Alonso Quijano y don Quijote puede también identificarse esta relación especular contrastante de motivos, acciones y destinos.

En el último capítulo de la segunda parte del *Quijote*, la pluma reafirma que don Quijote no es una figura histórica, sino que es un personaje literario: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir» (Cervantes II, 2004: 1336). Así, la pluma de Cide Hamete Benengeli disipa el hechizo de la creación del personaje de don Quijote convirtiéndolo en el resultado de un fenómeno literario. Sin embargo, hacia el final de la segunda parte del *Quijote*, este personaje literario sufre un proceso de transformación, o disipación, opuesto al proceso de creación que tiene lugar al comienzo de la primera parte, don Quijote se crea a sí mismo y luego se transforma nuevamente en Alonso Quijano. Como consecuencia de ello, el personaje literario llamado don Quijote de la Mancha se disipa. Este proceso se ve caracterizado

por una dinámica especular contrastante a partir de la cual los distintos pasos que conforman la creación del personaje caballeresco don Quijote de la Mancha se ven reflejados de manera invertida en el proceso de disipación del mismo. Estos pasos son: la entrada en el rol de personaje literario y la salida de dicho rol, el nombramiento de don Quijote como caballero y la reafirmación de ser él el verdadero don Quijote, y el conocerse y el desconocerse a sí mismo. En este trabajo me propongo expandir y ejemplificar estos puntos que predominan en la creación y en la disipación del personaje de don Quijote como personaje literario.

En el artículo «On the Place of Madness, Deviance, and Eccentricity in don Quijote», David A. Boruchoff describe el proceso a través del cual el personaje «real» de Alonso Quijano se transforma en el personaje literario don Quijote demostrando su alejamiento y transgresión de las normas sociales en cuyo marco debe vivir su vida un hidalgo de la época. Esta transformación de cuerdo a loco, según explica Boruchoff, corresponde a varios ámbitos en los cuales tiene lugar: el ámbito del discurso, el ámbito de la topografía y el ámbito de las instituciones, y agrega: «*don Quijote's journey into madness takes him away, not only from his town and family, but also from the meals, attire, occupations and domestic rituals that define his public identity in the first lines of the text*» (Boruchoff, 2002: 12-3). En este sentido, la construcción especular del personaje ficticio de don Quijote en conjunto con su movimiento hacia la locura, y después, su regreso al rol del personaje «real» Alonso Quijano y su cruce a la cordura, son caracterizados también por una estructura especular.

Ambos procesos, el de la creación de don Quijote y el de su disipación son afectados por elementos externos al personaje de Alonso Quijano. Las novelas de caballerías actúan como catalizadoras de este descenso a la locura, y de la creación del personaje, el narrador argumenta así este proceso: «[e]n 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 del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio» (Cervantes I, 2004: 42). En contraste, el proceso de disipación del personaje comienza con el desafío del Caballero de la Blanca Luna y la respectiva derrota de don Quijote en la cual el primero le demanda al segundo que: «[s]e recoja] y retire a [s]u lugar por tiempo de un año, donde ha de vivir sin echar mano a la espada, en paz tranquila y en provechoso sosiego» (Cervantes II, 2004: 1265). El uno causado por novelas de caballerías que son leídas, y el

otro causado por un caballero salido o extrapolado de esas mismas novelas de caballerías para desafiar a don Quijote. En su transformación en caballero andante, don Quijote es guiado por los ejemplos de figuras literarias de novelas como *Amadís de Gaula*, *Palmerín de Inglaterra* o *El caballero del Febo el troyano*, entre otras muchas obras de caballería. En la disipación de don Quijote, este también es guiado por ejemplos externos a sí mismo, como el recuerdo de los libros de pastores y pastoras que lo lleva a ofrecerle el cambio de profesión a Sancho, invitándolo a convertirse en pastores durante el año de sosiego prometido «a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores» (Cervantes II, 2004: 1283). Son entonces los catalizadores literarios externos los que cumplen la función de inducir el comienzo de ambos procesos, el de la creación en Alonso Quijano y el de la disipación de la locura literaria caballeresca en don Quijote.

Esta relación especular se ve además enmarcada en la topografía de la obra como explica Boruchoff. Alonso Quijano, se aleja de su aldea en la Mancha para ser partícipe de sus aventuras caballerescas: «salió al campo con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo» (Cervantes I, 2004: 49). Sus aventuras lo llevan físicamente lejos de su centro topográfico que es su aldea. Es en este alejamiento donde don Quijote esboza con su mente la transformación de molinos de viento en gigantes y la de ventas en castillos. El reflejo contrastado de este alejamiento está en el recorrido de regreso a su aldea que emprenden don Quijote y Sancho, luego de haber sido vencido este por el Caballero de La Blanca Luna. Durante su regreso a la aldea la mente de don Quijote ya no transforma ventas en castillos, aceptando paulatinamente la realidad tal y como esta es, una realidad que ya no corresponde a las novelas de caballerías. El narrador ofrece claramente esta información: «apeáronse en un mesón, que por tal le reconoció don Quijote» (Cervantes II, 2004: 1314). El lector está siendo informado del cambio interno que está teniendo lugar en el protagonista: el mundo de encantamientos y de encantadores está siendo disipado en conjunto con el personaje de don Quijote.

El discurso de Alonso Quijano cambia también denotando la creación y la disipación del personaje literario de don Quijote siendo ello una característica esencial de este proceso. En su lecho de muerte, Alonso Quijano habla: «[y]o fui loco, y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» (Cervantes II, 2004: 1333). Con estas pala-



bras, Alonso Quijano rechaza a don Quijote y se aferra a su ser actual, el hidalgo. El reflejo invertido de este discurso se da cuando está enfrascado en sus aventuras de caballerías, él rechaza ser Alonso Quijano, el hidalgo normativo, y se reafirma siempre como don Quijote, el caballero andante, lo que se demuestra en la respuesta a su vecino don Rodrigo de Narváez cuando le dice: «-Yo sé quién soy —respondió don Quijote—, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías» (Cervantes I, 2004: 79). Don Quijote se conoce a sí mismo en este discurso, y también, Alonso Quijano se conoce a sí mismo cuando deja en el pasado al personaje del caballero andante.

La ordenación de don Quijote como caballero es también un paso del proceso de creación o construcción de este personaje. Don Quijote le solicita al ventero/alcaide en su venta/castillo que lo arme caballero: «os digo que el don que os he pedido [...] es que mañana, en aquel día, me habéis de armar caballero» (Cervantes I, 2004: 59). Don Quijote toma en este proceso al ventero, un personaje de la realidad verosímil literaria y lo transforma en un alcaide, un personaje de su imaginación caballerescas, para obtener su objetivo de finalizar el proceso de creación de su personaje caballeresco: don Quijote. Esta ceremonia donde le otorga el título de caballero un alcalde imaginado tiene su contraparte en el encuentro de don Quijote con Álvaro Tarfe. En este encuentro, un personaje imaginado del *Quijote de Avellaneda* es introducido en la realidad verosímil literaria del *Quijote*. El caballero le pide a este personaje metaléptico que lo reafirme como el verdadero don Quijote: «a vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar» (Cervantes II, 2004: 1320). El personaje imaginario, externo a la realidad de don Quijote, es quien lo reafirma como el verdadero don Quijote de la Mancha. Esta especularidad tiene también otro destello en el ámbito legal de ambos procesos. La ordenación como caballero debe ser realizada por un miembro de la nobleza para que esta tenga valor, al ser realizada por un individuo de una categoría social tan opuesta, como es el caso del ventero, la ordenación no tiene efecto alguno. La reafirmación de este como el verdadero don Quijote contrasta con este proceso en el hecho de que esta vez, Álvaro Tarfe es introducido desde una obra externa que es calificada como «disparates» (Cervantes II, 2004: 1213). Un personaje imaginario, es el que declara frente al alcalde, a la ley, y el narrador informa que «el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con to-

das las fuerzas que en tales casos debían hacerse» (Cervantes II, 2004: 1320'1). Un personaje externo a la realidad caballerescas es introducido en la misma y nombra caballero a don Quijote, mientras que un personaje externo a la realidad no caballerescas es introducido en ella para que reafirme a don Quijote como verdadero don Quijote.

El narrador también contribuye a la estructura de estos espejos homólogos en el *Quijote*. En el primer capítulo de la primera parte, el narrador explica el proceso mental de Alonso Quijano en su creación de don Quijote, como he argumentado anteriormente, para luego otorgarle la palabra no a Alonso Quijano, sino a don Quijote. Mientras que, en el capítulo final de la segunda parte, el narrador vuelve a emplear el método directo explicando el proceso físico, el de la enfermedad que agobia a don Quijote para luego apartarse de él y dejar que el personaje, Alonso Quijano el Bueno, decida y obre, como en el primer capítulo. Me gustaría también mencionar que, en este capítulo, el narrador siempre hace uso del nombre 'don Quijote', no usa el nombre de Alonso Quijano en ningún momento, lo cual es un indicio de sus deseos de aferrarse al personaje de don Quijote, y no al personaje de Alonso Quijano. Con su muerte, muere la unicidad protagónica Alonso Quijano y don Quijote, a pesar de los intentos del narrador de mantener a don Quijote vivo y respondiendo a este nombre. En contraste, en el primer capítulo, él es un caballero, es un hidalgo «de los de lanza en astillero» y es el tercer pronombre personal del singular antes de transformarse en el personaje de don Quijote de la Mancha (Cervantes I, 2004: 37).

La problematicidad de la estructura en las obras cervantinas y en particular, la problematicidad de la intertextualidad entre las diferentes obras ha establecido una relación indispensable, y esta es la del lector como intérprete/constructor de las mismas. Antonio Rey Hazas arguye con respecto a las *Novelas Ejemplares* que «Cervantes establece [...] interrelaciones obvias de reescritura [...] con el objeto de configurar un mundo literario peculiar y autónomo, que se explica desde dentro, lleno de interconexiones y relaciones diversas, que sólo alcanza su plenitud cuando se analiza en toda su complejidad y el lector puede asociar el conjunto de todas sus creaciones» (Rey Hazas, 1999: 153). Este conjunto creativo sugiere también la inclusión del *Quijote* en este mundo literario peculiar y autónomo. El lector del *Quijote* es invitado a establecer estas relaciones con el objetivo de construir una estructura de la obra. Esta construcción depende, como argumenta Avalor-Arce «de la independencia perso-

nal de cada lector» (Rey Hazas, 1999: 148). Alonso Quijano lector, construye su propio personaje y su propia estructura literaria basado en interpretaciones de las novelas de caballerías, proceso que incita al lector, no a combatir molinos de viento, sino a tomar parte en un proceso similar y construir una estructura a partir de los indicios encontrados en el texto. Gracias a esto, me atrevo a pensar que la reafirmación de don Quijote frente al alcalde deja detrás de sí un pequeño destello de la simetría de imágenes contrastantes e invita al lector a preguntarse a sí mismo si acaso esta reafirmación legal guarda una relación de simetría con respecto a los documentos que el narrador encuentra en los anales y archivos de La Mancha en la primera parte.

Tal como he afirmado al comienzo de mi lectura, la estructura simétrica en el *Quijote* no se limita solamente a las aventuras y a los episodios en la obra. Los personajes configuran una especie de contra imagen que con sus acciones, motivos y destinos se ven reflejados en la existencia misma de don Quijote. Además, los personajes ajenos a don Quijote no son los únicos que promueven este reflejo. Alonso Quijano no es solamente el hidalgo que crea a don Quijote ni es solamente la mitad de una unicidad protagónica, sino que es además un reflejo de don Quijote mismo, y viceversa, don Quijote es también un reflejo de Alonso Quijano. Este reflejo se pone de manifiesto en el proceso de la creación y de la disipación del personaje literario don Quijote. La génesis y la disipación del personaje de don Quijote son ambas inducidas por catalizadores externos. Aspectos como la distancia geográfica, el discurso o la ordenación como caballero denotan y ejemplifican estos procesos especiales que configuran la estructura simétrica de la novela que el lector es llamado a reconstruir.

## BIBLIOGRAFÍA

- BORUCHOFF, David A. (2002). «On the Place of Madness, Deviance, and Eccentricity in don Quijote». *Hispanic Review*, vol. 70, n° 1, pp. 1-23.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004). *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. En F. Rico (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- IMMERWAHR, Raymond (1958). «Structural Symmetry in the Episodic Narratives of don Quijote, Part One». *Comparative Literature*, 10, n° 2, pp. 121-35.
- REY HAZAS, Antonio (1999). «Cervantes se reescribe: teatro y Novelas ejemplares». *Criticón*, n° 76, pp. 119-64.

## CALDERÓN ESCOLAR: EDICIONES DIDÁCTICAS DE LA VIDA ES SUEÑO

María J. Caamaño-Rojo  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Es evidente que el panorama editorial del teatro del Siglo de Oro ha cambiado sustancialmente, y para mejor, en los últimos años. Contamos en la actualidad con proyectos de investigación consolidados dirigidos a la elaboración de ediciones críticas solventes de las comedias de los principales dramaturgos áureos y en consecuencia, a día de hoy, buena parte de las obras dramáticas de Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Moreto, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara o Mira de Amescua, entre otros, son accesibles o lo serán en breve para un lector especialista a través de textos fidedignos, rigurosamente fijados y anotados. Era esta, y lo sigue siendo toda vez que aún no está concluida, una tarea pendiente y necesaria de la que la comunidad académica debe sentirse complacida y orgullosa.

Las ediciones críticas son, sin lugar a dudas, las que «justifican más plenamente el trabajo del filólogo y su contribución a la filología» (DITERLI),<sup>1</sup> pero junto a ellas conviven otras con un peso cuantitativo nada desdeñable en el panorama editorial que suelen permanecer más al margen de los intereses de los círculos académicos especializados: las denominadas ediciones didácticas o escolares. En ellas, y más concretamente en las calderonianas, se centra este trabajo, pues parece oportuno, una vez que la trayectoria de la edición crítica del teatro áureo está ya consolidada de manera firme y solvente, detenerse a explorar este terreno, afín pero poco transitado, y cuya relevancia no parece menor al constituirse como el primer contacto —y a veces el único— con los textos dramáticos del Siglo de Oro que tienen los estudiantes preuniversitarios.

Cierto es que, como es sabido, las sucesivas reformas educativas de los últimos años han ido arrinconando la literatura y la han convertido en un bloque de contenido mínimo en los planes de estudio de enseñanza secundaria y bachillerato. Asimismo, los enfoques pedagógicos actuales abogan claramente

---

<sup>1</sup> *Diccionario de termos literarios do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades*. <[http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=106:2:::NO:2:P2\\_TERMOS:edici%C3%B3n%20cr%C3%ADtica](http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=106:2:::NO:2:P2_TERMOS:edici%C3%B3n%20cr%C3%ADtica)> 12-3-2019.

por metodologías que ponen el foco de atención en la formación del hábito lector en detrimento de planteamientos historiográficos de enseñanza de la literatura (Colomer, 1991; Cerrillo, 2007), con lo cual se tiende a priorizar la literatura juvenil, más amable para la formación de ese hábito lector, mientras que la lectura de obras canónicas de la literatura se posterga a los cursos más elevados de educación secundaria y sobre todo bachillerato, con el fin de desarrollar la competencia literaria del alumnado una vez que este ha afianzado su hábito lector. Podría cuestionarse, en consecuencia, la viabilidad de este tipo de ediciones, dado que su funcionalidad parece haberse reducido notablemente debido a los factores indicados. No obstante, su presencia en el mercado editorial sigue siendo notable, y solamente por el mero hecho de constituir la base sobre la que los actuales y futuros estudiantes de filología cimientan sus primeros acercamientos a los textos dramáticos áureos, debiéramos conocerlas mínimamente. Además, su estudio parece pertinente también en la medida en que permitirá analizar si ha habido o es posible que haya cierto grado de transferencia de conocimiento desde el ámbito académico, tan avanzado en los últimos años en lo que a edición y estudio del teatro áureo se refiere, y este tipo de proyectos editoriales de carácter divulgativo.

Uno de los primeros escollos que nos encontramos al tratar de abordar este objeto de estudio es el que atañe a su delimitación. ¿Qué entendemos por edición didáctica? Dado que no entran en los parámetros habituales de la edición filológica, los manuales y diccionarios al uso (Lázaro Carreter, 1953; Jauralde, 1981; Platas, 2000) no suelen incluirlas como un tipo específico de edición, aunque podrían encajar, como luego veremos, en las que definen como anotadas, fonéticas, modernizadas o versiones modernas. No obstante, más allá de los diferentes tratamientos del texto que puedan encontrarse dentro de las colecciones didácticas de las diversas editoriales, el criterio fundamental para su delimitación es el tipo de lector al que van dirigidas, que condiciona asimismo su organización estructural. Rodríguez Gutiérrez (2012: 83) señala en este sentido que, pese a la gran heterogeneidad que caracteriza este tipo de ediciones, todas ellas comparten un mismo objetivo, el de «ofrecer al docente un procedimiento, práctico y factible, para acercar la obra literaria a ese lector en principio poco motivado, muchas veces indiferente y, con más frecuencia de lo que sería deseable, hostil a la literatura, que es el alumno o la alumna». Nos encontramos, pues, con un doble destinatario, alumnado y profesorado no universitario, que es el que configura a su vez la organización estructural de este tipo de ediciones, que como señala Arencibia (2005), se

articulan en su práctica totalidad en tres bloques: introducción al contexto, al autor y a la obra; el texto con notas léxicas e interpretativas, y propuesta de actividades.

Para comenzar a abordar este amplio panorama, nos centraremos en las principales editoriales con colecciones específicamente denominadas como didácticas, que en el ámbito de los textos dramáticos áureos, salvo contadas excepciones, optan por las mismas piezas serias para Lope, Calderón y Tirso: *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El burlador de Sevilla*.<sup>2</sup> Esta ausencia de la comedia cómica en el canon escolar no parece justificarse ni por criterios literarios ni tampoco pedagógicos, puesto que, de un lado, tanto la calidad dramática como el éxito escénico de la comedia cómica resulta indiscutible a día de hoy; y por otra parte, teniendo en cuenta el tipo de receptor al que se dirigen estas ediciones, un receptor poco o nada avezado en este tipo de textos y con un hábito lector todavía en ciernes, la comicidad habría tenido que ser necesariamente un valor al alza.

Debido a los límites de extensión de este tipo de trabajos, nos centraremos en lo que sigue en ofrecer una pequeña muestra significativa de la obra Calderón con mayor presencia en las editoriales con colecciones didácticas: *La vida es sueño*. Las propuestas que analizaremos se ubican en un arco cronológico de tres décadas y difieren bastante en sus planteamientos, por cuanto nos permitirán establecer unas primeras consideraciones provisorias sobre el panorama de la edición didáctica calderoniana.

La primera edición a la que atenderemos es la realizada por Ana Suárez Miramón en 1985 para la Biblioteca Didáctica Anaya, reeditada desde entonces en numerosas ocasiones. La edición responde a las directrices generales establecidas en el catálogo de la colección, que se dirige a los estudiantes de Enseñanza Secundaria y Bachillerato. Así, la introducción ofrece un breve panorama socio-histórico y literario del período, una biografía de Calderón y un repaso a su trayectoria teatral. Resulta significativo el epígrafe «Criterio de esta edición», donde se indica que se toma el texto de una edición moderna anterior (la de Enrique Rull) de la que se corrigen únicamente erratas, proce-

<sup>2</sup> De las siete editoriales consultadas (Akal Literaturas, Biblioteca Didáctica Anaya, Castalia Didáctica, Cátedra Base, Clásicos Edebé, Teide Biblioteca de Autores Clásicos y Vicens Vives), tan sólo Akal, Castalia didáctica y Cátedra Base ofrecen, además de piezas serias, alguna cómica, que en casi todos los casos es una antología de teatro breve. Únicamente Clásicos Edebé rompe esta pauta y edita dos comedias cómicas, *La dama boba* y *El perro de hortelano* de Lope, aunque manteniendo las habituales *Fuenteovejuna* y *La vida es sueño*.

dimiento habitual y esperable en este tipo de propuestas. Otros dos aspectos mencionados en este breve epígrafe ecdótico son también reseñables: por un lado, se indica que se modifica la puntuación en aras de una mayor claridad de cara a la recitación, lo que denota una preocupación por la dimensión escénica que, sin embargo, recibirá relativamente poca atención tanto en esta como en las demás ediciones didácticas consultadas; por otra parte, se justifica una división en escenas ajena al teatro áureo en virtud de un criterio didáctico que puede resultar más o menos convincente, pero cuya explicitación supone un avance con respecto a otras ediciones de este tipo que mantienen esa subdivisión anacrónica en escenas sin ofrecer explicación alguna.

Otro de los elementos clave en el carácter didáctico de la edición son los comentarios dirigidos insertados a lo largo del texto de la comedia. Se incluyen cinco, dos en la primera jornada, uno en la segunda y otros dos en la tercera. Resulta sintomático que en los cinco casos se trate de parlamentos extensos del mismo personaje, Segismundo. En ninguno de los fragmentos propuestos para comentario se incluye interacción entre varios personajes<sup>3</sup>, esto es, diálogo *strictu sensu*, de manera que la propia selección, así como la índole de las preguntas formuladas, denotan una concepción del género muy focalizada en su dimensión intrínsecamente literaria en detrimento de la vertiente más escénica y representacional. La postura es lícita y de hecho ha generado no pocas discusiones entre la crítica, pero acaso desde una perspectiva didáctica, en la que se encuadran estas ediciones, parecería más lógico potenciar, o al menos no prescindir, de una dimensión, la representacional, cuya efectividad pedagógica está constatada (Ontayana, 2004).<sup>4</sup>

La edición de José María García Martín para Castalia Didáctica es del año 1993, y desde entonces se ha reimpresso varias veces, la última en 2016. Su configuración dista bastante de la anterior y recuerda mucho más a las ediciones filológicas al uso, tanto en lo que atañe a la tipografía como a la ilustración de cubierta.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Sólo habla Segismundo, o bien consigo mismo —en sus archiconocidos monólogos de las dos primeras jornadas y en un aparte de la tercera— o bien le responde directamente a alguien, a Rosaura tras su primer encuentro en la jornada inicial y a la corte en la escena final, pero en ningún caso las intervenciones de esos interlocutores forman parte del texto objeto de comentario.

<sup>4</sup> En este sentido, sería interesante que las ediciones didácticas se aproximasen más al concepto de edición escénica (Pérez, 1994), que no debería circunscribirse exclusivamente a un receptor vinculado al mundo del espectáculo teatral, sino precisamente a aquel tipo de lector menos experto en construir una imagen mental escénica del texto dramático.

<sup>5</sup> Las expectativas que se generan en el lector incluso antes de abrir el libro están claramente determinadas por

La introducción es también más extensa que la anterior, pero se organiza de manera similar, trazando un panorama que va de lo general a lo particular de forma bastante convencional: contextualización de la época, del autor y la obra, precedida de un cuadro cronológico en el que se conjugan los acontecimientos históricos, culturales y artísticos de la época con la vida y obra de Calderón. Asimismo, antes del texto de la comedia se incluye una «nota previa» en la que de nuevo se indica que se reproduce una edición anterior, la de Sloman. No obstante, se observa en este caso una mínima labor de *collatio* para la fijación del texto, pues García Martín indica que ha comparado la de Sloman con la *editio princeps* de 1636 y diversas ediciones modernas. Se observa, por tanto, un cierto prurito textual, pues, aunque el texto base no es un testimonio de la época, sí se ha tenido en cuenta el de la *princeps* para la fijación.<sup>6</sup> No obstante, pese a que García Martín mantiene también, como Suárez Miramón, la división en escenas, no hay ninguna explicación al respecto.

La anotación es bastante profusa y presenta al igual que la anterior un doble nivel: en primer lugar las notas más breves, sobre todo de carácter léxico, y en segundo término las que atienden a cuestiones exegéticas de mayor calado. Ha de destacarse, por poco habitual en este tipo de ediciones, la atención prestada a la dimensión escénica, como puede comprobarse en los versos iniciales de la comedia en la explicación del monte, el vestuario de Rosaura o el decorado verbal.

La edición se cierra con dos epígrafes, «Documentos y juicios críticos» y «Orientaciones para el estudio». El primero está conformado por una sucesión de textos complementarios muy heterogéneos entre los que se encuentra un fragmento del testamento de Calderón, una escena del auto homónimo, la aprobación de la *Primera parte de comedias* o consideraciones acerca del teatro calderoniano por parte de autores diversos.<sup>7</sup> No se ofrece una explotación didáctica específica de estos textos, pero su contenido parece mucho más adecuado para alumnado universitario, el mismo tipo de receptor que requieren la mayoría de las cuestiones que se plantean en las «Orientaciones para el es-

la ilustración elegida, una reproducción parcial del cuadro *Venus y Marte*, de Botticelli, focalizada en el dios guerrero dormido como correlato del anesthesiado Segismundo.

<sup>6</sup> No hay ninguna referencia a la cuestión de la doble versión, que si bien en el año de publicación de la edición de Suárez Miramón todavía estaba por determinar, a la altura de 1993 ya se había establecido con solvencia.

<sup>7</sup> Moratín, Goethe, Menéndez Pelayo o Edward Wilson, entre otros.



tudio», cuya complejidad rebasa con mucho el nivel de análisis que podría realizar un estudiante actual de secundaria o bachillerato.<sup>8</sup>

Felipe B. Pedraza es el editor de *La vida es sueño* para Clásicos Edebé. La edición, del año 2002, constituye un punto de inflexión en el panorama que venimos trazando tanto desde un punto de vista ecdótico como didáctico. En primer lugar, como se indica en los «Criterios de edición», la fijación del texto no consiste en la reproducción de una edición moderna anterior, sino que se toma como texto base el de la *Primera parte de comedias* a partir del facsímil elaborado por Cruickshank y Varey. Pedraza afirma tener en cuenta además las principales ediciones modernas de *La vida es sueño*, las filológicas pero también las escolares, aspecto novedoso o al menos no mencionado en otras propuestas, y mantiene la pauta habitual de modernizar ortografía y puntuación.

La anotación presenta el habitual doble estrato que diferencia entre las notas léxicas, ubicadas en los márgenes laterales, y las interpretativas, a pie de página. Es de reseñar la adecuación de estas últimas al tipo de receptor al que van dirigidas, pues priorizan la paráfrasis explicativa a la erudición académica en respuesta al objetivo de eliminar escollos y facilitar la lectura de un receptor no especializado.

Uno de los aspectos más destacables de esta edición es el tipo de actividades que propone, centradas en tres aspectos: de interpretación del texto, de profundización e investigación, y de reflexión sobre la vigencia actual de la obra. Aunque no son las más numerosas, se plantean también varias tareas que ponen el foco de atención en la vertiente escénica de *La vida es sueño* y que obligan al estudiante a tomar conciencia del hecho teatral en su globalidad, tanto desde el trabajo actoral como desde la perspectiva escenográfica.

La colección Cátedra Base se inicia hace poco más de una década con el objetivo de ofrecer el canon básico de la literatura universal al alumnado de ESO y Bachillerato a través de textos modernizados, atendiendo a criterios filológicos, con introducciones breves, ceñidas a los textos y autores editados y con propuestas para después de la lectura de carácter interdisciplinar, según se indica en su catálogo. Entre las obras seleccionadas para la colección se en-

<sup>8</sup> Un ejemplo del nivel de complejidad de las cuestiones que se plantean sería el siguiente: «Tradicionalmente, se afirma que en el teatro español del siglo xvii no se respeta la unidad de lugar, como se ha visto anteriormente. En los últimos tiempos, diversos investigadores han señalado en Calderón cierta observancia de esta norma. En *La vida es sueño* hay claras variaciones de lugar. ¿Son estas mutaciones pura aplicación mecánica del principio de total libertad escénica o adquieren en esta obra un sentido específico?» (Calderón de la Barca, 1993: 233).

cuentra *La vida es sueño*, cuya edición, de 2015, corre a cargo de Gabriel Mas Mateu. La elección de la imagen de portada (una escena de la versión teatral de Juan Mayorga para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Helena Pimenta y con Blanca Portillo en el papel de Segismundo) nos sitúa en un plano escénico muy actual y acorde con los objetivos perseguidos por la colección. No obstante, la relevancia de la dimensión escénica se reduce prácticamente a ese elemento paratextual, pues a lo largo de la edición apenas se le presta atención.

Los condicionantes derivados de la colección editorial seguramente determinen la brevedad de la introducción (apenas 20 páginas, con una organización secuencial semejante a las anteriores)<sup>9</sup> o la parquedad de la anotación (un total de 116 notas frente a las 567 de la edición de Castalia Didáctica), que en este caso no presenta doble estratificación y se limita a cuestiones léxicas.

A diferencia de ediciones anteriores y en la línea establecida por Pedraza, el texto no aparece distribuido en escenas, lo que supone un avance notable, pero en contrapartida se omite cualquier información relativa al procedimiento adoptado para la fijación del texto, de manera que ignoramos si se trata de una reproducción de alguna edición moderna anterior, como en otros casos, o ha habido un proceso de fijación a partir de testimonios de la época.

Las actividades planteadas para después de la lectura, si bien bastante adecuadas al nivel académico para el que están destinadas, presentan mayoritariamente un carácter reproductivo ligado antes bien a la búsqueda de información en el estudio introductorio que a la reflexión derivada de la propia lectura de la comedia. No obstante, algunas escapan a esta premisa y se inscriben en una línea más acorde con planteamientos pedagógicos ligados a la potenciación de la escritura creativa y la interdisciplinariedad, focalizada esta última en la relación entre literatura y cine y que incide, a su vez, en la constatación de la atemporalidad de los clásicos.

---

<sup>9</sup> La introducción, no obstante, presenta un desequilibrio notable entre una primera parte generalista, que comienza con un repaso por la biografía del autor y una contextualización mínima de la época desde el punto de vista histórico y literario; y la parte dedicada específicamente a la comedia. En esta última sitúa a la par cuestiones como las fuentes, los temas, los personajes, la acción o el estilo, esperables en un texto de estas características, con un epígrafe titulado «Polonia se asoma al mar», que, además de abordar de forma superficial una diatriba absolutamente superada entre la crítica, parece poco relevante en una introducción de extensión tan limitada.

Como ha podido comprobarse, las ediciones didácticas de *La vida es sueño* que hemos tenido en consideración muestran una serie de rasgos comunes y a su vez disparidades que conviene sistematizar:

- a) Las introducciones son muy similares en todas ellas y responden en general al objetivo que persiguen. Presentan de una forma clara y sencilla el contexto socio-histórico y literario para luego centrarse en la biografía del autor y su trayectoria literaria, y finalizar con un análisis de los aspectos clave de la obra.
- b) En cuanto al proceso de fijación del texto, se observan soluciones dispares: puede reproducirse una edición moderna anterior, revisada o bien con la *princeps*, o con otras ediciones modernas; tomar directamente la *princeps* como texto base u obviar cualquier información sobre el procedimiento de fijación. En todas ellas se moderniza el texto manteniendo el criterio fonológico, atendiendo al receptor al que se dirigen, y se anota priorizando el esclarecimiento del sentido literal, es decir, la anotación léxica. La cantidad y calidad de las notas es bastante dispar, y suele establecerse un doble sistema de anotación que diferencia la de tipo léxico y la interpretativa, contribuyendo esta última a paliar la brevedad de los estudios introductorios.
- c) Es en las actividades propuestas para la explotación didáctica de la comedia donde se observa una mayor heterogeneidad, sobre todo en cuanto a su formulación, pues nos encontramos con comentarios dirigidos, propuestas de análisis de cierta envergadura, preguntas directas de tipo reproductivo y otras de creación literaria o análisis interdisciplinar. No obstante, entre esta diversidad de opciones de explotación didáctica es posible encontrar una constante ausencia, la de la vertiente escénica, muy rara vez explotada.

Este primer acercamiento al panorama de las ediciones didácticas de *La vida es sueño* permite extraer algunas conclusiones que, aunque provisionarias y condicionadas a un análisis más exhaustivo, pueden ser relevantes en la medida en que obligan a reflexionar acerca de la posibilidad de conseguir una mayor transferencia de conocimiento entre investigación y divulgación. Esto es: a partir del análisis de las diferentes propuestas de edición didáctica de *La vida es sueño* se suscita la cuestión de si sería posible conjugar los avances en la edición y estudio del teatro áureo con criterios didácticos actuales y adecuados al receptor al que se dirigen este tipo de ediciones. En este sentido, parece necesari-

rio revisar el panorama de la edición didáctica del teatro áureo en general para tratar de establecer unas bases metodológicas comunes, afianzadas tanto en los avances ecdóticos y exegéticos en el terreno de la investigación teatral, como en los planteamientos pedagógicos establecidos por la educación literaria, que permitan acercar estos textos al alumnado no especializado con eficacia.

Acaso las herramientas digitales, exentas de condicionamientos editoriales puramente comerciales, puedan constituir una vía eficaz para iniciar esta renovación y acercar además dos mundos que habitualmente discurren en paralelo. Una vez que la edición crítica digital está comenzando a afianzarse en nuestro ámbito (Presotto, 2015), quizás sería oportuno valorar también su posible utilidad más allá del ámbito propiamente universitario, incluyendo en estas ediciones hipertextuales un sistema de anotación diferenciado y unas propuestas didácticas adecuadas a estos niveles en las que tuviese cabida también la dimensión escénica de los textos (Rodríguez López-Vázquez, 1993), pues además de ser esencial para su correcta interpretación, constituye una herramienta muy poderosa para acercar el teatro del siglo XVII a estudiantes del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENCIBIA, Yolanda (2009). «Galdós y sus lectores: ediciones». En Yolanda Arencibia (coord.), *Galdós y el siglo XX: Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 878-888.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1985). *La vida es sueño*. En Ana Suárez Miramón (ed.). Madrid: Biblioteca Didáctica Anaya.
- (1993). *La vida es sueño*. En José María García Martín (ed.). Madrid: Castalia Didáctica.
- (2002). *La vida es sueño*. En Felipe B. Pedraza (ed.). Barcelona: Clásicos Edebé.
- (2015). *La vida es sueño*. En Gabriel Mas Mateu (ed.). Madrid: Cátedra Base.
- CERRILLO, Pedro (2007). *Literatura infantil y juvenil y educación literaria: hacia una nueva enseñanza de la literatura*. Barcelona: Octaedro.
- COLOMER, Teresa (1991). «De la enseñanza de la literatura a la educación literaria». *Comunicación, Lenguaje y Educación*, 9, pp. 21-32.
- EQUIPO GLIFO. *Diccionario de Términos Literarios do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (DITERLI)*. <<https://www.cirp.es/w3/bdo/bdo-diterli2.html>> 12-3-2019.

- JAURALDE POU, P. (1981). *Manual de investigación literaria: guía bibliográfica para el estudio de la literatura española*. Madrid: Gredos.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1953). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- ONTAYANA PASTRANA, Miguel Ángel. (2004). «El teatro del Siglo de Oro en la Educación Secundaria y Bachillerato». *Textos*, 37, pp. 11-121.
- PÉREZ, Manuel. (1994). «La didáctica del teatro a través de los textos: hacia el concepto de edición escénica». *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 5, pp. 179-228.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2000). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa.
- PRESOTTO, Marco (2015). «Hacia un modelo de edición crítica digital del teatro de Lope». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI, pp. 79-94.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2012). «Bases para una teoría general de la edición didáctica». *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, 59, pp. 82-89.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1993). «La didáctica del hecho teatral». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 18, pp. 169-174.

## BIZANTINA + ITALIANA = SEPTENTRIONAL: LA TEXTURA DEL *PERSILES*

Guillermo Carrascón  
*Università degli Studi di Torino*

El *Persiles* es una obra enormemente compleja sobre la que el autor expresó grandes expectativas.<sup>1</sup> Probablemente en serio, aunque lo dijese con la habitual sorna y ambigüedad, Cervantes consideraba su último libro, «el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento» (Cervantes, 1615: VIv). Y en tal juicio se veía respaldado no solo por aquellos amigos en cuya opinión el *Persiles* había «de llegar al extremo de bondad posible» (Cervantes, 1615: VIv), sino también por el maestro Josef de Valdivieso, que firma la aprobación de la novela y para el que ninguna otra obra era «más ingeniosa, más culta o más entretenida» (Cervantes, 2016: 40) y otros autores contemporáneos para los que remito al texto citado en la nota precedente. Una de las facetas en las que se basa y se manifiesta la complejidad de esta obra es el tupido entramado de relaciones intertextuales que sirve como trama y urdimbre, base del tejido textual, de la textura del texto,<sup>2</sup> en la que se entreteje el discurso de la novela póstuma de nuestro autor y en el que la crítica ha ido columbrando, durante el último siglo una abundante biblioteca, tan abundante que sería imposible describirla adecuadamente en el espacio a disposición.

En primer lugar, Cervantes lleva a cabo una elección de género narrativo, la novela de aventuras, probablemente motivada no solo por su constante afán experimentalista, sino también por consideraciones de tipo comercial y crematístico (Muñoz Sánchez, 2015: 251), de modo que, fuerte del dominio del código literario y del mercado adquiridos por su autor, el *Persiles* se dispone

---

<sup>1</sup> Véase la «Presentación» a la reciente edición de la Real Academia, a cargo de Laura Fernández, Isabel Lozano Renieblas y otros: < [http://www.rae.es/sites/default/files/Hojear\\_Persiles\\_y\\_Sigismunda.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Hojear_Persiles_y_Sigismunda.pdf) > (30/12/2018).

<sup>2</sup> La metáfora genética del texto como tejido es de larga tradición en la literatura y en particular en el género que nos ocupa, pues está presente ya desde la misma Cariclea, que se refiere a su propia historia como «una intriga, cuyos hilos ha enredado desde el principio la divinidad [...] de quien dependen todos los hilos de nuestra trama» (*apud* González Rovira, 1996: 206) hasta el propio Cervantes, que como es bien sabido la pone, por ejemplo, en boca del canónigo de Toledo al representar algunas de las virtudes que podrían tener los libros de entretenimiento y concluir que «siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos [f]ijos tejida» (Cervantes, 1605: f. 290r).

orgullosamente a competir no solo con Heliodoro sino también, aunque sin el halago del reconocimiento explícito con el que se premia al griego, con su predecesor inmediato, el *Peregrino* de Lope.<sup>3</sup> Si es indudable que las líneas generales que definen la historia de Periandro y Auristela están definidas por el diálogo intertextual con las precedentes obras de género bizantino, tampoco se puede negar la importancia del recurso a otras, por una parte, a las que permitieron a Cervantes describir las zonas exóticas en las que se sitúan las aventuras de los dos primeros libros,<sup>4</sup> por otra, a obras de teoría y preceptiva literaria como la *Filosofía antigua poética* (Madrid: Tomás de Junta, 1596) de Alonso López «el Pinciano», cuya consulta por parte de Cervantes ratifica recientemente Marina Mestre (2014). Por supuesto sabemos además que la preceptiva italiana no fue desconocida para Cervantes y si Irene Romera (1999 y 2017) y recientemente Basso (2018) han estudiado las relaciones de Cervantes, y en concreto del *Persiles*, con los *Discorsi dei romanzi* (Venecia: Gabriel Giolito de Ferraris, 1554) de Giovan Battista Giraldi Cinzio y su concepción de la enseñanza moral, de la verosimilitud y de la unidad en la variedad, otros estudiosos (Riley, 1981; Ruffinatto, 2002: 221-225) han profundizado las relaciones entre historia y ficción y entre la práctica de la narrativa en el *Persiles* y las teorías sobre el *verisimile* y el *meraviglioso* que propuso Torquato Tasso en su *Discorsi dell'arte poetica* (Venecia: Giorgio Vassalini, 1587); obra respecto a la cual hay que señalar, por cierto, que tan cercana está a la práctica cervantina que parece responder a la pregunta indirecta que se plantea Lozano

<sup>3</sup> Tras la traducción anónima castellana de la novela de Heliodoro a partir de la francesa de Amyat (Amberes, 1554), apareció la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* (1585), traducción del latín por Fernando de Mena, reeditada (Madrid: Alonso Martín y Pedro Pablo Bogia) justo en 1615, cuando según el prólogo del *Quijote* II (Cervantes, 1615:VIIv) el autor estaba acabando el *Persiles*. De *El peregrino en su patria* de Lope aparecieron cinco tiradas entre 1604 y 1608 y en la estela de la obra póstuma de Cervantes se editó revisada en 1618. También hay que tener en cuenta la *Historia de los amores de Clarea y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* (Venecia: Gabriele Giolito de Ferraris, 1552) de Alonso Núñez de Reinoso. Sobre las relaciones del *Persiles* con sus precursores y el género bizantino véase en particular González Rovira, 1996a y 1996b; Cruz Casado, 1995; Lozano Renieblas, 1998 y 2016: 14-16; Ruffinatto, 2015: 221-225; Muñoz Sánchez, 2016.

<sup>4</sup> Son conocidos los materiales de los que pudo disponer Cervantes para adobar sus descripciones del mundo posible septentrional que Lozano Renieblas (2016b: 462-481) recoge en su «Apéndice», de los que mencionaré solo a Olao Magno, *Historia de gentibus septentrionalibus, earumque diversis statibus, conditionibus, moribus...*, que se publicó por primera vez en Roma en 1555. Se tradujo poco después al italiano (1565) y sucesivamente a otras lenguas, pero no al español. La *Carta marina et descriptio septentrionalium terrarum ac mirabilium rerum in eis contentarum* del mismo autor se había impreso en Venecia en 1539. Muchos de los materiales del arzobispo de Upsala se hacían más accesibles en el *Jardín de flores curiosas* (Salamanca: Juan Bautista de Terranova, 1570) de Antonio de Torquemada. Otras posibles fuentes para las descripciones del orbe septentrional son el *Theatro de la tierra vniversal* de Abraham Ortelio, cosmógrafo del Rey Nuestro Señor, con sus declaraciones traducidas del latín (Amberes: Christobal Plantino, 1588) y el VIII libro de la *Historia natural* de Plinio el Viejo, traducido por Jerónimo de Huerta y publicado en Madrid en 1599 y de nuevo en 1602 y en 1603, que ofrecía interesantes descripciones de la licantropía.

Renieblas (2016a: 28) al afirmar que «desconocemos cuáles fueron las razones que llevaron a Cervantes a ubicar [la primera] parte de su novela en el septentrión»,<sup>5</sup> pues al hablar de la verosimilitud de la ficción, el teórico italiano (Tasso, 1964: 109)<sup>6</sup> sugiere:

Dee dunque il poeta schivar gli argomenti finti, massimamente si finge esser avvenuta alcuna cosa in paese vicino e conosciuto, e fra nazione amica, perché fra' popoli lontani e ne' paesi incogniti possiamo finger molte cose leggieri senza toglier autorità alla favola. Però di *Gotia e di Norveggia e di Suevia e d'Islanda* o dell'Indie Orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo Oceano oltre le Colonne d'Ercole si dee prender la materia de si fatti poemi.

En la perspectiva de las relaciones entre el *Persiles* y la literatura italiana, me interesa destacar las que vinculan la obra de Cervantes con el género de la *novella*.<sup>7</sup> En varias ocasiones se han señalado coincidencias que indican un diálogo intertextual entre el *Persiles* y el corpus *novellistico*, como por ejemplo indicó Romero (1997) al denominar la novela cervantina «*Decamerón* itinerante», o como ha estudiado el ya citado Basso (2018) por lo que se refiere a las relaciones estructurales y diegéticas entre el *Periles* y los *Hecatommithi* (Mondoví: Torrentino, 1565) de Giovanbattista Giraldo Cinzio. En particular, en una aportación relevante para mis fines desde el punto de vista metodológico, es la de Ruffinatto (2015: 226-241), quien ha examinado la historia de Ortel Banedre (Cervantes, 2016: 302-312, 364-366, 376, 414-417) y cómo en ella Cervantes recoge y reelabora la 6ª *novella* de la 6ª *deca* de la colección de Giovanni Battista Giraldo Cinthio,<sup>8</sup> para modificar el código en el que cifra su respuesta intertextual al italiano, puesto que el crítico llega a la conclusión de que la disposición novelístico moral de Cinzio se ha convertido en picaresca en la historia intercalada en el *Persiles*. En efecto, en este caso la reelaboración va más allá de la simple reescritura, del reciclado de materiales diegéticos o de

<sup>5</sup> Garrido Ardila (2016) propone que la elección de Escandinavia como ambientación de la última novela de Cervantes se debe a que este reconocía a Dinamarca y Noruega como aliados de España contra los ingleses en la Europa protestante.

<sup>6</sup> <<https://archive.org/details/228TassoDiscorsiSi245/page/n113>> (30/12/2018).

<sup>7</sup> La aportación de Juan Ramón Muñoz Sánchez en este aspecto, con sus numerosos estudios sobre Cervantes en general y el *Persiles* en particular es fundamental. Ahora se puede ver en buena parte compendiada en Muñoz Sánchez, 2018.

<sup>8</sup> Una colección cuya parcial traslación al español por Luis Gaytán de Vozmediano había sido publicada en Toledo por Pedro Rodríguez en 1590 como *Primera parte de las novelas de M. Iuan Baptista Giraldo Cinthio*, pero de la que sin embargo Cervantes leyó sin duda el original italiano pues las novelas de la sexta deca nunca llegaron a traducirse.



la resemantización: aquí nos encontramos con un caso en el que Cervantes ha aprovechado en un modo renovador una anécdota que constituía, con fines muy diversos, el argumento de una *novella*, como síntoma de que en el *Persiles* continúa todavía un provechoso diálogo intertextual con un género que está en la base no solo de las *Novelas ejemplares* sino de la entera reflexión cervantina sobre las relaciones entre historias principales y secundarias, aspecto fundamental de la ya mencionada variedad en la unidad. Reflexión tan larga como la producción narrativa del alcalaíno, pues se pueden rastrear sus comienzos en la *Galatea* y no cabe duda de que llega hasta el *Persiles*.

Si alguna atención se ha dedicado también a las relaciones de Cervantes con otro italiano, Matteo Bandello, de cuya colección de *Novelle* —tanto en italiano (Lucca: Busdrago, 1554 y 1573) como en español (*Historias trágicas exemplares*, Salamanca: Pedro Lasso y Juan de Millis, 1589)— parece bastante plausible afirmar que nuestro novelista tuviera conocimiento (Carrascón, 2013 y 2014), quiero ahora justamente volver a la huella del dominico que se puede rastrear en el *Persiles*. La *novella* 27<sup>a</sup> del segundo tomo de Bandello, titulada en italiano «*Istoria dell'origine dei signori marchesi dal Carretto ed altri marchesati in Monferrato e nelle Langhe*», fue una de las adaptadas al francés por Belleforest, en concreto la primera entre las doce que él tradujo, por lo que ocupa el 7.º lugar, tras las seis que había vertido Boisteau, en el volumen de las *XVIII Histoires Tragiques* (París, 1560). En consecuencia ocupa la misma posición, ahora intermedia, en el citado tomito traducido por Vicente de Millis con los catorce primeros cuentos del volumen francés, donde el título de nuestra novela se ha convertido en «Historia de los amores de Aleran de Saxonia y de Adelasia hija del emperador Otton III. Su huida a Italia y como fueron conocidos y las casas que en Italia deciden dellos». Las coincidencias entre esta historia en cualquiera de sus tres versiones, italiana, francesa y española, con la novela bizantina de Cervantes no son tales como para que sea posible decidir si Cervantes la conoció en una u otra lengua y no es de este tipo de relación filológico-genética de lo que me voy a ocupar aquí. Bástenos la razonable certeza de que Cervantes conocía los *novellieri* italianos en profundidad y que probablemente los manejó y leyó en distintas versiones en diversos momentos. Veamos en cambio cómo podría configurarse el diálogo intertextual que aquí me interesa entre la *novella* de Bandello y la épica cervantina.

En el primer capítulo del IV libro del *Persiles* (Cervantes, 2016: 396–397), cuando ya por fin los peregrinos «sienten los aires de Roma», Auristela, re-

confortada por Periandro sobre la firmeza de su voluntad y de sus propósitos matrimoniales, se dirige a su fingido hermano preguntándole con no poca preocupación qué les deparará el futuro tras su matrimonio, a lo que Periandro, más corto y más perezoso de lo que se esperaba de él, responde en tono no menos prosaico que el de su prometida, colocando en primer plano la importancia del «gozarse dos almas en una» y confiando las cuestiones materiales a subterfugios tan poco heroicos como la ayuda de su madre o al producto de la venta de las joyas de Auristela.

En este breve intercambio entre los protagonistas Aldo Ruffinatto (2015: 201-219) descubre una falla intencional en el decoro de los personajes: tanto la una como el otro, efectivamente parecen perder de repente sus papeles y al amparo de prácticamente el único momento de soledad del que gozan en toda la novela, olvidarse de todas sus aventuras para ponerse a hacer medrosa y timoratamente las cuentas de la vieja y los planes para el futuro de recién casados; de hecho se trata casi de la única prolepsis presente en todo el tejido narrativo, tan rico en cambio en analepsis, pero sobre todo, como dejan adivinar las palabras de Periandro («yo no puedo responderte ahora lo que haremos después que la buena suerte nos ajunte»), se trata de una prolepsis completamente infidente, pues como bien sabemos, la historia, llegados a Roma, se encaminará por derroteros bien distintos, que el lector conocerá solo a través de un apresurado resumen. Tan brusco cambio en el carácter de los personajes principales, sigue Ruffinatto, se configura como índice voluntario de, en realidad, una metalepsis que desvela la función metanarrativa que aquí se apodera del discurso y que sirve para preludear, con la irrupción de un cambio de código para la fábula, que sustituye el bizantino con el pastoral, y con la angustia existencial de Auristela, no una historia en clave de idilio, sino la nada en que se pierde el *homo fictus* en cuanto se casa y la desaparición segura que espera al narrador al final de su función enunciativa.

Pero si volvemos otra vez la vista hacia la *novella* de Bandello, me parece que no es difícil descubrir que, en un juego de polisemia típicamente cervantino, este índice de metanarratividad lo es también de intertextualidad: la historia de Alerán y Adlassia nos cuenta en efecto, a partir de una situación inicial muy cercana a la del *Persiles* el resultado de una narrativa en la que la boda ha llegado demasiado pronto. En la corte de Otón II (o tercero, según la versión) se encuentra como joven caballero Aleramo, hijo segundón del rey de Sajonia, tan bello, tan culto, y tan valeroso, que Adlassia, la hija del em-

perador, destinada al matrimonio con el rey de Hungría, se enamora de él, como él de ella. Tras largos soliloquios en que se lamentan de este amor imposible, los dos consiguen por fin casarse en secreto. Para evitar las funestas consecuencias que este matrimonio intempestivo y contrario a la voluntad del emperador les habría causado, vestidos de peregrino, se escapan de la corte, es decir, desde sus reinos góticos septentrionales toman rumbo, precisamente, hacia Italia, no sin haber tenido la previsión de convertir en piedras preciosas los ahorros de él, para transportarlos más fácilmente. Solo que a los pocos días de viaje les asaltan los bandoleros y les roban todas las joyas con las que contaban para su subsistencia no menos que Periandro con las de Auristela, con lo cual, los pobres recién casados, mendigando como verdaderos romeros, llegan hasta Liguria donde en lo más intricado de los bosques de Savona se dedican a fabricar carbón para subsistir miserablemente y a echar al mundo chiquillos: como dice Bandello (1554: II, ff. 166r-166v), «Ed a ciò che in ogni particolarità di questi dui sfortunati amanti non vada raccontando, vi dico che stettero in una grotta su quelle montagne piú di sedici anni, col far del carbone e qualche altra cosetta di legname, ché sapete tutti i tedeschi esser molto artificiosi. E in quel tempo ebbero in tutto sette figliuoli maschi...».<sup>9</sup>

Después de haber dedicado, en fin, nueve páginas (Bandello, 1554, ff. 161v-165v) a los prolegómenos del amor, en las dos siguientes resuelve Bandello la peregrinación, el robo y más de dieciséis años, en fin, de fructífero matrimonio que se confirma así como la situación menos narrable de todas las posibles.

Ahora bien, Cervantes conocía seguramente esta historia, como todas las demás de Bandello, en particular las que se habían publicado en español en la *Historias trágicas* de los Millis, pues no es el único lugar en el que de manera no muy distinta a la que estamos viendo (Carrascón, 2013: 299-300) se sirve de una situación inicial de Bandello para darle un desarrollo completamente diverso. De hecho no parece imposible postular que en el *Persiles* el alcaíno toma un elemento diegético, la fuga hacia Roma de dos príncipes septentrionales, enamorados contra las disposiciones y voluntades familiares —y en Bandello recién desposados— y vestidos de peregrino para escapar de las consecuencias de un amor contrastado, como elemento fundacional de la historia

<sup>9</sup> En la adaptación española de Millis, aparece así: «Durando esta vida, parió Adelasia un niño muy hermoso, a quien pusieron por nombre Guillermo, y andando el tiempo tuvo otros seis hijos varones, porque estuvieron en esta miseria casi veinte años...» Bandello, 1589: f. 195r. <[https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10189712\\_00423.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10189712_00423.html)> (30/12/2018).

principal de su novela bizantina; pero mientras Bandello, colocando la fuga tras el matrimonio secreto, había resuelto el desarrollo de sus no-aventuras en menos de una página, Cervantes reordena la secuencia para empezar, según el nuevo código genérico elegido, el de la novela griega de aventuras, *in medias res*, y solo al final, superando el canon de Heliodoro, resolver el principio. Además, el español, alejándose de los módulos axiológicos de la *novella* a la italiana, sustituye el matrimonio secreto pretridentino con una casta y fraternal convivencia de dos años de duración; pero aceptando, en cambio, tanto las indicaciones de Tasso sobre lo que conviene a la verosimilitud como la ambientación de su modelo bandelliano, se lleva el punto de partida al más septentrional extremo de Europa. Consigue así de paso alargar el viaje, lo que le permite aderezar la peregrinación con las aventuras y las historias personales de todos los personajes que hace cruzar el camino de los protagonistas, en ese *Decamerón* itinerante que señalaba Romero. Y en fin abandonando, tras la boda final, el desarrollo sucesivo de la *novella* italiana, más propio de una comedia, según el cual era el hijo primogénito de los dos fugitivos el que al final se distinguía por su valor ante el emperador y redimía así el pecado de desobediencia de los propios progenitores, le da de todos modos un teatral *happy ending* a su historia con unos cuantos matrimonios entre los cuales el de los protagonistas será tan fructífero como el del bandelliano Alerán de Saxonía, que había dado origen a varias casas nobles italianas.

En pocas palabras, en el diálogo intertextual que Cervantes establece con Bandello, entre otros autores italianos, la respuesta del español, como discernía Ruffinatto en el caso de la historia de Ortel Banedre, se cifra en un código distinto: del *novellesco* se pasa al bizantino y el resultado de esta recodificación aplicado a una situación tan sencilla como la de «los amores de Alerán y Adelasia» resulta ser una obra tan compleja como *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Pero si en tantas ocasiones Cervantes se sirve de motivos o secuencias provenientes de la novelística renacentista italiana para construir las historias que intercala en sus obras, en este caso el diálogo intertextual entre el *Persiles* y la *novella* de Bandello parece intervenir potentemente en la configuración de las aventuras de Persiles y Sigismunda, precisamente la historia marco del último esfuerzo que Cervantes dedica a sus exploraciones narratológicas sobre las relaciones posibles entre historia principal e historias intercaladas (Muñoz Sánchez, 2016: 281). En la textura de su testamento narratológico, el hilo conductor de la trama parece estar coloreado con el juego intertextual entre Cervantes y el que quizá sea su *novelliere* preferido, Bandello.

## BIBLIOGRAFÍA

- BANDELLO, Matteo (1554). *La seconda parte de le novelle del Bandello*. Lucca: Busdrago.
- (1589). *Historias trágicas exemplares*. En Vicente de Millis Godínez (trad.). Salamanca: Pedro Lasso y Juan de Millis Godínez.
- BASSO, Carlo (2018). «Giraldi Cinzio e Cervantes: così uguali, così diversi». *Artifara*, 18, pp. 117-142. <<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2614/2520>> (30/12/2018)
- CARRASCÓN, Guillermo (2013). «Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes». *Artifara*, 13 bis. *Las Novelas ejemplares en su IV centenario*, pp. 285-305. <<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/466/385>> (30/12/2018).
- (2014). «Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII». *Edad de Oro*, 33, pp. 53-67. <<https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/edadoro2014.33.004/46>> (30/12/2018)
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2016). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. En Isaías Lerner e Isabel Lozano Renieblas (eds.). Barcelona: Penguin Clásicos.
- (1605). *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta. <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel\\_de\\_cervantes/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quixote-de-la-mancha--9/html/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quixote-de-la-mancha--9/html/)> (30/12/2018)
- (1615). *Segunda parte del ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta. <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel\\_de\\_cervantes/obra-visor/segunda-parte-del-ingenioso-cauallero-don-quixote-de-la-mancha--1/html/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/obra-visor/segunda-parte-del-ingenioso-cauallero-don-quixote-de-la-mancha--1/html/)>
- CRUZ CASADO, Antonio (1995). «Periandro/Persiles: las raíces clásicas del personaje y la aportación de Cervantes». *Cervantes*, 15.1, pp. 60-69.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio (2016). «Escandinavia y el *Persiles*: de la Geografía a la Historia». *Anales Cervantinos*, 48, pp. 221-242. <<http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/333/333>> (30/12/2018).
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996a). «Mecanismos de recepción en el *Peregrino en su patria* de Lope de Vega». En Ignacio Arellano, M.<sup>a</sup> Carmen Pinillos y otros (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993)*. Pamplona: GRISO-LEMSO, vol. III, pp. 239-246.
- (1996b). *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1998). *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (2016a). «Introducción». En Miguel de Cervantes. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Isaías Lerner e Isabel Lozano Renieblas (eds.). Barcelona: Penguin Clásicos 9-34.

- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (2016b). «Apéndices». En Miguel de Cervantes. *Los trabajos de Persile y Sigismunda*. Isaías Lerner e Isabel Lozano Renieblas (eds.). Barcelona: Penguin Clásicos, 461-490.
- MESTRE ZARAGOZÁ, Marina (2014). «La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción». En Philippe Rabaté y Francisco Ramírez (eds.). *Discursos de ruptura, Criticón*, 120-121, pp. 57-71. <<https://journals.openedition.org/criticon/754>> (30/12/2018).
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2015). «Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*». *Anales cervantinos*, 47, pp. 249-288.
- (2016). «Cervantes no fue el creador de la novela corta». *Anuario de estudios cervantinos*, XII, pp. 271-282.
- (2018). *El mejor de los libros de entretenimiento: reflexiones sobre Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional, de Miguel de Cervantes*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- ROMERA PINTOR, Irene (1999). «*Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y su influencia italiana». En José Ramón Fernández de Cano y Martín (ed.), *Actas del VIII coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. El Toboso: Dulcinea del Toboso, 461-470. <[https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_VIII/cl\\_VIII\\_41.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_VIII/cl_VIII_41.pdf)> (30/12/2018)
- (2017). «El ‘docto Cinthio’ en España». En José Luis Canet, Marta Haro y otros (eds.), *Teatro hispánico y su puesta en escena. Estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*. Valencia: PUV, 349-366.
- ROMERO, Carlos (1997). «Introducción». En Miguel de Cervantes. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra.
- RUFFINATTO, Aldo (2002). *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*. Roma: Carocci.
- (2015). *Dedicado a Cervantes*. Madrid: SIAL.
- TASSO, Torquato (1964). *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico*. En Luigi Poma (ed.). Bari: Laterza.



## LOS SERMONES DE SAN VICENTE FERRER (VALLADOLID, 1557) Y ALGUNAS NOTAS ACERCA DE PEDRO CLEMENTE, IMPRIMIDOR DEL ARRABAL DE SAN JUAN

María Casas del Álamo

El objetivo de este trabajo es dar a conocer una edición de los *Sermones* de San Vicente Ferrer, publicada en Valladolid, en la imprenta de Pedro Clemente, en el año 1557, que hasta el momento ha pasado desapercibida a los repertorios y estudios sobre la historia editorial vallisoletana.<sup>1</sup> Además, este caso pone de manifiesto de qué manera la conjugación de los resultados obtenidos de la investigación bibliográfica puestos en relación con las noticias documentales recabadas en los fondos de archivo (o viceversa), proporciona datos fidedignos sobre los que cimentar la reconstrucción histórica y tipográfica de una determinada imprenta. Son cuantiosos los estudios de carácter documental que han venido a esclarecer algunos de los datos extraídos del análisis de la producción impresa de los talleres, algo que han puesto de manifiesto las tipobibliografías ya publicadas. Como insistió reiteradamente en sus estudios sobre las imprentas peninsulares (Moll, 2004):

Debemos insistir en la necesidad de una aportación documental que permita complementar y precisar las conclusiones a que hemos llegado [...] En ocasiones, las preguntas que nos iremos formulando, solo podrán ser contestadas si se localizan los documentos correspondientes.

La primera noticia sobre la existencia del impresor Pedro Clemente en Valladolid la ofreció Anastasio Rojo Vega a partir de la documentación hallada por él en el *Archivo Histórico Provincial de Valladolid*.<sup>2</sup> Según dejó apuntado

---

<sup>1</sup> A partir de los datos obtenidos del análisis tipográfico y biblioiconográfico de este testimonio, ha sido posible esbozar la intrahistoria editorial de la hasta ahora desconocida imprenta vallisoletana de Pedro Clemente, y establecer el aparato tipográfico de las fundiciones de las que hizo uso, véase (Casas, 2017: 243, 244 y 292).

<sup>2</sup> Ocupado en rastrear y analizar principalmente los fondos de este archivo pucelano, los trabajos de Anastasio Rojo Vega han venido a dar luz a la intrahistoria de las imprentas peninsulares de los siglos XVI y XVII, destacando considerablemente las noticias sobre la red de profesionales relacionados con el mercado del libro establecidos desde la etapa incunable en la ciudad pinciana. Me gustaría recuperar y compartir el contenido de una nota preliminar que Anastasio Rojo añadió a su archivo documental, donde da cuenta de su generosidad intelectual y voluntad por contribuir al avance en el conocimiento de otras disciplinas poniendo sus hallazgos a disposición de todos los investigadores. «Cuando comencé con el asunto, mi único interés era organizar un banco de datos de consumo privado, para poder ir rápidamente a la fuente original cuando lo necesitase. Sin embargo, con el tiempo, me he dado



Anastasio Rojo, en este archivo existen varios documentos que sitúan al impresor Pedro Clemente y a su mujer Inés Gallego en Valladolid entre el año 1533 —aunque podría ser errata por 1553 a tenor del contenido de los documentos— y 1557, sin ofrecer más información sobre su contenido.<sup>3</sup> Recientemente, he tenido ocasión de acceder a esta documentación y he podido comprobar que se trata de varias cartas de obligación —concretamente tres— por las que Pedro Clemente y su mujer se comprometen a pagar ciertas cantidades a un tal Alejo, ropero y vecino de Valladolid, y a Juan Clavel, jubetero y sastre, también vecino de Valladolid, por la adquisición de diferentes tejidos. Todas las cartas remiten a la autorización expresa de Pedro Clemente mediante una carta de poder que da facultad a Inés su mujer para: «dar razón e otorgar esta escritura juntamente los dos». En dicha documentación se alude en todo momento a Pedro Clemente como «imprimidor de libros».

La primera de las cartas está firmada en Valladolid, el 11 de julio de 1553, en ella el impresor y su mujer se comprometen a pagar 16 ducados y 4 reales por razón de 12 varas de paño de veinte de apaisado que habían comprado al tal Alejo, ropero de Valladolid, obligándose a liquidar la deuda entre el día de Navidad de 1553 y primeros del año siguiente. En esta carta figura Juan Clavel como fiador del matrimonio. En la segunda carta de obligación, firmada también en Valladolid el 19 de febrero de 1556, se hace mención a Pedro Clemente e Inés Gallego como «vecinos de Valladolid y moradores al Arrabal de San Juan». En esta ocasión, se comprometen a pagar veinte reales por un «manto de anascote con una faja de tafetán por de dentro», antes del día de Pascua de Flores de ese mismo año. En la última carta, dada en Valladolid a 4 de enero de 1557, se comprometen a saldar la deuda contraída con Juan Clavel de cien reales por razón de seis jubones de telilla y lienzo y por quince varas de brin de lino, a real y medio la vara, antes del día de san Juan de ese mismo año.

De la producción tipográfica de este impresor, ignota a los repertorios y estudios precedentes, ha sido posible recuperar a través del *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* un único ejemplar, conservado en la Biblioteca Capitulada de Valencia,<sup>4</sup> de *Los sermones de sant Vicente Ferrer: en los*

---

cuenta de que noticias que apenas tienen interés para mí son de enorme importancia para otros». Considérese este trabajo un humilde homenaje a su importantísima labor.

<sup>3</sup> AHPV, leg. 264, f. 819, leg. 268, f. 172v y leg. 269, f. 63.

<sup>4</sup> Con la signatura, A-664(2) (4B). Es necesario aclarar que ya en 2009, el padre Vicente Pons Alós, responsable del archivo-biblioteca capitulada de Valencia, ofreció los datos sobre la existencia de este ejemplar en una nota que

*quales auisa contra los engaños de los dos antechristos. Y amonesta a todos los christianos que estén aparejados para el juyzio final*, impresos en casa de Pedro Clemente, a costa de Andrés Fanega, el 20 de febrero de 1557 —algo que pone de manifiesto la necesidad de proseguir con la importantísima labor de catalogación exhaustiva de los fondos de las bibliotecas nacionales para aspirar al control efectivo del patrimonio bibliográfico español—. De tal modo que los vestigios documentales sobre la existencia del impresor han pasado a convertirse en una realidad material en forma de libro impreso.

No hay que soslayar el hecho de que la edición esté costeada por Andrés Fanega, al que se alude en el colofón como «mercader de libros, vecino de Valladolid», pues es un dato que ayuda a contextualizar con mayor precisión la actividad de la imprenta de Pedro Clemente en la ciudad, ya que además de financiar la edición de los sermones vicentinos, el librero Andrés Fanega costeó, junto con el licenciado Andrés de Sopena, una edición, también vallisoletana, del *Libro muy prouehoso para todo fiel christiano. Intitulado Sermonario quadragesimal medicinal* de Gabriel Vaca, impresa en 1553, por Sebastián Martínez.<sup>5</sup>

Andrés Fanega también aparece mencionado en algunos de los documentos localizados por Anastasio Rojo, y a tenor de la información que ofrecen parece tratarse del librero granadino homónimo. Comenzó en Valladolid como aprendiz del librero Mateo de Espinosa, para trasladarse posteriormente a Granada. En 1594 Beatriz Delgado, viuda del franco-medinense Benito Boyer, daba poder a Francisco García para:

Cobrar de él cinco cajones de libros de latín y romance encuadernados y por encuadernar que son los que en él de pedimento de mi marido se depositaron como bienes de Andrés Fanega vecino de Granada difunto para hacer pago al dicho mi marido.<sup>6</sup>

Cátedra (2001: 44, 62 y 182) ha documentado al librero Andrés Fanega en Baeza, como costeador de una edición de la *Doctrina cordis* y añade que «figuró en efecto como librero en Granada, vecindado en la calle de los Libreros ya en 1550, después de hacerse con el negocio de Giraldo de la Cruz».

lamentablemente ha pasado desapercibida (Pons, 2009: nota 26), y el registro catalográfico del CCPBE, n. 001205403-8, tiene fecha de 2016.

<sup>5</sup> (Casas, 2017: n. 251)

<sup>6</sup> AHPV, leg. 42, f. 684 y leg. 6.947, f. 115.

Lo cierto es que desconozco si se trata del mismo Andrés Fanega que fue portero de cámara de la Chancillería de Granada, según los datos aportados por (Pérez Pastor, 1926: 200 y 223), quien transcribe una carta de obligación:

Obligación de Andrés Fanega, portero de cámara de S. M. en la Chancillería de Granada, de pagar a Pedro Ordoñez, librero de Madrid, por el despacho que ha de solicitar y sacar para conseguir él y los demás porteros de dicha Chancillería, acrecentamiento en sus salarios hasta igualarse con los porteros del Consejo. Madrid, 7 febrero 1571 [...] Andrés Fanega, portero de cámara de S.M. desta real audiencia y vecino della para comprar del Fr. Juan del Espinar los misales y libros del nuevo rezado que quisiera. Granada 8 agosto 1577.

Pero volviendo a la edición pinciana de los sermones vicentinos, podría llegar a convertirse en la primera edición conocida de esta colección de sermones en castellano dentro del conjunto de ediciones peninsulares publicadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, sin obviar no obstante la noticia ofrecida por (Palau, 1967: n. 293717) sobre una supuesta edición de los sermones impresa en Valencia en 1550 de la que no se conoce ejemplar y sobre la que no he podido indagar más.

La estructura textual que presenta la edición vallisoletana que nos ocupa coincide con el modelo que presentan estas reediciones posteriores.<sup>7</sup> En primer lugar figura una carta a modo de prólogo dirigida «Al christiano lector»; sigue «La historia de la vida del bienaventurado sant Vicente Ferrer»; después aparece «La declaración de los sermones del glorioso sant Vicente Ferrer»; a continuación se incluyen las piezas homiléticas: la primera un sermón apócrifo de un fragmento del evangelio de san Lucas: «Ecce positus est hic in ruinam».

El examen pormenorizado del ejemplar como pieza individual, ha permitido extraer sus características intrínsecas, es decir, su identificación como producto tipográfico a partir del análisis de los elementos tipográficos y ornamentales que presenta; y sus características extrínsecas o adquiridas, como producto histórico detectando las huellas de su transmisión, recepción y uso.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Las otras ediciones perfectamente controladas se imprimieron en: Toledo. Miguel Ferrer. 1561, Valencia. Juan Navarro, 1566 y 1567, Valladolid. Diego Fernández de Córdoba. 1572, Toledo. Francisco de Guzmán. 1576, Burgos. Felipe de Junta. 1577, Valencia. Juan Navarro. 1578. Zaragoza. Lorenzo y Diego de Robles. 1583. Alcalá. Sebastián Martínez. 1588 y Sevilla. Alonso de la Barrera. 1588. Para comprobarlo he seguido muy de cerca los estudios de (Cátedra, 1994) y (Toro Pascua, 1998).

<sup>8</sup> Me atengo a la sistematización del análisis bibliográfico de los libros impresos antiguos formulado por (Martín Abad, 2004), y desarrollado y aplicado por (Fernández Valladares, 2005) orientado a la identificación tipográfica del

Perteneció a San Luis Bertrán: presenta un ex libris manuscrito en la contratapa anterior que lee: «Es libro del glorioso padre Sn. Luis Bertrán», una anotación manuscrita en la hoja de guarda delantera que dice:

Este libro fue del glorioso P. Sn Luis Bertrán, después lo fue del P. Fr. Luis Primo su compañero, y últimamente de la Casa de Novicios. Y aunque se extravió en el trastorno y descalabros que sufrió este R. Convento . con la invasión de los franceses por los años 1812. Últimamente ha venido a parar a este mismo noviciado en el de 1826. S. Luis Bertrán, del orden de Sto. Domingo, nació en Valencia a principios del año de 1526; falleció el 9 de octubre de 1581 y fue beatificado por Paulo V, el 21 de abril del 1608.

Y debajo del colofón aparece la siguiente nota: «Este libro fue de el Gloriosso Padre San Luis Bertrán, y assí suplicamos, que quien le lea procure tratarle con todo el cuidado posible y con mucha reverencia. 1778».

Está impreso en formato cuarto, está formado por 6 cuadernos de 8 hojas, es decir, consta de 48 hojas que no presentan foliación ni paginación, o lo que es igual, se emplearon 12 pliegos para su impresión. Contiene iniciales grabadas, y la portada, entintada en negro y rojo, presenta una orla formada por cuatro piezas xilográficas, mostrando la superior un bucráneo en el centro, flanqueado por dos pequeñas aves posadas sobre sendas sirenas aladas; las laterales con decoración vegetal; y en la pieza inferior figuran cinco querubines, los tres del centro portando un libro y los dos de los extremos asidos a sendos dragones; en su interior, grabado xilográfico que representa a san Vicente Ferrer predicando desde el púlpito ante varios fieles sobre los que aparece el Cáliz sagrado, y debajo el título.

El impreso está compuesto íntegramente con tipografías de diseño gótico.<sup>9</sup> Una de cuerpo mayor de c. 168 mm. empleada para componer la primera línea del título, el encabezamiento del prólogo, la primera línea de los encabezamientos interiores, y la primera línea del colofón. La letra mayúscula ‘D’ presenta la panza abultada y adornada con dos hilos, también lleva doble cuerda en su interior la letra ‘U’; otras presentan un doble trazo en el asta

---

ejemplar como producto tipográfico, textual, editorial, histórico y bibliográfico.

<sup>9</sup> He llegado a identificar dos tipos de fundiciones aplicando la metodología desarrollada por (Norton, 1978) en su magno repertorio para la identificación tipográfica a partir del análisis de los libros peninsulares impresos entre 1501 y 1520. Siguió los parámetros establecidos por los incunabulistas, quienes determinaron las fundiciones en que va compuesta una edición atendiendo a la medida en milímetros de 20 líneas impresas en el papel —desde la base de la línea 0, hasta el mismo punto de la línea 20— y a la clasificación del diseño del ojo del carácter, fijándose en la ‘M’ mayúscula para tipografías góticas por ofrecer más variaciones en su diseño que el resto de letras.

vertical ('C', 'L'); el tipo mayúsculo 'S' lleva un punto diamantino en su centro; y la letra 'A' presenta el blanco interno vacío y tiene el brazo prolongado a la izquierda. Cabe reseñar la inclinación pronunciada de la letra mayúscula 'F' con respecto a su eje vertical y a la línea de base. De la caja baja destaca el tipo 'y' con la terminación girada a la derecha y en forma de culebrilla. Como complementos de composición, esta fundición dispuso de una cruz de Malta y de un calderón que lleva adornado su interior con una flor. El impreso no ofrece el diseño de la letra 'M' perteneciente a esta póliza, pero a tenor del trazado del resto de tipos de la caja alta, es posible presumir que se trata de una póliza coincidente con el diseño de una de las tipografías de que dispuso la imprenta vallisoletana de Sebastián Martínez, también de 168 mm. [Fig. 1]

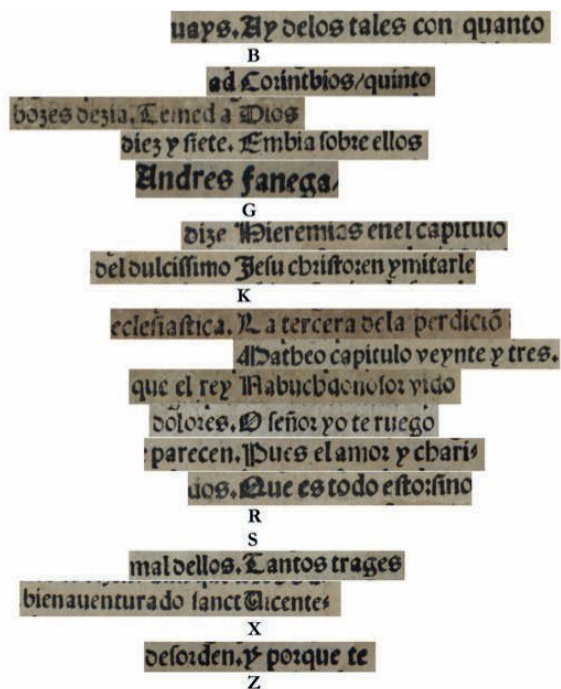


Fig. 1: Muestrario Tipo 1 c. 168 G Imprenta de Pedro Clemente.<sup>10</sup>

La otra fundición utilizada para componer la edición de los *Sermones* es de cuerpo más pequeño, que oscila entre 102 y 104 mm.. Se empleó en el resto del

<sup>10</sup> Tómese este muestrario como referencia solo para comprobar el diseño de los tipos, pues la reproducción no es a tamaño real.

título y en las indicaciones tipográficas que figuran en la portada, en el texto, en algunas líneas de los encabezamientos interiores y parte del colofón. En ella he podido detectar varias ocurrencias del tipo mayúsculo de la inicial ‘S’ en letra redonda. El diseño de la letra ‘M’ se caracteriza por tener el anillo derecho notablemente abultado. No he documentado el diseño de esta fundición en ninguna otra imprenta vallisoletana. De la caja alta es destacable el tipo ‘P’ con la panza abultada, la letra ‘D’ con el asta lobulada, la ‘E’ cuyos extremos presentan una terminación ascendente, y la ‘Y’ con una inclinación muy pronunciada a la derecha con respecto a la línea de base. Algunas letras mayúsculas van adornadas con doble hilo en su interior (‘O’, ‘Q’), otras con un punto diamantino en su centro (‘A’, ‘H’, ‘N’, ‘S’) y otras llevan doble trazo en el asta (‘B’, ‘G’, ‘L’). Esta fundición dispuso de varios complementos de composición: un calderón de cola pequeño cuyo tamaño resulta adecuado al ojo del tipo, una pequeña hoja tipográfica acorazonada de trazo sencillo, y una flor tipográfica cuadrada. [Fig. 2]

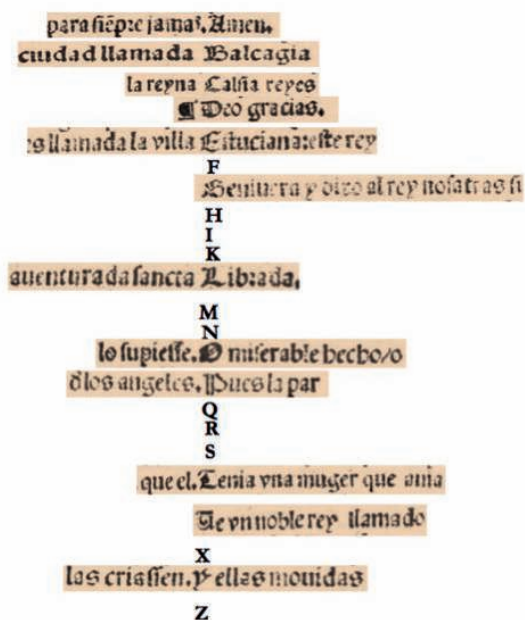


Fig. 2: Muestrario Tipo M2 104 (-102) G Imprenta de Pedro Clemente.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Tómese este muestrario como referencia solo para comprobar el diseño de los tipos, pues la reproducción no es a tamaño real.

A partir de los datos obtenidos del análisis tipográfico y biblioiconográfico de esta edición impresa por Pedro Clemente, ha sido posible adscribir a su producción la impresión de un pliego suelto *sine notis* sobre *La vida y martirio de la bienaventurada sancta Librada virgen y mártir*, del que se conserva un único ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, con signatura R-24310(2), impreso en cuarto y formado por cuatro hojas.

El hecho de que en alguna ocasión se haya relacionado este pliego con la imprenta pinciana de Sebastián Martínez, me obligó hace un tiempo a indagar en su identidad material para confirmar si debía pasar a engrosar el repertorio tipobibliográfico de ediciones góticas impresas en Valladolid. Sin embargo, al no haber documentado entre los materiales de Sebastián Martínez el uso de las tipografías empleadas en la composición del pliego, en un trabajo anterior (Casas, 2016) sugerí provisionalmente a Adrián de Amberes como posible responsable de su impresión porque dispuso de dos fundiciones —que heredó de Miguel de Eguía—, con el mismo diseño y cuerpo que las que aparecen en el pliego —bien es verdad que sin coincidir en la justificación de algunos tipos—, y advertí de la necesidad de documentar los elementos ornamentales que presenta la portada, pues no logré hallarlos en la producción tipográfica del impresor estellés y tampoco en la de su sucesor Tomás Porrallis.

Ahora, a la luz del ejemplar de la edición de los *Sermones* de san Vicente Ferrer del año 1557, una vez cotejados sus materiales de composición, en cuya portada aparecen dos de las piezas xilográficas que conforman la orla del pliego de Santa Librada, coincidiendo también las iniciales grabadas, y las dos fundiciones góticas utilizadas en su composición, ha sido posible ofrecer la correcta adscripción tipobibliográfica de este pliego. En cuanto a la fecha de impresión, según lo que he podido comprobar en los documentos concernientes a Pedro Clemente, es conveniente reducir el arco de cronológico de impresión a 1553-1557.<sup>12</sup>

En definitiva, la localización del único ejemplar perteneciente a la edición de los sermones vicentinos, ha supuesto en el curso de mi investigación una aportación notable al avance en el conocimiento del estudio de la historia

---

<sup>12</sup> Esta datación no entra en contradicción con la contextualización histórica y cultural sobre la tradición y transmisión de la vida de santa Librada realizada por Díaz Tena (2009), quien considera principal fuente latina del pliego impreso un *Leccionario Seguntino* del siglo XII y documenta en Sigüenza la fiesta de traslación de los restos de santa Librada el día 15 de julio desde el año 1537 hasta el 1568 al altar que mandó hacer D. Fadrique de Portugal; «tal vez la Diócesis solicitó la impresión de este pliego con el texto en castellano de la vida de la santa para que los fieles que asistían a esa celebración siguieran el rezo antiguo completo en romance».

editorial vallisoletana, pues me ha permitido añadir a la nómina de imprentas pincianas esta de Pedro Clemente, viéndose incrementado también el censo de imprentas peninsulares activas en el siglo XVI. El estudio de sus materiales tipográficos ha venido a enriquecer el corpus de fundiciones góticas vallisoletanas y, por último, la identificación del pliego suelto *sine notis* de Santa Librada, pretende contribuir al avance en la labor de identificación del corpus de pliegos sueltos desprovistos de pie de imprenta a los que aún no se les ha asignado datos tipográficos.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASAS DEL ÁLAMO, María (2016). «Espejismos tipobibliográficos: hacia el análisis material de dos pliegos de romances». *Abénamar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, pp. 79-97. Accesible en: <http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/16/27>
- CÁTEDRA, Pedro M. (2001). *Imprenta y lecturas en la Baeza del siglo XVI*. Salamanca: SEMYR.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2004). *Sermón, sociedad y literatura (San Vicente Ferrer en Castilla [1411 1412]): Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- DÍAZ TENA, M.<sup>a</sup> Eugenia (2009). «La vida de Santa Librada y su fuente medieval». *Culturas Populares*, 8, pp. 1-12. Accesible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos8/articulos/diaz.pdf>
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005). *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Madrid: Arco Libros, 2 v. (Colección Tipobibliografía Española).
- MARTÍN ABAD, Julián (2004). *Los libros impresos antiguos*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MOLL, Jaime (2004). «Los talleres de imprenta en Toledo entre 1524 y 1535». En Isabel García Monge (coord.), Aurora Miguel Alonso y Gloria Carrizo Sainero (eds.), *Trabajos de la VIII Reunión de la Asociación Española de Bibliografía*: (2003). Madrid: Biblioteca Nacional, 133-141.
- NORTON, Frederick John (1978). *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1967). *Manual del Librero Hispanoamericano*. Barcelona: Librería Palau, XIX.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1926). «Impresores y libreros de Madrid: Documentos refe-



rentes a ellos». En *Noticias y documentos relativos a la Historia y la Literatura Españolas: Tomo IV*. Madrid: Real Academia Española, pp.191-412.

PONS ALÓS, Vicente (2009). *El apóstol san Pablo en la predicación de san Vicente Ferrer*. Valencia: Ediciones del M. I. Capítulo de Caballeros Jurados de San Vicente Ferrer.

TORO PASCUA, María Isabel (1998). «La transmisión impresa de los sermones castellanos de san Vicente Ferrer». En Antonio Chas Aguión, Mercedes Pampín Barral, Nieves Pena Sueiro, Begoña Campos, Carmen Parrilla García, Mar Campos (coords.), *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos, A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996*. Coruña: Universidade da Coruña, vol. 2, 719-730. Accesible en: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/10836>

## EL DISCURSO ACADÉMICO Y SU FUNCIÓN EN *EL MAYOR IMPOSIBLE* DE LOPE DE VEGA

María del Pilar Chouza-Calo  
Central Michigan University

En el siglo xvii las academias literarias se convirtieron en un espacio predilecto para el intercambio de ideas entre escritores y señores, del que surgían nuevas tendencias poéticas y en el que se solventaban disputas y reputaciones literarias. Además, en este espacio socioliterario surgían nuevas posibilidades de ascenso social y reconocimiento profesional que buscaban algunos de sus miembros mediante el encargo literario, el desempeño de cargos administrativos y el mecenazgo, entre otros.<sup>1</sup> Por lo tanto, las aspiraciones de muchos poetas no solo giraban en torno al ámbito literario. Las sesiones académicas, normalmente patrocinadas por un noble para concederle prestigio social, facilitaban que los escritores interaccionaran con ciertos nobles, como fue el caso de Lope de Vega.<sup>2</sup> Al mismo tiempo, algunos nobles también buscaban algún beneficio de su relación con poetas famosos, como podía ser, según Carlos M. Gutiérrez, «el aprovechamiento del capital simbólico (literario, cultural) ostentado por los agentes (escritores) del campo literario» (Gutiérrez, 2005: 122). Debido a estos beneficios que recibían a cambio tanto unos como otros, la academia se convirtió en lo que Gutiérrez denomina como «mercado de valores literario» (2005: 122). Según él, la academia tenía un valor añadido al convertirse en lugar de «encuentro entre el campo literario y el campo del poder» (Gutiérrez, 2005: 121), representado este por la nobleza, el Rey y otros miembros de la Corte madrileña del xvii. Igualmente, como bien ha subrayado Aurora Egido, «en las academias se copió y codificó la estructura jerárquica del poder mismo» (*Introducción*: 12), y añade que «fueron el centro predilecto para el fomento de [...] la cultura visual, teatral, ur-

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, en un escrito de 1635 sobre la academia, José de Pellicer se refiere a cómo se benefició Anastasio Pantaleón de Ribera, ya que le trajo legitimación profesional a este poeta: «Fueron el tiempo en que duraron estas academias un seminario de los más lúcidos ingenios cortesanos, entre los cuales se descollaba Anastasio con grande admiración de todos. Fue el primero que halló méritos sin envidia, gloria sin contradicción, fama sin repugnancia, adquiriendo un valimiento estrecho con los mayores señores de Castilla, una competencia modesta con los más superiores hombres de su patria, y en fin una aclamación general en nobles y plebeyos» (citado en Robbins, 1997:18).

<sup>2</sup> Como apunta Jesús Cañas Murillo, «consistían tales Academias en reuniones de intelectuales que, eventualmente —e incluso, a veces, en una única ocasión—, o con cierta periodicidad y regularidad, se desarrollaban en determinadas casas de algunos nobles que se convertían en mecenas, en protectores, en patrocinadores de ellas» (Cañas-Murillo, 2012: 6).

vana por excelencia» del Siglo de Oro (1984: 16). Esto se debe precisamente al intercambio que se produjo en las academias entre intelectuales y nobles, y que recogen varios estudios como los de Willard F. King, José Sánchez, Jeremy Robbins, Carlos M. Gutiérrez, y Anne J. Cruz, entre muchos otros.

Como en el presente estudio no haremos un recorrido panorámico sobre las diferentes academias de la época, sí comentaremos brevemente que Lope fue uno de tantos poetas que participó en estos encuentros literarios. Como poeta ya consolidado en esta época no buscaba tanto la fama en sí, sino acercarse más a las fuerzas del poder para conseguir, por ejemplo, favores de la corte, prebendas, legitimación social, entre otros beneficios. Así lo constatan tanto documentos oficiales como varias misivas que Lope escribe al duque de Sessa (su mecenas) durante estos años. En las cartas hace referencia a la vida de las academias y a su participación en ellas.<sup>3</sup> En una carta de noviembre de 1611, dice que escribió unas canciones para la primera sesión que organizó el Conde de Saldaña, en la que ejerció como secretario, y también aporta detalles del encuentro, como la hora y el ánimo general de los asistentes:

No he podido, Sr. Exmo., cobrar las canciones de Hortensio (Fr. Hortensio Félix Paravicino y Arteaga), y así van en su lugar esas mías: ... Yo las escribí para la academia del Sr. Conde de Saldaña; fue la primera el sábado pasado, llamamos a las seis y vino a las diez; salieron tales poemas, de hambre, cansancio, frío, lodos y quejas, que no sé si habrá segunda; aunque me hicieron secretario y repartieron (Carta 64, 77-78).

En otra carta, fechada en diciembre de 1611, cansado posiblemente de este ambiente, le dice a Sessa que ha dejado de asistir a esta academia:

La Academia dura; los señores la honran; yo no voy a ella, aunque siempre envió un soneto a la Virgen, dama de mis años y pluguiera a Dios lo hubiera sido en los pasados; danme mis guantes, que es propina de aquel acto, y como a jubilado me los envían (Carta 76, 89).

No obstante, Lope vuelve a las academias, como le refiere al duque de Sessa en una carta escrita a principios de marzo de 1612: «Las Academias están

<sup>3</sup> En otra carta de noviembre de 1611 Lope da noticia de la sesión académica que organizó el Conde de Saldaña como motivo de la muerte de la reina Margarita: «El de Saldaña ha hecho una academia, y esta es la primera noche. Todo cuanto se ha escrito es a las honras de la Reyna, que Dios tiene. Voy a llevar mi canción, que me han obligado a escribir, bien que temeroso de mi ignorancia entre tales ingenios. El ordinario que verá V. Exa. Lo que hubiera más digno [...]» (Carta 62, 76).

furiosas; en la pasada se tiraron los bonetes dos licenciados; yo leí unos versos con anteojos de Cervantes» (Carta 82, 95). Las enemistades personales, disputas y rivalidades eran muy comunes entre los asistentes, como también lo confirma Cristóbal Suárez de Figueroa en referencia a las academias madrileñas de principios del siglo xvii:<sup>4</sup>

... censuras, fiscalías y emulaciones, no pocas voces y diferencias y diferencias, pasando tan adelante las presunciones, arrogancias y arrojamientos, que por instantes no solo ocasionaron menosprecios y demasías, sino también peligrosos enojos y pendencias, siendo causa de que cesasen tales juntas con toda brevedad (citado en Romera-Navarro, 1941: 495).

Lope también recrea en sus obras el ambiente que se vive en las academias. Al introducir la práctica académica real al campo ficticio, Lope no solo confirma una vez más la importancia y popularidad que tuvo esta práctica social en su época, sino que, al contextualizarla dentro de la propia estructura de algunas comedias, se convierte en un recurso dramático más para hacer hincapié en el tema central. Dentro del contexto de la comedia, entonces, su función es doble, como veremos continuación, donde se analizará precisamente cómo Lope traslada la experiencia de la Academia histórica al plano de la ficción en la comedia titulada *El mayor imposible* (1615),<sup>5</sup> para así permitir el desarrollo del tema central de la obra e insertar a pinceladas su propia crítica sobre el ambiente académico del que él fue testigo y partícipe. Esta es la doble función que asume el discurso académico en *El mayor imposible*.

Cabe mencionar que, a esta comedia, se suman otras comedias de Lope en las que son abundantes los ejemplos que adoptan el discurso académico de forma parcial. Dentro de este marco ficticio Lope hace alusión a las academias o recrea algunas de las actividades llevadas a cabo en ese entorno literario, introduciendo escenas que sirven como recurso dramático o como crítica sobre lo que sucede en el espacio real de las academias. Ejemplo de ello se puede ver en las comedias *Lo que ha de ser* (I, viii) y *El saber puede dañar* (II,

<sup>4</sup> José de Pellicer, en un discurso que presentó en la Academia de Madrid en 1635, describe este espacio como «el seminario de los entendidos, el taller de los bienes hablados» (17) y «el colegio de los discretos. [...]» (17), en donde, «no vale el embeleco superficial de la ignorancia, ni la afectación exterior de la apariencia» (17), sino el razonar con sólidos «argumentos, macizos de silogismos [...]». Además, aparte del decoro poético, también alude a otro criterio estético cuando recuerda que es fineza «lucir sin ruido», y es valentía «aumentarse sin estruendo» (citado en Robbins, 1997: 18).

<sup>5</sup> Morley y Bruerton la fechan en 1615, porque Lope indica en una carta que la acabó en ese año en Segovia (1968: 93).

xvii y xxi), donde los príncipes organizan sendas sesiones académicas para discutir un tema. Asimismo, en *La Dama Boba* Octavio hace referencia a una academia real, en concreto a la del Duque de Pastrana (v. 2126);<sup>6</sup> y en otras, como en *La niña de plata* (Acto III, escena iv),<sup>7</sup> *La moza de cántaro* (II, ii),<sup>8</sup> *La viuda valenciana* (III, viii),<sup>9</sup> *El milagro por los celos*, y *El paraíso de Laura*, entre muchas otras, los personajes también se entretienen recreando el ambiente característico de las academias.

En el caso de *El mayor imposible* se organiza una sesión académica al completo, la cual domina toda la acción de la comedia desde principio a fin. En la primera jornada, con el propósito de entretener a la reina que está convaleciente debido a unas cuartanas que sufre por la ausencia de su esposo, el Rey de Aragón, Feniso le sugiere que organice una sesión. Así la describe Feniso mientras critica la calidad de la poesía que presentan los poetas ‘necios’ y ‘sabios’:

Aquí verás la poesía,  
que muchos necios pretenden  
y muchos sabios no entienden,  
en su mayor monarquía,  
los bailes y las comedias,  
con notable perfección,  
y porque al fin tristes son,  
desterradas las tragedias.  
Una academia [dir]jás  
que es este campo, un liceo. (I, vv. 41-50)<sup>10</sup>

El propósito y la organización de este encuentro también lo explica la reina al final cuando se retoma en la tercera jornada, detallando una estructura que se asemeja a la de una sesión académica real:<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Octavio: «Ayer sus librillos vi, / papeles y escritos varios; / pensé que devocionarios / y desta suerte leí: / Historia de dos amantes / sacada de lengua griega; / Rimas de Lope de Vega, / Galatea de Cervantes, / el Camoes de Lisboa, / los pastores de Belén, / Comedias de don Guillén / de Castro, Liras de Ochoa, / Canción que Luis Vélez dijo / en la Academia del Duque / de Pastrana [...]» (vv. 2126-2140).

<sup>7</sup> En esta escena hay una discusión académica entre don Juan y su lacayo.

<sup>8</sup> Hay una riña, típica de las sesiones académicas.

<sup>9</sup> Se presenta otra escena académica, y una discusión académica entre tres hombres en *La viuda valenciana* (III, viii).

<sup>10</sup> El texto de *El mayor imposible* se citará a partir de la edición digital de ArteLope.

<sup>11</sup> Según María Soledad Carrasco Urgoiti, normalmente las reuniones procedían siguiendo este orden: «[e]l presidente pronunciaba su oración, casi siempre en verso; el secretario leía sus chistosas cedulillas o alguna composición similar; se recitaban las poesías presentadas —que debían versar casi siempre sobre temas prescritos, sumamente frívolos

Los días que el accidente  
 de que he estado tan enferma,  
 señor, me dejaban libre,  
 di en hacer una academia,  
 escogiendo en mis criados  
 los de más nobleza y ciencia.  
 Referíanse epigramas,  
 que hay excelentes poetas;  
 cantábanse mil canciones,  
 y en diferentes materias,  
 argüían los más doctos.  
 Ofreciose un día, entre ellas,  
 tratar de los imposibles;  
 dijeron cosas diversas,  
 y resolviose Lisardo,  
 que el mayor de todos era  
 el guardar una mujer,  
 no señor mala ni buena,  
 sino mujer con amor,  
 y que guardar no se quiera.  
 Roberto lo contradijo,  
 diciendo que humanas fuerzas,  
 ni todo el poder del oro  
 de ningún efeto fueran  
 para mujer que él guardara.  
 No sé si en aquesto acierta.  
 Tiene Roberto una hermana,  
 hermosa, como discreta,  
 y por todo extremo hermosa.  
 Quiso, para hacer la prueba,  
 enamoralla Lisardo. (II, vv. 2958-2988)

En esta sesión académica, los diferentes personajes se entregan completamente al típico ejercicio de salón de componer versos improvisados. Se intercambian romances, sonetos, glosas y décimas sobre varios temas que se enla-

---

y manidos—, la academia concluía con el vejamen, pieza satírica en el que el ingenio que había sido nombrado fiscal zahería uno a uno a los autores de poemas que acababan de leerse» (97).

zan después con el argumento central. Por ejemplo, debaten sobre temas relacionados con el amor, los cuales ayudan a entender el enigma que se debate y que se intenta demostrar a lo largo de la comedia: tanto el soneto que presenta Feniso, que trata sobre la Laura de Petrarca, y el romance (I, vv. 53-59, 72-76) que presenta el caballero Lisardo, siguen el estilo clásico. De hecho, este último se describe como contradictorio al nuevo estilo («Roberto: Pretende contradecir / el nuevo estilo de agora» (I, vv. 68-69). Esta es una posible alusión a los estilos nuevos poéticos, como el de Góngora, teniendo en cuenta que, como subraya Egido, «todas las formas y motivos de la poesía del siglo tuvieron también su ocasión académica» (1984: 20). Las demás composiciones tratan sobre los engaños y desengaños relacionados con el amor, los celos, la ingratitud de la mujer, y los peligros del amor, enemigo de los hombres que intentan proteger con celo el honor de la mujer.

Según la relación de la reina, las piezas poéticas que se presentaron y los enigmas que se debatieron, confirma que lo estructura de una sesión académica está completamente insertada dentro del marco ficticio de la comedia. La comedia comienza y termina con la sesión, y gira en torno al enigma que se propone entre los asistentes, el cual establece el argumento (Gibson 181), y, por consiguiente, mueve la acción desde principio a fin. El enigma trata sobre cuál es el mayor imposible. Generalmente, los enigmas eran frecuentes en estos encuentros académicos. Así consta, por ejemplo, en las actas de la *Academia del Buen Retiro* que se organizó como parte de unas fiestas que se celebraron en el Retiro en 1637 (Cañas Murillo, 2012: 18):

Se presentaron un total de cuarenta y tres composiciones repartidas en dos soluciones al enigma [previamente propuesto], once glosas y dieciséis asuntos desarrollados en treinta poemas. Encabezan el certamen la «Declaración del enigma» de don Diego de Covarrubias y Leiva y la de don Francisco de Aparicio (citado en Cañas Murillo, 2012: 20).

Al enigma principal, le precede otro que intentan resolver todos los asistentes sin éxito. El objeto en cuestión es el candado que sirve para guardar celosamente bienes preciados, pero que, al abrirlo, estos quedan en un estado vulnerable. Esto es lo que sucede en el momento en el que Diana, la hermana de Roberto, se entera de la apuesta que ha hecho su hermano para demostrar que guardar a una mujer enamorada no es el mayor imposible. El saber la verdad funciona como la llave metafórica del enigma, que expone a Diana

ante los peligros que supone el amor, y la voluntad de Lisardo para conquistarla.

Cuando se presenta el segundo enigma, propuesto por la reina, que dice que guardar a una mujer es imposible si ella no quiere, Roberto está en desacuerdo, porque según él esa es responsabilidad del hombre y no de la mujer. Esta postura causa que la reina decida organizar un plan, junto al caballero Lisardo y su criado, para demostrarle a Roberto que está equivocado, poniendo así a su hermana, Diana, a prueba. Cuando esta se entera, decide ayudar a la reina. El plan causa escenas bastante entretenidas para el gusto de los presentes, las cuales están llenas de sucesivos equívocos y engaños. Mediante estos recursos Lisardo consigue burlar los medios que Roberto utiliza para proteger celosamente el honor de su hermana, llegando incluso a dormir en la misma habitación que ella. Al final, Diana y Roberto se enamoran. De esta manera, las fuerzas del amor y sus consecuencias, de las que se advirtieron durante la sesión académica mediante las composiciones poéticas y las sucesivas discusiones de los enigmas, demuestran que es imposible que se guarde una mujer si ella no quiere, y en especial si está enamorada. Esto lo reitera también el criado, Ramón:

mas, porque sepa Roberto  
que es guardar, si tiene amor  
una mujer, el mayor  
imposible. (II, vv. 1121-1124)

Asimismo, como mujer enamorada, Diana pone en peligro su honor y su vida,<sup>12</sup> cuando deja entrar a Lisardo a su casa y permite que se esconda en su habitación durante varios días, burlando de esta manera la vigilancia de su hermano. Todo se resuelve al final cuando la reina le explica a su hermano que todo había formado parte de una burla para convencerlo de su error. Este también es el momento en el que se da por termina la sesión académica: el rey ejerce como juez para concertar los matrimonios y entregar, a modo de premio, los obsequios que la reina le prometió a uno de sus criados por ayudarla

<sup>12</sup> No obstante, aún después de conocer la burla preparada por Lisardo y la reina, le pide al rey que le conceda un duelo con Lisardo para limpiar su honor. La reina evita este sangriento final diciendo:

No queda muy bien así,  
ni con tan sangrientas veras  
se han de acabar los principios  
de una burla tan discreta. (III, vv. 3054-3057)



con su plan. La sesión también finaliza después de que Roberto asume su error:

Perdí toda la empresa,  
perdí la estimación, perdí la vida.  
Mi porfía confiesa  
que fue de ingenio de mujer vencida.  
Cesad, locos desvelos,  
que harán su gusto a sombra de los celos.  
Desengaño terrible  
De los que tanto por guardallas mueren.  
El mayor imposible  
confieso que es guardallas, si ellas quieren,  
que como ellas lo sientan,  
las privaciones su apetito aumentan. (III, vv. 2233-2244)

El ambiente académico también se mantiene a lo largo de la comedia a través las continuadas menciones del enigma en boca de varios personajes, que se intenta probar («el mayor imposible es guardar a una mujer»); por ejemplo, cabe destacar que Diana cierra la primera y la segunda jornada reiterando que, según ella:

[...] el imposible mayor  
de cuantos el mundo sabe,  
es guardar una mujer,  
si ella no quiere guardarse. (I, vv. 1073-1076)<sup>13</sup>

Además, vuelve a aparecer la música en varias escenas, práctica muy común de muchas academias, como constata María Sanhuesa Fonseca en un estudio sobre el contenido musical de numerosos círculos académicos del siglo XVII, donde se trataba la música mediante «la teoría, la práctica, los instrumentos, el canto, la danza, etc.» (1998: 530).<sup>14</sup> Estos ejemplos sirven también para enmarcar (al mismo tiempo) cada jornada, dentro del contexto de la academia, no solo el inicio y el final con el encuentro académico propio.

<sup>13</sup> «Si ella no quiere guardarse, / no hay imposible mayor; / y al que de guardalla trate, / sobre la puerta le escribe: / 'Necedad de necedades'» (II, vv. 2124-2128).

<sup>14</sup> Según María Sanhuesa Fonseca, «la música de instrumentos y voces era un componente habitual de las academias literarias, ya como excusa de celebración festiva en aquellas academias que eran certámenes poéticos de circunstancias» (1998: 1).

Asimismo, mediante las alusiones indirectas que se hace sobre la vida de las academias en *El mayor imposible*, Lope está criticando el propio ambiente que se experimentaba en las propias academias reales. Por ejemplo, los comentarios negativos que se hacen sobre los poemas escritos en un nuevo estilo, en especial sobre la canción escrita por un supuesto poeta joven, así como la envidia que dice sentir Roberto al ver que Lisardo está adquiriendo fama por sus poemas, aluden posiblemente a las críticas que se podían hacer sobre otros poetas en estas reuniones, y que recuerdan el comentario de Suárez de Figueroa, citado anteriormente. De hecho, cuando Diana nota que Roberto está molesto por la «fama» que Lisardo ha adquirido como poeta después de un día (Fulgencio: «Disgustos deben de ser / del servir y desprivar, / si a Lisardo ve medrar / por la pluma, desde ayer» (I, vv. 739-742), y de su trato con la reina, Fulgencio le recuerda que la «academia» es un «medio español», (I, v. 744) cuyo propósito:<sup>15</sup>

es el servir un crisol  
que descubre los defetos,  
y se prueban los discretos  
como el águila en el sol. (I, vv. 745-748)

Pero la crítica más extensa que presenciamos en *El mayor imposible* la hace el gracioso, Ramón, quien critica indirectamente a los tipos de hombre que frecuentan las academias. De los «pretendientes» dice,

que son de la corte estraños,  
y están gastando sus años  
en cosas impertinentes. (III, vv. 2670-2672)

De los «mil probetos» dice:

que de contar se sustentan,  
las vanaglorias que cuentan  
a los señores discretos. (III, vv. 2674-2676)

<sup>15</sup> A continuación, Ramón, pide un cargo en la corte de la reina, lo cual podía ser una indirecta sobre los puestos que adquirirían muchos poetas por prestar sus servicios a algún noble:

A lindo tesorero me despachas,  
pero pues prometer son viejas tachas,  
ya que rompes señora tu palabra,  
manda darme salario, por lo menos,  
de médico de cámara en tu casa,  
que un oficio real es de tal crédito,  
que ganaré en un año dos millones,  
curando mal de madre, y sabañones. (III, vv. 2858-2865)

Al hombre ‘muy grave’ lo caracteriza por su ignorancia que niega:

Hácese *del que muy grave*  
su lengua ignora, y la niega,  
hablando la lengua griega,  
donde ninguno la sabe. (III, vv. 2677-2680)

Para él, los poetas son peores, diciendo:

Hácese de *los poetas*,  
que a hurtos y rempujones  
dan a luz cuatro traiciones  
adúlteras e imperfetas. (III, vv. 2681-2684)

Termina criticando a esas mujeres entradas en edad que pretenden hombres más jóvenes, a quienes hacen regalos a cambio de cosas de menos valor:

Hácese de *algunas viejas*,  
que con mil años pretenden  
muchachos, a quien les venden  
mayorazgos por lantejas;  
mas, ¡ay!, que me ha dado el mal;  
¡tenedme, asidme que muero! (III, vv. 2685-2690)

Esta enumeración es una descripción crítica sobre los diferentes tipos de personas que interaccionaban con miembros de la corte, y que imaginamos podían frecuentar las sesiones académicas reales, como el propio Lope. Al terminar Ramón su discurso, el noble Fulgencio los describe como un «espectáculo fiero» (III, v. 2691).

En conclusión, se puede decir que *El mayor imposible*, como obra dramática funciona para entretener a un determinado público del corral, que se estructura bajo otro «espectáculo», el de la academia, que a su vez podía ser todavía más espectacular en la vida real que una comedia. Al trasladar la experiencia de la Academia histórica al espacio ficticio de la comedia, Lope no solo consigue utilizar el orden de procedimientos de una academia real para el desarrollo y movimiento de la acción durante toda la comedia, sino que también hace una crítica indirecta de todas las ventajas y desventajas que conllevaba la Academia en sí. Estas críticas, que se salpican desde principio a fin, también

sumergen aún más al espectador en un mundo del que pocos eran partícipes. Carl Gibson apunta que:

... in using the academy, Lope as appealing to the people, for he was giving them material from actual life: something they knew about and liked. It gave the lower classes a chance to participate in and enjoy a leisure which pertained mostly to the nobility (1964: 181).

Por lo tanto, si bien Lope le otorga unidad a *El mayor imposible* al estructurarla bajo el formato de la sesión de una academia literaria, y engarzándola hábilmente al resto de la comedia para presentar el argumento y desarrollar la acción, como un recurso dramático más, también nos presenta una crítica sobre el ambiente que se vivía en las academias. Como lugar de encuentro, no solo se promovía el debate académico, sino que también era propicio para la polémica y las enemistades entre poetas y nobles, así como para las murmuraciones y envidias, de las que tanto se quejó Lope en sus obras.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAÑAS MURILLO, Jesús (2012). «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV». *Anuario de Estudios Filológicos*, 35, pp. 5-26.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1965). «Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo xvii». *Revista Hispánica Moderna*, 31, pp. 97-111.
- EGIDO, AURORA (1984). «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del xvii». *Estudios Humanísticos*, 6, pp. 9-25.
- GIBSON, M. Carl (1964). «Spanish Academies of the Golden Age». *BYU Studies Quarterly*, 5.3, pp. 169-182.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. (2005). *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press.
- MORLEY, S. G. y BRUERTON, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- ROBBINS, Jeremy (1997). *Love poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*. Tamesis: London.
- ROMERA-NAVARRO, M. (1941). «Querellas y rivalidades en las Academias del siglo xvii». *Hispanic Review*, 9.4, pp. 494-499.

- SANHUESA FONSECA, María (1998). «Armería del ingenio y recreación de los sentidos: la música en las academias literarias españoles del siglo XVII». *Revista de Musicología*, 21.2, pp. 497-530.
- VEGA CARPIO, Lope de. (1935-1943). *Epistolario*. En Agustín de Amezúa (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- (2014). *El mayor imposible*. En Luis María Romeu Guallart (ed.). *ArteLope*. 2014. <[https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0735\\_ElMayorImposible.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0735_ElMayorImposible.php)>

## EL CARTEL Y EL INADVERTIDO PROBLEMA EN TORNO A LA FECHA DE CELEBRACIÓN DE LA JUSTA POÉTICA ENCARGADA A LOPE POR LA BEATIFICACIÓN DE SAN ISIDRO

Mercedes Cobos  
Universidad de Sevilla

En esta ocasión pretendemos revisar una fecha tradicionalmente admitida y frecuentemente citada, en especial, aunque no exclusivamente, en relación con Lope de Vega: la del día en que se celebró la famosa justa poética por la beatificación de san Isidro. Llamamos la atención sobre el inadvertido problema que, a la vista de otros testimonios, plantea a este respecto el cartel anunciador del certamen tal como se nos presenta en el también conocidísimo impreso de la justa, asimismo encomendado a Lope. Y ofrecemos una posible explicación que apunta a ciertas alteraciones de última hora del programa original de estos festejos, que habrían afectado, entre otras, a la fecha del certamen poético. Para concluir que, en cualquier caso, muy probablemente, con casi toda seguridad, el tan conocido evento debió de tener lugar no el 19, como hasta ahora se ha creído, sino varios días más tarde, en concreto, el 23 de mayo.

Bueno, ya está dicho: por sorprendente que pueda resultar, a pesar de lo que habitualmente se viene repitiendo por figurar nada menos que en la relación oficial de la justa que, por encargo de la villa, dio a la imprenta el propio Lope, ciertos indicios apuntan a que el célebre certamen no se llevó a cabo el 19 de mayo, contra lo que claramente se lee en dicho impreso. Y, dado que el pasaje no parece admitir otra lectura, justo es decir también que la datación, que, fiando en él, recogen los estudios no puede achacarse a una errónea interpretación por parte de la crítica.

Cosa distinta es que no se haya reparado en que la información que sobre ello ofrecían otras fuentes, alguna tan conocida como los *Anales* de León Pinelo, no concordaba con la del dicho impreso de la justa.<sup>1</sup> Pues, como he-

---

<sup>1</sup> Por lo menos cabía esperar de un estudio dedicado específicamente a las justas isidriles y su relación con Lope, como el de Entrambasaguas (1969). Para entonces, García Villada (1622) ya había dado a conocer el texto completo de una interesante relación sobre las fiestas de la beatificación, incluida en un manuscrito de sucesos de 1620, a la vez que estudiaba el impreso a cargo de Lope, aunque él mismo elude la cuestión de la fecha. Y desde 1931 se

mos avanzado, esta otra fecha que ahora traemos a consideración, no es fruto de una mera conjetura sin base textual, sino que surge a partir del conocimiento de otras noticias y relaciones de la época, que, si no cuentan con la autoridad de la oficial, que corrió a cargo de Lope, son, en cambio, más numerosas. Ahora bien, qué duda cabe de que, una vez constatada esta discrepancia, antes que obligarnos a elegir en función de la importancia cualitativa de la una o cuantitativa de las otras, más bien debíamos empezar a preguntarnos sobre su posible explicación. Admitiendo que no es éste un asunto de especial trascendencia, entendemos que no es razonable eludirlo y seguir situando dicho acontecimiento literario, sin más, en la consabida fecha.<sup>2</sup> Por supuesto que también hay muchos estudios en los que se consigna solo el año o el año y el mes, pero cuando se concreta el día, éste es invariablemente el 19.<sup>3</sup>

El dato puede haber pasado de unos trabajos a otros, pero, en última instancia, procede de la que se tiene por la fuente más segura, el impreso que llamaremos de Lope. Es más, aunque no todos los que lo recogen parecen percatarse de ello, en él se da como parte del cartel anunciador que no se reproduce tal cual, pero cuyo texto se transcribe tras una somera descripción de la ilustración que lo acompañaba. Todo lo cual se integra, a su vez, dentro del relato completo del acto del certamen que hace Sebastián Francisco de Medrano (que no se limita a la descripción del ornato de la iglesia de San

---

contaba con una edición parcial, pero que incluía el año 1620, de los *Anales* de León Pinelo, en los que se recogía la noticia. De ambas había dado cuenta, mucho antes, Alenda (1903: I, 204). Y de la segunda, también un breve apunte Gallardo ya en 1866 (1968: II, 82 del «Apéndice»). Desde entonces se han vuelto a editar tanto los *Anales*, ya completos, como la referida relación (Simón Díaz, 1982: 114-118) y, como enseguida se verá, además se ha ido teniendo conocimiento de otras noticias y relaciones breves, que, casi con una única excepción, vienen a coincidir con estas dos por lo que se refiere a la cuestión que ahora nos ocupa.

<sup>2</sup> Máxime cuando, aunque no negamos su relativa importancia, a decir verdad, para no tenerla, nos encontramos con ella por todas partes (a las pruebas, o lo que es lo mismo, a una simple búsqueda me remito). No son pocas las ocasiones en que se menciona esta famosa justa con indicación no sólo del año y del mes, sino también del día en que tuvo lugar, y esto en trabajos de muy diversa índole, sin que en algunos casos parezca necesaria tal precisión para el asunto que se está tratando. A veces se diría que su autor la tiene en mente y la consigna por recordar o compartir una fecha que entiende conocida por todos más que por facilitarla a unos lectores que se supone la ignoran.

<sup>3</sup> Incluso en los casos en que la información se presenta de forma algo confusa o inexacta. Así, por ejemplo, en el Portal dedicado a Lope en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: «El 19 de mayo se celebró la Beatificación de San Isidro. En la Iglesia de san Andrés se celebró un certamen poético» (<[http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope\\_de\\_vega/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/)> 29-3-2019). Esta pequeña inexactitud se remonta por lo menos a la *Historia de la literatura española* de Ticknor (1851: II, 286 y ss.) y ha pasado a algunos de los trabajos ya clásicos sobre la vida de Lope, como el de Castro y Rennert, desde su primera edición hasta la última reedición con las notas adicionales de Lázaro Carreter (1969: 249), y a las cronologías y estudios introductorios debidos a los editores de su obra, como Sáinz de Robles (1947-1964: I, 159; II, 1109 y 1835), o de su epistolario, como Rosenblat (1948: I, 26) y otros más recientes, hasta parar en dicho Portal.

Andrés, como entendió La Barrea (1973: I, 224), y otros después de él) y en el que el cartel de la justa fue uno más de los textos leídos por Lope:

La silla y mesa del q[ue] auía de leer el Certámen, estaua en frente de los juezes co[n] sobremesa bordada, y todo adereço de escriuir de plata. [...] Tocó un rato la música, y sentóse Lope de Vega en el sitio referido [...] comenzó diciendo que a la puerta le auian dado vnas cédulas, que así como yua leyendo, yua rasgando [...] Auiendo leydo estas cédulas, añadiéndoles algunas sales y donaines, dispuso la uoz a la oración que sigue: [...] Acompañó el fin de esta oración la alegre música de la chirimías, y el general aplauso, y sucediendo a entrambos el silencio, *tomó el cartel que encima de la mesa tenía, con la figura del Santo, y las armas de nuestro muy Santo Padre Paulo V, de Su Magestad del (sic) Rey, nuestro señor, y de esta insigne Villa a los pies de su Patrón diuino, y leyóle assi: IVSTA POÉTICA QVE HAZE La insigne villa de Madrid a la beatificación del bienauenturado San Isidro, su Patrón, a diez y nueue de Mayo deste año 1620. [...] Leydo este cartel, tomó la primera canción, dando principio al certamen [...] comenzó así: Auiendo, como el cartel dice, repartido los nueue a las nueue Musas, para mayor armonía desta justa poética [...]* (Vega Carpio, 1620: 10r-10v, 11v, 28r-28v y 32r).<sup>4</sup>

Con todo, no puede dejarse a un lado el hecho de que ello no casa con lo indicado por casi la totalidad de los noticieros y cronistas que hacen referencia a esta cuestión, que sitúan el certamen poético en el último día de las fiestas:

El ultimo dia de la Octaua por la tarde en San Andrés uuo la poessia que todos los de esta facultad an echo al certamen poetico que la Villa pussó con diferentes premios de seda, plata y oro en aluança del Santo a diferentes pensamientos y estando presentes los jueces nombrados para este efecto, con la Villa en un tablado que se hiço en el Cuerpo de la Iglesia, se leyeron todos los trabajos hechos por los poetas naturales y extranjeros, y posteriormente salieron los premios. Fue muy de ver tan diferentes pensamientos que de este género fue lo mejor que jamás se ha oydo. (Simón Díaz, 1982: 118)

Incluso los que, como León Pinelo, en ese momento ya conocen y hacen mención expresa del impreso de Lope:

Lo último de la fiesta fué un Certamen Poético en que para nueve temas dio premios esta Villa, y fué Secretario el incomparable frey Lope Felix de Vega Carpio

<sup>4</sup> El subrayado es nuestro.



*protentoso ingenio de Madrid que luego sacó á luz este Certamen con todas las obras en el premiadas impreso en esta Villa por la viuda de Alonso Martin este año, en cuarto. (León Pinelo, 1971: 229)*

Y no sólo él:

Y el proster (*sic*) día de los nuebe de la nobena ubo un çertamen poético dentro de la misma iglesia. Diçien (*sic*) fue cosa grandiosa —yo no lo ui—, y diçen dio Madrid mui ricos premios y asistió todo lo mejor de la corte. [*Y al margen, de otra mano:*] Dio Madrid los premios, que montaron setecientos du[ca]dos. [...] Dio el certamen Lope de Vega, el qual escribió vn libro dello (León Soto: 65v-66r).

Al postrero de la nobena hubo vn çertamen Poético dentro de la misma yglesia de san Andrés. Fue cosa de uer. Dio Madrid muy ricos premios, que montaron setecientos ducados. [...] Dio el certamen Lope de Vega, y se imprimió un libro de todo. (Libro de noticias..., 2005: 348-351).<sup>5</sup>

La relación que proporciona más detalles sobre la competición poética, atribuida a Antonio Hurtado de Mendoza, concreta que fue el sábado, pasada la octava, es decir, el 23:

El sábado, passada la Otava, se celecbró el certamen, escriuieron pocos ombres de opinión, los premios grandes, los escritos moderados; nada curioso, nada valiente. Quanto pendió de Lope, admirable todo junto [...] (*Libro de varios tratados...*: 264v)

Contamos con otra breve relación particular anónima, de tono desenfadado, que en cuanto a este punto resulta poco clara, pues confunde las composiciones que adornaban el altar montado para el día de la procesión por los Jesuitas con las de la iglesia de San Andrés, donde había de celebrarse el certamen de poesía de la villa, «cuyos premios —dice— se dieron el domingo» (*Poesías y relaciones varias...*: 233r). De todas formas, su relato, que abarca desde la llegada de su autor a Madrid el 13 de mayo hasta el miércoles 20, viene a coincidir con otros en que el 19 no fue el día de la justa sino el de la máscara: «Martes se hiço la máscara» (235v). Por tanto, al problema que plantea el que diversas relaciones sitúen la justa al final de la octava, viene a sumarse el que algunas, además, dejan claro que lo que tuvo lugar la tarde del 19 fue la más-

<sup>5</sup> Por lo que se refiere a la noticia de estas fiestas, este libro manuscrito, conservado entre los papeles de la escribanía del Ayuntamiento de la villa, sigue a León Soto, salvo por el significativo detalle de que hace desaparecer, junto a otros comentarios del platero, cualquier aspecto negativo de su desarrollo.

cara: «Martes siguiente a las cinco de la tarde se hiço una Máscara de diferentes ynuenciones y carros [...]» (Simón Díaz, 1982: 116).

Mas la que nos pone en la pista de lo que pudo suceder, la que podría ayudarnos a encajar las piezas, o por mejor decir, las fechas, es la noticia de estas fiestas incluida en una relación de sucesos impresa en Sevilla por Juan Serrano de Vargas. Ésta señala como día de la máscara el 17; y de la justa, el 19, coincidiendo en esto último con el impreso de Lope, a pesar de que no pudo tener acceso a él por ser anterior el de Serrano de Vargas, que lleva licencia de impresión del 26 de mayo:

Iveues a catorze de Mayo huuo Vísperas solenes en la Iglesia de san Andrés, donde está el cuerpo de San Isidro [...] Viernes 15, día de su fiesta, en la misma Iglesia huuo missa de pontifical y sermón con toda la música de la Capilla Real. Este día por la tarde huuo procesión general [...] Otro día después de la fiesta<sup>6</sup> huuo comedias [...] El día siguiente por la tarde huuo vna máscara de historia con ocho carros y más de dozientas personas q[ue] yuan en ella. El quarto día huuo vn certamen de poesía en la Iglesia de San Andrés, con vn vejamen, adonde se dieron los premios [...] El sexto día se hizo en la Plaça Mayor una fiesta que es vna aventura de un castillo de la perfección de los milagros del Santo en que huuo muchos animales, fuegos, y otras inuenciones que duró todo el día y parte de la noche. El séptimo día, luminarias por la noche con inuenciones de fuego; y el otro día, su missa y sermón, como los demás días y con la misma solenidad. (*Relación de novelas...*, 1620: s.f.)

Su procedencia sevillana es ya una singularidad. Pero la lejanía del lugar en el que se desarrollaron los acontecimientos que se recogen explica sólo en parte lo más curioso y a la vez revelador de esta relación, su verdadera peculiaridad; la cual podría a su vez explicar la coincidencia con la relación oficial, la del impreso de Lope, y también las divergencias con las demás. Paradójicamente, este impreso, que viene en apoyo de la fecha consignada en el de Lope y a convencernos de su autenticidad, es a la vez clave poder hallar una explicación plausible a la fundada sospecha de que, a pesar de todo, como se lee en el resto de los testimonios, es muy probable que ese no fuera en verdad el día en el que tuvo lugar el certamen.

<sup>6</sup> Entiéndase después de la fiesta del santo, esto es, del día 15, como se dice más arriba («Viernes 15, día de su fiesta»).

Está claro que Serrano de Vargas hubo de tener conocimiento del programa general de festejos y acceso a ciertos documentos específicos sobre ellos, lo que no era infrecuente. A tenor de la fecha de la licencia de impresión también resulta evidente que se apresuró a publicar la noticia y, como enseña se verá, que lo hizo fiando en lo contenido en dichos instrumentos y, hasta donde se nos alcanza, siguiéndolos al pie de la letra y a ojos cerrados. La prueba fehaciente de que lo que Serrano de Vargas contaba desde Sevilla era lo proyectado pero no siempre lo acontecido,<sup>7</sup> nos la proporciona lo sucedido durante la representación de la *Aventura del Castillo de la Perfección*, cuya invención corrió a cargo de Mira de Amescua. Siguiendo la «Relación» dada por éste para su ejecución por parte de Luis Colomel, el Valenciano, según el contrato suscrito por este último con la villa (Pérez Pastor, 1907: 430-431), en el impreso sevillano se relatan, como representadas, hasta las últimas escenas y, como ejecutados, los efectos pirotécnicos finales, que nunca pudieron llegar a contemplarse debido al fortuito y aparatoso incendio que arruinó la diversión, causando además graves daños; y que, por lo mismo, ningún otro cronista deja de reseñar y lamentar. No tenemos duda de que también se sirvió de este documento otro de los cronistas de estas fiestas, pero, a diferencia de Serrano de Vargas, éste sí da cuenta de la desgracia acaecida en la tarde-noche del jueves 21 durante la función (Simón Díaz, 1982: 117-118).

Así se explicaría también que la relación sevillana no recoja lo que creemos cambios sobrevenidos, de última hora, en la organización de estas fiestas, probablemente motivados por las dificultades de la puesta a punto de la máscara, cuyo resultado final, que no estuvo a la altura de lo que se esperaba, censuran prácticamente todos los cronistas; lo que podría haber obligado a posponerla, pasando del 17 al 19 y desplazando a su vez a la justa. Si estamos en lo cierto, ambos impresos, el de Serrano de Vargas y el de Lope, reflejarían el día originariamente previsto para la justa y, según se presenta en este último, el que parece se leía en el cartel (o, en todo caso, en su modelo originario). Y el resto de testimonios, el de su efectiva celebración.

No obstante, no debe pasarse por alto que ninguna de las noticias y relaciones hace referencia expresa a alteraciones del programa, aunque sí a esperas y frustradas expectativas, sobre todo, como se ha dicho, en relación con la máscara, que finalmente resultó una gran decepción, y cuyo fracaso no se achaca a quien la ideó por encargo de la villa, de nuevo el docto amigo de

<sup>7</sup> De ello tratamos en el artículo que publicaremos en breve sobre este impresor.

Lope, Mira de Amescua, sino a la deficiente preparación y factura por parte de sus ejecutores y organizadores:<sup>8</sup>

Martes se hiço la máscara tan deseada y esperada, la qual fueron doce carros de los doce planetas, que si como tenían la disposición (*sic*) para ser buenos se hicieran, no uvierá sido la más sucia cosa que se a uisto, no digo en la corte pero en Caramanchel (*sic*). (*Poesías y relaciones varias*: 235v.)

Luego otro día de los nueve vbo una máscara alabada mucho, y fue cosa abor[r]eçible, que, como digo, leída u praticada (*sic*) pareció bien; y ejejutada, abobinale (*sic*) cosa. (León Soto: 65v)

En estas fiestas todo se hizo con poco tiempo y muchas prisas y los preparativos de la justa y su posterior impresión (que lleva aprobación del 5 de junio y tasa del 18 de agosto) no parece que fueran la excepción. Repárese en la información que nos proporcionan algunos detalles del cartel, como la inconcreción del día de su fijación, por lo que ignoramos el plazo del que dispusieron los participantes para la creación de sus composiciones; pero, sobre todo, el brevísimo intervalo entre el día límite para su entrega, fijado en el viernes 15, festividad del santo e inicio de la octava, y el previsto para la celebración del acto, el martes 19:

Hánse de dar dos papeles, vno para los juezes, y otro de letra grande para poner en la Yglesia, desde el día que se fixe este cartel hasta la fiesta del santo, a Francisco Testa, escriuano del número y mayor del Ayuntamiento desta Villa. (Vega Carpio, 1620: 31v)

Con todo, a diferencia de los otros dos ambiciosos espectáculos que, por uno u otro motivo, no tuvieron el éxito esperado y deseado, parece que, por lo que se refiere a la justa, Lope logró triunfar sobre los inconvenientes. Es de creer, en cualquier caso, pero máxime si, como suponemos, ésta fue el broche de las fiestas, que, tras los sinsabores de los otros dos grandes espectáculos contratados por la villa, Lope pusiera particular empeño en dejar buen sabor de boca. En opinión de Hurtado de Mendoza, al menos todo cuanto en el

<sup>8</sup> Una muestra más: «Hízosse una máscara en carretas en que sacaron a la vergüençia a la corte; a la risa, la devoción; al menosprecio, a España pocos pícaros con mucho ruido, que aun de abundancia no hartaron los ojos. Vestida mal, disimulada peor, nadie supo cómo la llamaría. Los despejados i esparzidos, que no sienten severamente de su república, la miraron con aplauso; los circunspectos i zelantes de la onra natural, con duelo i con lástima [...] compadecíme del desmayado aliento de n[uest]ra Nación, que en fiesta de un santo que tanto se fatigan porque se lo llame la Iglesia, en la corte, en su Patria, a los ojos de su Rei, a vista de la calu[m]nia estrangera, se permitiese un desdén i un aprobio de nuestra loçanía i presunción» (*Libro de varios tratados...*: 263v).

certamen dependió de Lope fue admirable «i aquel día lo estuvo de suerte que a cualquiera rebelde a su alabança, le rindiera a su admiración» (264v). El propio gobierno municipal reconoce que el certamen poético fue lo mejor de las fiestas (Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 293). Y recuérdese que también lo único de ellas que mereció relación impresa. La cual, como era habitual en este tipo de obras, no se hizo esperar. En ella nos encontramos con la fecha de 19 de mayo, tal como, según se transcribe, figuraba en el propio cartel anunciador (o, en todo caso, en su modelo originario) del que debió de servirse la imprenta. Sea como fuere que llegara tal dato al impreso de la justa, en él se presenta como parte del cartel.

Caso que efectivamente dicha fecha fuera la proyectada y no en la que definitivamente tuvo lugar el certamen, para explicar su presencia en la relación impresa, quizás en este, como en tantos otros casos, baste con tener presente la propia naturaleza y las prácticas habituales del trabajo de la imprenta, junto con los condicionantes que suelen acompañar a un tipo de publicaciones como las relaciones de fiestas, entre los que no es el menor el natural deseo de agilizar su confección para cumplir con la elemental función informativa tanto como con otros propósitos no declarados pero evidentes: la propaganda de cualquiera que sea el asunto y la promoción de sus organizadores y ejecutores. Lo recuerda López Poza al estudiar las relaciones festivas en forma de libro: «suelen tener una historia editorial compleja y casi siempre accidentada. Generalmente son obras de encargo y sus distintas fases de elaboración están siempre condicionadas por un factor: la necesidad de que la ejecución sea rápida» (1999: 218). En realidad, imprenta y prisas forman una combinación nada infrecuente que puede explicar casi cualquier cosa.

Para finalizar, permítasenos volver al inicio y recordar que el propósito de este trabajo era llamar la atención sobre la inadvertida discrepancia entre las distintas relaciones y noticias en cuanto al día de la celebración de la justa poética encomendada por la villa de Madrid a Lope en 1620. Y, en la medida de lo posible, según la información de la que disponemos hasta el momento, intentar ofrecer una explicación plausible. Esperamos que la apuntada lo parezca. En todo caso, sirva para dar la cuestión por planteada más que por resuelta.

## BIBLIOGRAFÍA

### Manuscritos

- LEÓN SOTO, Antonio de. *Noticias de Madrid desde 1588 hasta 1674*. Biblioteca Nacional de España (Madrid), ms. 2395.
- Libro de varios tratados de graciosidad y erudición de diferentes autores*. Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla, ms. Ra.158.
- Poesías y relaciones varias*. Biblioteca Capitular. Institución Colombina (Sevilla), ms. 82-3-26.

### Impresos

- ALENSA Y MIRA, Jenaro (1903). *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra. 2 vols. Vol I.
- CASTRO, Américo y RENNERT, Hugo A. (1969). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. [Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter]. Salamanca: Anaya.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1969). «Las justas poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV, 27-133.
- GARCÍA VILLADA, Zacarías (1922). *San Isidro Labrador en la Historia y en la Literatura*. Madrid: Administración de «Razón y Fe».
- GALLARDO, Bartolomé José (1968). *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid: Gredos. 4 vols.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de (1973-1974). *Nueva biografía de Lope de Vega*. En Marcelino Menéndez y Pelayo (ed.). Madrid: Atlas. 2 vols.
- LEÓN PINELO, Antonio de (1931). *Anales de Madrid de León Pinelo. Reinado de Felipe III. Años 1598 a 1621*. En Ricardo Martorell Téllez-Girón (ed.). Madrid: Estanislao Maestre.
- (1971). *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. En Pedro Fernández Martín (ed.). Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Libro de noticias particulares, así de nacimientos de príncipes como entradas de reyes: transcripción* (2005). En Archivo de la Villa de Madrid (ed.). Madrid: Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (1999). «Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro». En Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), *La Fiesta: Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 213-222.

- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1907). *Bibliografía madrileña* III. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos.
- TOMILLO, Atanasio, y PÉREZ PASTOR, Cristóbal (eds.) (1901). *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Madrid: Fortanet.
- Relación de novelas curiosas y verdaderas, de vitorias y casos sucedidos en mar y tierra, en España, Alemania, Francia, Italia, y Constantinopla...* (1620). Sevilla: Juan Serrano de Vargas y Ureña.
- SIMÓN DÍAZ, José (1982). *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- TICKNOR, George (1851-1856). *Historia de la literatura española*. Traducida al castellano, con adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos y Enrique Vedia. Madrid: Rivadeneyra. 4 vols.
- VEGA CARPIO, Félix 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.
- (1777). *Colección de obras sueltas, así en prosa, como en verso*. Madrid: Antonio de Sancha, 21 vols. Vol. XI
- (1948). *Cartas completas*. En Ángel Rosenblat (ed.). Buenos Aires: Emecé, 2 vols.
- (1947-1964). *Obras escogidas*. En Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar. 3 vols.

## «EL APOSENTAMIENTO EN JUVERA» COMO PRÓLOGO DE LAS OBRAS DE BURLAS PROVOCANTES A RISA (1519)

Leonardo Coppola

Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara

El «Aposentamiento en Juvera» abre la novena y última sección titulada *Obras de burlas provocantes a risa* del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (11CG).<sup>1</sup> La fecha de composición, aproximadamente entre finales de febrero y mediados de marzo de 1473 (Bellón y Jauralde, 1974: 26-27; Domínguez, 1978: 18-23 y Perea Rodríguez, 2012: 331), se ajusta al evento histórico parodiado: la visita a Alcalá de Henares del legado Rodrigo Borja, futuro papa Alejandro VI, que iba a prometer apoyo al bando isabelino en la sucesión.

El largo poema desaparece —tal vez por la sátira clerical o para dejar espacio tipográfico al «Pleito del Manto» (Rubio, 2014: 362)— en las reediciones de 14CG y 17CG. Sin embargo, la crónica burlesca hace su segunda y última aparición en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (19OB),<sup>2</sup> que incluye tanto las composiciones eliminadas del último apartado de 11CG como las añadidas en 14CG, a las que también se les adjunta la «Carajicomedia», sarcástica imitación de las *Trescientas* de Juan de Mena.<sup>3</sup> Ahora bien, como ya se pregunta Díez (2015: 65-66), ¿por qué se rescata el «Aposentamiento» como *exordium* en 19OB? Nuestro intento es, pues, fijarnos en esta, por ahora, pendiente cuestión.

Desde sus comienzos el último apartado es una innegable novedad hasta el punto de llegar a ser publicado autónomamente, a pesar de las quince piezas suprimidas en 14CG y 17CG. Rubio Árquez (2014: 361-362) conjetura los motivos de algunas exclusiones: las que implican a Montoro —el autor más representativo de 19OB—, porque son sobradamente acreditadas; la de Gonzalo de Ávila, por no concordar al modo «burlesco» y por narrar sucesos

---

<sup>1</sup> Se señala el estudio específico de la sección en Rubio Árquez (2012 y 2014) y Cortijo Ocaña y Rubio Árquez (2015). Por no disponer de la *princeps*, Usoz ignoraba el «Aposentamiento» en la tradición editorial del CG, lo cual lleva a considerarlo inédito (cfr. Bellón y Jauralde, 1974: 5).

<sup>2</sup> La British Library custodia el único ejemplar hoy conocido. Tras el estudio pionero de Usoz (1841-43), salieron a la calle el facsímil de Pérez Gómez (1951), la edición de Bellón y Jauralde (1974) y la de Domínguez (1978). En breve verá la luz la de Rubio Árquez y Coppola.

<sup>3</sup> De la «Carajicomedia» señalamos las ediciones de Varo (1981), de Alonso (1995) y de Domínguez (2015a).



remotos; y el «Aposentamiento» quizás por el mismo motivo y, como ya fue dicho, para dejar sitio al «Pleito». Esta renovación «espacial y comercial» (Rubio Árquez, 2014: 361) también afecta a las adiciones: el «Pleito» y la «Visión deletable»,<sup>4</sup> respectivamente añadidos al inicio y al final de *14CG*, las cuales resultan más cercanas cronológicamente al lector, al igual que los otros seis poemas agregados.

Al lado de ello, conviene advertir que *11CG* sale «*cum privilegio*», razón por la que se prohíbe a otros impresores la publicación total o parcial durante el plazo concedido por la licencia. El haberse adjudicado este derecho permitía al compilador organizar su contenido. En otras palabras, las cuatro composiciones más extensas de *19OB*—al «Aposentamiento» y a la «Carajicomedia» se adjuntan el «Pleito» y la «Visión deletable» de *14CG*— resultarían protegidas por el privilegio. Esto explicaría la acelerada sustitución del «Aposentamiento» con el «Pleito».<sup>5</sup> Por poseer la exclusividad de venta, el compilador podría reeditarlos en cualquier otro momento; eso es, en *19OB*.

Ahora bien, puesto que en 1519 seguía válida la licencia decenal acordada en 1514, no sabemos si Costilla—impresor de tal edición—traspasó su privilegio de venta a Viñao, o si el tipógrafo decidió pasar por alto el tramo legal y sumarse al éxito valenciano de la tradición cancioneril, sacando, por lo tanto, una tirada pirata de la sección dirigida a un lector específico.<sup>6</sup>

¿Y cómo empieza el cancionerillo? Recuperando el primer poema de las «Obras de burlas» de *11CG*. La composición abarca unos cincuenta básicos, como la crítica político-religiosa y la temática carnavalesca, entre las cuales destacan la estancia del Legado en Alcalá y la transformación de la ciudad en el cuerpo de un tal «Juvera», personaje cuya identidad permanece ignota y que acaso correspondería con el morisco jiennense a quien Montoro dirigió unos versos suyos (ID 1908) (Cfr. Domínguez, 1978: 21 n. 28 y Dutton, 1990: VII, 99). A estas alturas, nos preguntamos con razón el valor literario del poema en el conjunto erótico-burlesco de *19OB*. Desde luego, los motivos tipográficos que dejaron sitio al «Pleito» y los cronológicos que eliminaron el texto de Gonzalo de Ávila quizás no sean ya motivos suficientes, al menos en la óptica del recobro del poema en *19OB*. Veamos por qué.

<sup>4</sup> Un escrupuloso estudio sobre esta composición lo ofrece Rubio Árquez (2013).

<sup>5</sup> Según Rubio Árquez (1994: 243), las tres partes del poema tienen fecha y autoría independiente. Por no ser completa en 1511, se justificaría su ausencia en *11CG* y su «tardía» aparición en *14CG*.

<sup>6</sup> Sobre el problema editorial de *19OB* ver Martínez Romero (2015: 128-134).

Asistiendo a las dificultades de aposentar a la legación, el anónimo autor se burla de su voracidad y de la política del arzobispo Carrillo, el delegado a recibir suntuosamente a los huéspedes en la villa,<sup>7</sup> abriendo la colección, claro está, con una sátira eclesiástica. El anonimato es quizás el carácter que más se amoldaría a una composición de tales implicaciones, pues, como ya afirmó Varo (1981: 23) a propósito de la «Carajicomedia», «ninguno firma composiciones tan atrevidas».

Como sea, el cortejo entra por la boca de Juvera y poco a poco se dispone en su cuerpo: en la cabeza, donde sobresale un lujoso alcázar, se alojan, entre otros, el Legado Borja, el cardenal Pedro González de Mendoza —futuro arzobispo de Toledo— y el obispo de Urgel —Pedro Folc de Cardona, sucesor de Borja de 1472 a 1515—. En la parte dorsal del cuello se aposentan el homónimo tío del Legado, obispo de Barcelona, y el alcalde. En la oreja izquierda siguen frailes, obispos, doctores de la iglesia, un ministro y un proto-notario (vv. 312-316); en la derecha a un «confessor» «no de regla muy estrecha» (v. 323), quizás fray Íñigo de Mendoza (Dutton, 1990: VII, 397). En un hombro se halla al cuñado del Legado, Pérez de Arenós. Un «mossén Borja» y otro «de Brasa», quizá miembros de la nobleza catalana o aragonesa (Güell, 2000: 29), respectivamente en el sobaco derecho e izquierdo. Los barrios apartados, esto es, las caderas, se reservan a las prostitutas. La barriga es sitio de negocios y hospeda, por tanto, la vida hampesca de los rapaces y tableros. En el muslo y en las nalgas se colocan, por último, las actividades de los judíos y en la rodilla, las viviendas moriscas.<sup>8</sup> La disposición sugiere una jerarquía social (cfr. Güell, 2003: 131) descendente que termina con la expulsión escatológica de la delegación en ese «bacín para cagar» (vv. 575) que va «dende Roma a Gibraltar» (v. 567).<sup>9</sup> Con todo, la composición deja una imagen bastante caótica de ese «reyno desconcertado» (v. 54) que Usoz (1841-43: vii) asocia a la España de los Reyes Católicos y que en la imagen del cuerpo enviado de Juvera se hace paradigma de las corrupciones primariamente en lo religioso.

Como ya manifiesta Díez (2015: 65), cabe señalar que el poema inaugura una colección que carece de prólogo o introducción. Al faltar un comentario

<sup>7</sup> El fasto de la legación está atestiguado en la *Crónica de Enrique IV* de Alonso de Palencia (II, 80 *apud*. Perea Rodríguez, 2012: 331 n. 38).

<sup>8</sup> Para una descripción general de la composición, ver también Güell (2000: 23-32).

<sup>9</sup> El final alude al acertado naufragio que hundió la legación de vuelta a Roma (Cfr. Sanchis y Rivera, 1924: 159-160).

o advertencia proemial del autor o recopilador, nos encontramos *ipso facto* con la primera composición. Desde luego, para evitar la apertura escandalosa que produciría el «Pleito», habría que acudir a una composición-prólogo. Quizás sea este el motivo de su rescate, pues solo el «Aposentamiento» lograría, como creemos, esa función prologal. Según Díez (2015: 65), el verdadero marco proemial de *19OB* relega el «Aposentamiento» en favor del «Pleito», largo y visiblemente obsceno, pero, como explica el estudioso, menos vinculado a hechos históricos. Ahí reside, a nuestro entender, el nudo de la cuestión. Apartándose de una apertura evidentemente erótica, el cancionerillo comienza con un acontecimiento público que junta dos aspectos básicos del libro: la verosimilitud y la parodia, que, por ser inseparable de su equivalente serio, lleva al rescate del «Aposentamiento», caricatura de un evento histórico. En concreto, la ironía del anticlericalismo y del antisemitismo<sup>10</sup> da entrada a todos los demás casos paródicos y, entre ellos, a los extensos «Pleito del manto» y «Visión deletable» (Martínez Romero, 2015: 125).

En el «Aposentamiento» notamos cómo solo en los vv. 507-523 se aborda lo obsceno.<sup>11</sup> Según constamos en nota a pie, hay insinuación sexual en «los panes y vinos» (v. 522), que evidencian la parodia religiosa, la cual vuelve más fuerte en el «Pleito»<sup>12</sup> y en la procesión de la santa reliquia fálica de la «Visión». Por lo demás, los mismos manjares, «tan altos como una lança», adelantan el lenguaje metafórico del combate de la «Carajicomedia» (cfr. Domínguez, 2015b). En concreto, el lenguaje escabroso del «Pleito» refuerza la parodia histórica del «Aposentamiento». De ser así, el paradigma de Almansi se anticipa con el primer poema: «todas las instituciones [...] resultan pulverizadas por la prepotente afirmación que de por sí tienen los órganos sexuales» (Almansi, 1977: 118).

Además del enfoque bíblico, el «Pleito» también encarna la visión del infierno dantesco en el que pagan sus deslices las livianas mujeres (Rubio

<sup>10</sup> Sobre los temas tratados en *19OB* ver Puerto (2015).

<sup>11</sup> El asentamiento pasa a las nalgas y a las «cahas», metafóricamente los testículos. Ahí «se curan dos mil cueros», probablemente el semen espermático. Luego hay un «batán», simbólicamente el miembro que abatana «cien mil piedras de lagar» (eyaculación). No faltan, como en la «Visión» (v. 46) y en varios episodios de la «Carajicomedia», metáforas obscenas, como las del *regar*. Así pues, el «pan» indicaría metafóricamente el semen que Juvera esparce sobre las ingles durante la eyaculación: «como se riegan todas [las ingles], se siembran de pan». Este episodio de autoerotismo también anticiparía el de la «Visión» («mi dolor jamás cansado») y el de Santilaro de la comedia.

<sup>12</sup> Rubio Áñez (1994, 245-246) deja claro que una de las fuentes del «Pleito» es la Biblia: la *querelle* entre un gentilhombre y una prostituta satiriza la falta de caridad de los hombres. Se trata, pues, del mismo vicio que afecta a la bulímica delegación anterior.

Árquez, 1994: 247). La boca del morisco parece sugerir la del inframundo, donde el lector se prepara a bajar. Es precisamente el «Can Cerbero» (v. 375) —perro mitológico que protege el tercer círculo infernal, espacio para los ávidos— quien nos lleva al abismo dantesco donde, como en el sobaco de Juvera, se presenta un valle cónico dividido en círculos concéntricos que alojan a varios pecadores y, entre ellos, a las mujeres.<sup>13</sup> Entrar en el cuerpo abrumador de Juvera significaría ingresar «en el reino de los cielos» (Mt, 5, 20) que la ávida comitiva convierte en un infierno de viciosos de expeler. Esta misma travesía dantesca no solo vuelve en el «Pleito» (Rubio Árquez, 1994: 246) —donde según Usoz (1841-43: xiii) Dante se incorpora entre las lecturas de su autor— sino también en la «Carajicomedia», cuyo argumento relata el camino por los prostíbulos valencianos de las más célebres prostitutas españolas que Diego Fajardo, acompañado por la Lujuria y la alcahueta María de Vellasco, respectivamente musa y guía del viaje, inicia para sanar de su impotencia.

Pues bien, notamos cómo el itinerario de la primera pieza crea su equivalente obsceno con el camino al lupanar que la «Carajicomedia» hace de la reconstrucción palaciega de Mena: como Fajardo, el lector es conducido en el cuerpo esperpéntico de Juvera —el mundo prostibulario valenciano en la «Carajicomedia»— y asiste a las depravaciones del séquito papal —paralelismo de los vicios de las prostitutas valencianas— y a la consiguiente impotencia de los ciudadanos —la misma que afecta a Fajardo— que se «destierran» de sus moradas para dejar asiento a la comitiva.

Ya desde la primera composición la imagen amorfa de Juvera sirve como lugar predilecto para los desprecios y como anticipación a la mayoría de los poemas sobre las deformaciones metafóricas del cuerpo humano.<sup>14</sup> Cada una representaría, claro está, los vicios particulares de la España del siglo xv (Güell, 2003: 117), la que de hecho encarna Juvera. Cada parte del ya enfermo cuerpo del falso converso —de hecho la figura que más destaca en *19OB*— será ocupado por algún contagioso, lo que contribuye a carcomer aún más el cuerpo social castellano. El físico grotesco, sinónimo de «fealdad moral»

---

<sup>13</sup> La boca de Juvera podría también anticipar las «amas bocas» (v. 4) de Montoro [15]. El autor se burla del desenfrenado apetito sexual de la mujer dotándola de dos bocas: la una remitiría al «Aposentamiento» (boca=comer); la otra a la «Carajicomedia» (boca/coño=follar).

<sup>14</sup> Sobre la animalización y transformación del cuerpo como elemento de injuria grotesca en *19OB* ver Güell (2003).

(Güell, 2003: 121), adelanta así lo ridículo y los agravios tratados en las otras composiciones.<sup>15</sup>

Pese a esto, el 70% de los poemas son de ofensa personal (Puerto, 2015: 211) —lo que efectivamente ya muestra Juvera— y entre ellos contamos sobre todo con personajes ilustres. Este aspecto nos lleva al segundo añadido extenso de *14CG* conservado en *19OB*: la «Visión deletable», injuria a las muchas damas de la aristocracia valenciana y napolitana (Rubio Árquez, 2013: 360). La celebración palaciega del «Aposentamiento» vuelve en la «Visión» con la ritual procesión que las damas hacen a Matihuelo. Sin embargo, el mundo prostibulario ya aparece en Juvera: «al barrio de las caderas, / más baxito del cuadril» (vv. 412-424) se hallan treinta rameras. En ese mismo suburbio se asientan Diego Valera, autor de la *Defensa de virtuosas mugeres* y maestresala de Enrique IV y don Fernando; Muñoz, quizás uno de los autores de las «Cuatro coplas de cuatro gentiles hombres maldiziendo a una dama» [11];<sup>16</sup> y Pedro de Luzón, maestresala de Juan II (cfr. Castillo, 2004: III, 471 n. 2-3). Con todo, la misma cercanía del mundo cortesano al barrio prostibulario reaparece en la «Visión»: al lado del trato sexual estaba la «residencia oficial de la monarquía napolitana y su nobleza, sobre las cuales corrían [...] fundadas dudas sobre su honorabilidad» (Rubio Árquez, 2013: 365).

Ahora bien, volviendo al «Pleito», Rubio Árquez (1994: 246) también hace notar cómo el «manto» provoca desde el inicio una ruptura literaria, es decir, de la visión bucólica de las dos primeras estrofas a la más pornográfica de la riña legal. La misma disolución es recogida en la «Visión»: el «foso» de Castel Capuano, como el «manto», convierte el tono cortés inicial en temática prostibularia (Rubio Árquez, 2014: 365-367). No obstante, un principio de ruptura literaria ya se nota con el «Aposentamiento». ¿Cuál era la función de su posición inicial en *11CG*? Por no tener un papel prologal a la «Carajicomedia» (ausente) y a las demás composiciones largas que solo se incorporaron en *14CG*, el poema se presentaba, a nuestro entender, como contestación a la usurpación que los Reyes Católicos trajeron en la tradición lírica medieval española. A la imposición moral y religiosa de las secciones

<sup>15</sup> Desde la deformación grotesca del banquete cortés de Jorge Manrique a su madrastra [3], pasando por los retratos caricaturescos femeninos antijudíos [7], [30], se llega hasta la transformación grotesca de lugares vinícolas en santos y beatos [46].

<sup>16</sup> Según Perea Rodríguez (2012: 335-336), pese a ser un apellido común, en la corte castellana se hallan muchos Muñoz reposteros. Por ejemplo, Gonzalo y Pedro, respectivamente padre e hijo, son reposteros de la reina Isabel.

anteriores (cfr. Whetnall, 1995: 507), el primer poema del último aparato introducía lo escatológico de un converso grotesco. Igualmente se anticipa, como veremos enseguida, la crítica a los Reyes, patente según Varo (1981) y Alonso (1995) sobre todo en la «Carajicomedia».

En varias ocasiones, Varo (1981: 73-86) y Alonso (1995: 15-19) identifican a la reina Isabel con las prostitutas de la «Carajicomedia». Tampoco Fernando escapa de las críticas: judío por parte de madre (cfr. Varo, 1981: 82), primo de Isabel<sup>17</sup> e impotente. Por demás, en la procaz procesión que lleva a Matihuelo por las calles aparecen las viudas Juana de Aragón y Juana de Nápoles, respectivamente hermana y sobrina de don Fernando (Cfr. González Cuenca, 2004: 154-157).<sup>18</sup>

Pues bien, las críticas directas arrancan ya a partir del «Aposentamiento» con la presencia de los representantes de las instituciones de aquella época y con los seguidores de «Sant Hilario» (v. 319), símbolo de desviación sexual que vuelve en el «Pleito» y en el episodio sodomítico con el diablo de la «Carajicomedia».<sup>19</sup> Según Domínguez (2008: 322-332), el santo se identificaría con el Cardenal Cisneros, que, como opinó Usoz (1841-43: vii), acreció «ese poder, nada evangélico de los Arzobispos de Toledo», tan principales en el «Aposentamiento», en el que figuran ya todas las prácticas institucionales hipócritas promovidas por los Reyes.<sup>20</sup>

El último poema sería, en tal caso, una concreta crítica a la legalización real de las mancebías y, por consiguiente, un ataque al poder político-religioso —ya adelantado en el «Aposentamiento» y en la «Visión»— y a la sociedad pseudo-cristiana que, como muestra el «Pleito», se dedicaba a semejantes hábitos. Así y todo, como para Domínguez (2015: 108) en la «Carajicomedia», en el «Aposentamiento» todos se mueven «al unísono para alcanzar su objetivo: entrar en la putería». El retrato bíblico del reino de los cielos, luego convertido en abismo dantesco, logra su conversión prostibularia final. Por lo tanto, la prime-

---

<sup>17</sup> Las relaciones familiares incestuosas también se reflejan en Rodrigo Borja (Usoz, 1841-43: x-xi), que antes de ser Arzobispo y a la muerte de su mujer tomó por concubina a una de sus dos hijas, Catalina. A este punto tampoco se excluiría que la Catalina burlada en [51] y [52] y la ramera Catalina del Águila remitieran a la concubina del Legado.

<sup>18</sup> También el primo de don Fernando, Fadrique Enríquez, el Almirante de ascendencia judía y con varios defectos físicos, es objeto de sátira directa en los dos poemas anteriores [56] y [57].

<sup>19</sup> Los temas de la sodomía y de la homosexualidad (cfr. Varo, 1981: 67-70) también aparecen en [4], [15], [16], [30], [40] y [54\*].

<sup>20</sup> Entre ellas la reina debió de permitir la rentable prostitución que los poderes públicos dirigieron como beneficio propio (Alonso, 1995: 12). Una muestra de la comercialización del trato sexual es el poema [28], donde Perálvarez de Ayllón se indigna por el excesivo pago de la prestación prostibularia.

ra como la última pieza se burlan de su héroe: el papa/arzobispo (poder religioso) y Fajardo (poder político-militar). El primer poema preludia, por tanto, la impotencia/derrota de Fajardo (Fernando) en términos menos particulares y sobre todo menos eróticos. El «Pleito» representa, en cambio, la parodia erótico-jurídica que consagra la mujer ganadora de la contienda (Isabel). Se trata de la misma mujer que lleva triunfalmente la reliquia sagrada de Matihuelo y que aplasta definitivamente el poder político en la comedia final. Entonces se cierra el círculo, como indica el último verso, donde «el bacín para cagar» (vv. 575) iba de Roma a Gibraltar. Más allá del evento histórico, Roma remitiría a la religión infecta parodiada en el «Aposentamiento» y Gibraltar a la alegoría política de las *Trescientas* de Juan de Mena.

El «Aposentamiento» —poema dramático-histórico como la última composición— ofrece así coordenadas fidedignas que no solo lo convierten en paratexto de la «Carajicomedia» (Varo, 1981: 25; Arbizu-Sabater, 2008; Díez, 2015: 50), sino también de las demás composiciones, con las cuales realiza un entorno prologal perfectamente delimitado.

## BIBLIOGRAFÍA

- CORTIJO OCAÑA, Antonio y RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2015). *Las «Obras de burlas en» el Cancionero de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*. Santa Bárbara: University of California, Publications of *eHumanista*.
- ALMANZI, Guido (1977). *La estética de lo obsceno*. Madrid: Akal.
- ALONSO, Álvaro (ed.) (1995). *Carajicomedia*. Málaga: Aljibe.
- ARBIZU-SABATER, Victoria (2008). «Paratexto sexual y sátira misógina en la *Carajicomedia*». *Scriptura*, 19/20, pp. 37-56.
- BELLÓN, Juan Alfredo y JAURALDE POU, Pablo (1974). *Cancionero de Obras de burlas*. Madrid: Akal.
- DÍEZ, J. Ignacio (2015). «“Obscenedad de ideas y palabras” en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*». En Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Árquez (eds.), *Las «Obras de burlas» del Cancionero general de Hernando del Castillo*. Santa Barbara: University of California, Publications of *eHumanista*, pp. 47-83.
- DOMÍNGUEZ, Frank (1978). *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*. Valencia: Albatros.
- (2015a). *Carajicomedia: Parody and Satire in Early Modern Spain with an Edition and Translation of the Text*. New York/London: Tamesis.

- DOMINGUEZ, Frank (2015b). «La muerte del Conde de Niebla en *El Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena y en el poema atribuido a Juan de Hempudia en *Carajicomedia*». En Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Árquez (eds.), *Las «Obras de burlas» del Cancionero general de Hernando del Castillo*. Santa Barbara: University of California, Publications of *eHumanista*, pp. 87-112.
- (2008). «Santilario and Cardinal Francisco Jiménez de Cisneros: Stanza 28 of *Carajicomedia* and Its Gloss». *La Corónica*, 37, 1, pp. 301-337.
- DUTTON, Brian (1990). *El Cancionero del siglo XV*. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (2004). «¿Lira ínfima? ¿Lira infame?». En Pedro Manuel Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar «in memoriam»*. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 145-162.
- GÜELL, Monique (2000). «Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux xvIe et xvIIe siècles». En Agustín Redondo, *La représentation du pouvoir à travers le Cancionero General de 1511*. Paris: Publications Sorbonne, 13-32.
- (2003). «La alteridad en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519)». En Maria Grazia Profeti (ed.), *Lo sguardo sull'altro*. Firenze: Alinea editore, 115-133.
- CASTILLO, Hernando del (2004). *Cancionero general*. En Joaquín González Cuenca (ed.). Madrid: Editorial Castalia.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomás (2015). «De la selección «De burlas» al *Cancionero de obras de burlas* en el contexto valenciano». En Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Árquez (eds.), *Las «Obras de burlas» del Cancionero general de Hernando del Castillo*. Santa Barbara: University of California, Publications of *eHumanista*, pp. 115-137.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2012). «Sobre la datación cronológica de las *Obras de burlas* del Cancionero General». En Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador y otros (eds.), *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*. Valencia: Universitat de Valencia, 325-349.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio (1951). *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*. Valencia: Talleres de Tipografía Moderna.
- PUERTO, Laura (2015). «Tradición temática en el *Cancionero de obras de burlas*». En Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Árquez (eds.), *Las «Obras de burlas» del Cancionero general de Hernando del Castillo*. Santa Barbara: University of California, Publications of *eHumanista*, pp. 187-221.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (1994). «El *Pleito del Manto*: un caso de parodia en el *Cancionero General*». En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 237-250.



- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2012). «Sobre los orígenes de las *Obras de burlas* del *Cancionero General* (1511)». En Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador y otros (eds.), *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*. Valencia: Universitat de Valencia, pp. 385-404.
- (2013). «Boccaccio en el *Cancionero General*: de la *Amorosa visione* a la *Visión deletable*». *Crítica del texto*, 16/3, 351-369.
- (2014). «El *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Dutton, 190b): orígenes y recepción». *Revista de poética medieval*, 28, pp. 359-375.
- SANCHIS Y RIVERA, José (1924). «El cardenal Rodrigo de Borja en Valencia». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84, pp. 120-164.
- USOZ Y RÍO, Luis (1841-43). *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*. London: Pickering.
- VARO, Carlos (ed.) (1981). *Carajicomedia*. Madrid: Playor.
- WHETNALL, Jane (1995). «El Cancionero general de 1511: textos únicos y textos omitidos». En Juan Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, 505-515.

## JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN Y HORACE WALPOLE: DOS RECEPTORES DE LA MISMA TRADICIÓN<sup>1</sup>

José Manuel Correoso Ródenas

Universidad de Castilla-La Mancha

Grupo de Investigación «Estudios Interdisciplinares en Literatura y Arte»

La tradición de los *exempla* medievales tuvo uno de sus mayores hitos en la monumental obra de Margarita de Navarra (1492-1549) *L'Heptaméron* (1558), ya plenamente inmersa en un ambiente renacentista. Esta obra supuso una innovación con respecto a la de Giovanni Boccaccio (1313-1375) más en lo temático que en lo formal, como es el caso de la inclusión del elemento americano en la «Novela LXVII», titulada «Une pauvre femme, pour saubver la vie de son mary, hasarda la sienne, et ne l'abandonna jusques à la mort», donde dice: «*C'est que faisant le dict Robertbal ung voiage sur la mer, duquel il estoit chef par le commandement du Roy son Maistre, en l'isle de Canadas*» (1996: 392). Sin embargo, otros de los muchos temas que aborda esta obra habían sido ya utilizados recurrentemente por escritores anteriores; uno de ellos es el del incesto. Obviamente, no se trata de un tema nuevo, pues ya había sido tratado desde la Antigüedad clásica en ejemplos tan célebres como los de Edipo o la propia genealogía de los dioses del Olimpo. La originalidad de Margarita de Navarra, más allá de su labor de recuperadora de la tradición clásica, es la de adaptar el incesto a un contexto eminentemente cristiano, donde tal práctica, incluso sus representaciones literarias (como se verá en Montalbán) estaban perseguidas y condenadas por la Iglesia.

Este estudio pretende abordar cómo dos autores pertenecientes a tradiciones y culturas muy diferentes (el español Juan Pérez de Montalbán —1602-1638— y el inglés Horace Walpole —1717-1797—) utilizaron la «Novela XXX» de Margarita de Navarra como fuente de inspiración. El primero de ellos, heredero de la tradición del Renacimiento español y de la novela cervantina, lo hace en su narración «La mayor confusión» (perteneciente a su obra *Sucesos y prodigios de amor*, publicada en 1624); el segundo (conocido especial-

---

<sup>1</sup> Este estudio ha sido posible, en parte, gracias a la ayuda de la Beca de Investigación Post-Doctoral concedida por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha. Asimismo, me gustaría agradecer a la Dra. Dña. Margarita Rigal Aragón su paciente lectura del primer borrador de este trabajo.

mente como padre de la novela gótica —con *The Castle of Otranto*, 1764— en su tragedia *The Mysterious Mother* (1768). Debido a que las similitudes temáticas son obvias y han sido ampliamente estudiadas con anterioridad por académicos como Evangelina Rodríguez (1988), María Soledad Arredondo Sirodey (1991 y 2016), Luigi Giuliani (1992), Paul Baines y Edward Burns (2000) o Jack Horace Parker, entre otros, este estudio se centrará más específicamente en la reformulaciones estructurales que tanto Montalbán como Walpole llevan a cabo. Asimismo, se incidirá en las innovaciones que ambos autores introducen en el primigenio argumento de la reina viuda de Navarra.

El argumento básico de ambas piezas prosísticas, y aun de la dramática, es la de una mujer viuda que, llevada por una irrefrenable pasión, mantiene una relación incestuosa con su propio hijo, gracias al concurso de una criada. Fruto de esta unión resulta el nacimiento de una niña que, por unos medios u otros, es ocultada del mundo en general. Finalmente, el hijo acaba casándose con ella, siendo su hija y hermana, teniendo a su vez vástagos que son sus hijos y sus sobrinos, hermanos y primos entre sí. Como apunta Juan Pérez de Montalbán: «[...] hermanos por ser hijos de Diana y don Félix, y primos por ser hijos de dos hermanos» (1992: 168). Es a partir de ahí cuando los dos autores receptores de la tradición renacentista comienzan a innovar, añadiendo datos o argumentos paralelos extraídos de su propia formación, del contexto en el que se componen las obras y del estilo de cada uno. De este modo, en las tres piezas se llega a finales similares aunque diferentes, como se verá más abajo.

Centrándonos en primer lugar en la obra del madrileño Juan Pérez de Montalbán, cabe comenzar con una breve reflexión acerca de la presencia del incesto en la literatura barroca. Como han señalada, entre otros, Adrián Jesús Sáez García y Eva Trives Sánchez, el incesto tuvo una importante presencia en la literatura del Siglo de Oro, haciéndose visible en obras tan reconocidas como *La vida es sueño* (1635) («[...] *the incest is there and it Works*» —Trives Sánchez, 2016: 7—) o las comedias de Lope. Algo distinto es el peculiar y elaborado incesto que compone Margarita de Navarra. En este caso se torna necesario mirar hacia la obra de Montalbán para encontrar un ejemplo casi perfecto de recepción. No obstante, existen algunas excepciones estructurales que se van a desgranar. La narración renacentista presenta un escenario altamente esquemático, en el que sólo se ofrecen los detalles más indispensables para que la historia quede compuesta. Debido a este detalle, los autores poste-

riores gozaron de una gran libertad para ampliar y modificar respetando la idea original. Montalbán comienza su «novela» mostrando una situación que, estructuralmente, difiere de su fuente, pues Margarita de Navarra sólo nos presenta a la anónima protagonista como «une dame» que «*Elle demeura vefve fort jeune, mere d'un seul filz; et, tant pour le regret qu'elle avoit de son mary que pour l'amour de son enfant, delibera de ne se jamais remarier*» (1996: 229). Por su parte, el español abre su texto describiendo ampliamente el triángulo amoroso de Casandra, Gerardo y Bernardo, quien será finalmente es que se case con la joven y el padre de don Félix. Dentro de estas descripciones previas, el autor (por boca del narrador) informa de los estados de las familias de los protagonistas, de las relaciones de parentesco entre ellas e, incluso, añade un poema en octavas, siendo este un supuesto cántico amoroso de Gerardo a Casandra. Por lo tanto, desde el mismo comienzo es posible apreciar diferencias entre ambas narraciones: presencia de nombres (frente a la ausencia en la obra de la francesa) y la inclusión de unos párrafos introductorios.

Una vez que el incesto ha sido cometido, estas diferencias entre ambas narraciones continúan expandiéndose, debido una vez más a los huecos argumentales dejados por Margarita de Navarra. En primer lugar, cabe referirse al destino corrido por el hijo de Casandra, don Félix, desterrado por su madre para evitar el escándalo y la conciencia del pecado («[...] hizo que dentro de un mes se partiese don Félix a Flandes con una ventaja y una letra de dos mis escudos [...]» —1992: 147—). Son en esto similares ambos textos, pues también la anónima madre francesa envía a su hijo a una región en guerra (Italia) con una provisión monetaria. Sin embargo, será ahí donde acaben las similitudes, pues mientras que la gala «[...] *craingnant de retomber en tel mal dont elle venoit, ne le voulut permectre [...]*» (1996: 232), don Félix «Llegó a Madrid, donde le recibieron sus deudos y su madre con infinitos regocijos y fiestas» (1992: 150). Como se ha mencionado más arriba, fruto de la relación incestuosa que madre e hijo mantienen, nace una niña en ambos casos. Sin embargo, al igual que ocurriera con los protagonistas masculinos de las tramas, existe una gran diferencia entre la suerte corrida por ambas criaturas, así como en las circunstancias que rodean sus nacimientos. En la narración de la de Navarra, la madre finge estar enferma para no ser molestada y poder vestir amplios ropajes, mientras que la niña es entregada a una nodriza para ser criada, y con posterioridad, dejada al cuidado de Catalina, reina de Navarra. En el texto del madrileño, por su parte, es posible apreciar como Casandra, «[...] fingiendo una promesa a Guadalupe, se fue a una pequeña aldea donde tenía Lisena a sus

padres, y allí estuvo secretamente hasta que dio a luz una hermosa niña [...]» (1992: 147). En ambos casos existe la intervención del fingimiento, pero es destacable el concurso de la criada, que en la narración renacentista no vuelve a aparecer después de favorecer el encuentro incestuoso. La niña de Casandra, llamada Diana (una vez más la diferencia onomástica), al contrario de lo que ocurría en el texto fuente, permanece junto a su madre, quien «[...] trújola consigo, dando a entender a todos que una noche la habían hallado las criadas a su puerta [...]» (1992: 147).

Es a partir de este momento, con Diana y Félix regresados a la casa de su madre, cuando se inicia la mayor innovación que incluye Juan Pérez de Montalbán. Se trata, ni más ni menos, que de la inclusión de toda una nueva historia argumental que no aparece ni en la obra previa de Margarita de Navarra ni se verá en el drama de Horace Walpole. En vista de que, como no podía ser de otra manera, una vez que Félix y Diana se ven, sin saber sus verdaderas naturalezas, se enamoran, dando final y culminación a la tragedia y la mayor confusión del título. Sin embargo, Montalbán no permitió que las cosas fluyeran tan fácilmente, pues dio una importancia capital a Casandra en el menester de intentar deshacer esta relación entre sus hijos. Para ello, la madre recurre a todo tipo de ardidés, como inducir a Diana a tomar los hábitos para alejarla del muchacho, destrucción de cartas, escritura de otras falsas, etc. Sin embargo, la mayor invención de Casandra para evitar un nuevo incesto fue la urdimbre de la historia de Fulgencia, a quien, supuestamente, Félix estaba atado por obligación de casamiento. Mientras Diana está en el convento esperando para profesar, Casandra y los padres de Fulgencia se dedican a organizar la boda entre ambos, que ha de celebrarse cuanto antes. Sin embargo, la historia sólo tiene un final posible, y este es la unión entre Félix y Diana. Para ello, Montalbán dispone nuevos actores en la coordenada de su narración, como es un amigo de Félix, quien propicia el matrimonio: «Fue luego en casa de su amigo, y con él y un criado y el cura de la misma parroquia volvió donde estaba Diana, y en desposándolos se despidieron, quedando Diana tan contenta de lo que había sucedido como vergonzosa de lo que le esperaba (que aun en las cosas que se desean tiene su lugar el recato)» (1992: 165). Debe contrastarse la actitud de las dos madres, luchadora e insumisa la española, aceptadora y resignada la francesa (quien sólo impone a su hijo la condición de casarse antes de regresar: «*Le mariage consommé, le gentil homme rescripvit à sa mere, disant que doresnavant ne luy pouvoit nyer la porte de sa maison [...]*» —1996: 233—).

Por último, el final de ambas obras también presenta algunas diferencias sustanciales. Mientras que la madre francesa no muere, Casandra sí lo hace dejando, además, una confesión de lo sucedido tras de sí. Fruto de esta carta, Félix entrará en una profunda diatriba moral que le hará buscar consejo. Esta búsqueda de consejo se llevará a cabo, en la narración de la de Navarra, por parte de la propia madre. Debido a que tanto Margarita de Navarra como Montalbán vivieron y escribieron en contextos católicos, no es de extrañar que ambos personajes recurran a consejo de eclesiásticos para aclarar su situación, obteniendo los dos la respuesta parecida: puesto que los jóvenes no eran conscientes del delito, este no debe volverse en contra suya. Esto se traduce en que tanto Félix como la madre francesa deben callar. Sin embargo, mientras que la dama provenzal no obtiene más satisfacción que este mínimo consuelo, el caballero madrileño sí lo hará. En sus consultas «[...] se resolvió a fiar esta dificultad de un religioso de la Compañía de Jesús [...]» (1992: 168). Finalmente, sus pesquisas acaban en una total absolución debido a su falta de conocimiento de su estado y del de su hermana-esposa.

No se puede pasar adelante a tratar del drama de Walpole, padre de la novela gótica, sin mencionar las implicaciones para con el género que pudo haber tenido la narración de Montalbán. En el prólogo de Luigi Giuliani se menciona la fortuna e infortunios de «La mayor confusión», habiendo sido censurada y criticada en numerosas ocasiones hasta bien entrado el siglo xx. Uno de los argumentos que expone es el de Agustín González de Amezúa, quien en 1949, calificó la novela de «[...] una de las obras más monstruosas y hediondas de la literatura castellana. [...] cabría sospechar que esta repugnante novela se había escrito por un plumífero libidinoso y degenerado [...]» (1949: XVIII). Más de un siglo más tarde, las primeras novelas góticas (especialmente aquellas de Matthew Gregory Lewis y sus seguidores) recibieron los mismos calificativos, y aun otros peores, llegando el género a ser considerado «literatura terrorista» (como han señalado, entre otros, el marqués de Sade, el artículo anónimo que acuñó el término en 1797 y, más contemporáneamente, Angela Wright). Por otro lado, el crítico Xavier Aldana Reyes (2017) no duda en colocar parte de la obra de Montalbán en los orígenes de la literatura gótica española:

The «novela cortesana» (courtly novel) that was popular during the seventeenth century made comparable use of unsettling events and, for some may be a possible origin for the horror tale as we know it. For example, Joan Estruch (1982: 13, 12)

refers to Juan Pérez de Montalbán's «La fuerza del desengaño» / «The Force of Disappointment», a story in *Sucesos y prodigios de amor* / *Events and Wonders of Love* (1624), and to Gonzalo Céspedes Meneses's «La historia del capitán Céspedes» / «The Story of Captain Céspedes», from *Varia fortuna del soldado Píndaro* / *Adventures of the Soldier Píndaro* (1626) as belonging to the «terrorífico» (the horrific) because, in them, there is a well-applied «horrific atmosphere» and «a taste for the macabre that turn [them] into a curious precedent of the English Gothic novel» (8-9).

Como se ha mencionado anteriormente, Horace Walpole es considerado como el padre de la novela gótica con la publicación de su *The Castle of Otranto* en 1764. Sin embargo, lo que la crítica y el público han puesto menos de manifiesto es que también lo es del teatro gótico, siendo *The Mysterious Mother* la primera obra de este género, como apuntan Paul Baines y Edward Burns: «*The Mysterious Mother* (1768) has long been recognized as a foundational text of Gothic tragedy, in the same way as Walpole's *The Castle of Otranto* (1764) substantially invented the Gothic novel» (2000: xi).

El incesto, desde los mismos orígenes del género, fue un tema extremadamente recurrente dentro de los argumentos de la novela gótica. De forma más o menos explícita aparece en títulos como la mencionada *The Castle of Otranto* (suegro-nuera y padre-hija), *The Monk* (1796) (hermano-hermana), *Wieland* (1798) (hermano-hermana), etc. En ejemplos posteriores, también es posible encontrar relaciones incestuosas (o quasi-incestuosas) en obras de Mary Shelley (1797-1851), Edgar Allan Poe (1809-1849) o Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), entre otros.<sup>2</sup>

Incluso con el conocimiento de que Horace Walpole, como erudito inglés del siglo XVIII, tenía un amplio conocimiento de literatura y cultura europea (en el que casi con toda seguridad se incluía la producción de Margarita de Navarra), éste gusta de jugar con sus lectores, creando una situación en la que la transmisión literaria deja de producirse, y se sustituye por la inspiración. Así, en el «Postcript» de su tragedia, Walpole afirma que lo que ha relatado se basa en un hecho real, desligándose así tanto de la escritora francesa como de Montalbán, quienes nunca dieron aires de verosimilitud a sus obras, a pesar de los detalles realistas que incluyeron. Será este testimonio la primera dife-

<sup>2</sup> Con obras tan reconocibles como *Frankenstein* (1818), en la que se sugiere la relación incestuosa entre Victor y Elizabeth Lavenza, «The Fall of the House of Usher» (1839), donde se deja entrever la relación pecaminosa entre Roderick y su hermana Madeline, o *Uncle Silas* (1864), donde el incesto es utilizado como una herramienta por el perverso Silas Ruthyn para quedarse con la herencia de su sobrina Maud.

rencia sustancial de *The Mysterious Mother* con las obras anteriores. Así, Walpole afirma:

I had Heard, when very Young, that a gentlewoman, under uncommon agonies, had waited on Archbishop Tillotson, and besought his counsel. A damsel that served her had, many years before, acquainted her that she was importuned by the gentlewoman's son to grant him a private meeting. The mother ordered the maiden to make the assignation, when, she said, she would discover herself, and reprimand him for his criminal passion: but being hurried away by a much more criminal passion herself, she kept the assignation without discovering herself. The fruit of this horrid artifice was a daughter, whom the gentlewoman caused to be educated very privately in the country: but proving very lovely, and being accidentally met by her father-brother, who had never had the slightest suspicion of the truth, he had fallen in love with and actually married her (2000: 65-66),

para, acto seguido, continuar afirmando: «Some time after I had finished the play on this ground-work, a gentleman to whom I had communicated it, accidentally discovered the origin of the tradition in the novels of the queen of Navarre, vol. I, nov. 30 [...]» (2000: 66).

No es difícil percatarse de que, lo que el joven Horace conoció como una historia real es una transcripción, casi palabra por palabra, de la novela de la de Navarra, manteniéndose incluso el origen francés de la dama que Montalbán había españolizado, pero que en *The Mysterious Mother* aparecerá como la condesa de Narbona. Será este el material que tendrá Walpole para trabajar; sin embargo, no se limitará a hacer una adaptación del texto francés, sino que llevará a cabo todo un ejercicio de reformulación en el que se mantiene el argumento, pero luciendo una forma totalmente nueva.

Serán muchas las diferencias entre *The Mysterious Mother* y la «Novela XXX» de la de Navarra, por lo que aquí sólo se van a remarcar las más relevantes. La primera de ellas aparece en el preciso momento en el que la obra se abre. A diferencia de los autores anteriores, Walpole no presenta a los personajes directamente, sino que da el protagonismo a dos secundarios, Florian y Peter, haciéndose así, también, heredero del comienzo shakesperiano de *Hamlet*.<sup>3</sup> Lo que se deja traslucir de la conversación de estos dos hombres es

<sup>3</sup> La inclusión de William Shakespeare (1564-1616) y su obra y, en concreto, de *Hamlet*, como precedente de la novela gótica ha sido estudiada por diversos autores, entre los que cabe destacar John Drakakis (2014), Catherine Belsey (2014) o Dale Townshend (2015).



que Edmund, el hijo de la condesa, hace largo tiempo que está desaparecido («*But say, why Narbonne's heir from Narbonne's lands/ Is banished, driven by a ruthless mother*» —2000: 7—). Así, a diferencia de Margarita de Navarra y de Juan Pérez de Montalbán, Walpole comienza la historia *in medias res*, cuando ya todo el drama ha tenido lugar y los hechos hace largo tiempo que se han consumado. Sin embargo, esta conversación da algunas pistas del posible motivo del destierro del heredero. En ella se habla de un pecado de juventud (un pecado terrible), y se pronuncia la frase «*A lusty youth, his father's very image*» (2000: 8), retrotrayendo al lector a *L'Heptaméron* y aun a «La mayor confusión». La obra se abre en los momentos previos al regreso de Edmund, quien hace su aparición poco después de finalizada la conversación entre Florian y Peter. A pesar de que *The Mysterious Mother* es la «versión» más extensa de las aquí tratadas, cabe destacar que la mayor parte de su argumento no se relaciona con el de Margarita de Navarra, sino que éste se condensa en una serie de seducciones por parte de Edmund hacia Adeliza y de maquinaciones por parte de la condesa para evitar la unión. Para ello, como correspondía al padre de la novela gótica, Walpole dispone un escenario de castigos tenebrosos y terro-ríficos para ambos amantes, sufridos especialmente por la joven. No será hasta el quinto acto en que la tragedia retome su inspiración inicial y vuelva a situar al lector en el contexto de una tradición recibida. Sin embargo, también ahí habrá diferencias sustanciales con las obras previas. Como se vio en la novela francesa, y a diferencia de la de Montalbán, la condesa no muere; sin embargo, tampoco confiesa, como en el ejemplo español, ni pide penitencia como en el francés. Walpole compone una escena totalmente distinta, en la que los velados e inconexos comentarios de la condesa viuda provocan que Edmund averigüe la verdad por sus propios medios:

*EDMUND: «Incest! good heavens!*

*COUNTESS: Yes, thou devoted victim! let thy blood*

*Curdle to stone! perdition circumvents thee! (2000: 59).*

Provocando así la confesión de la madre, que torna la verdad en todavía más perversa:

*COUNTESS: Be that swoon eternal!*

*Nor let her know the rest – she is thy daughter,*

*Fruit of that monstrous night! (2000: 60).*

Este acto supone la única muestra de piedad de la madre, que intenta que su hija-nieta no sepa la verdad en su totalidad, y pueda sobrellevar lo que le reste de vida.

Después de estos lacrimógenos pasajes, Walpole vuelve al efectismo de la literatura inglesa dieciochesca, y provoca que la condesa se suicide delante de su hijo, de un fraile y de su nuera-hija-nieta desmayada. Finalmente, como hiciera Félix de Montalbán, Edmund se acoge al consejo de Benedict, un fraile amigo de su ya difunta madre (quizá un intento de Walpole de re-dignificar la figura del fraile después de su perverso Jerome en *The Castle of Otranto*). Sin embargo, a diferencia de en la obras anteriores, Edmund no obtiene el consuelo espiritual que la Iglesia puede proporcionarle haciendo legítimo su matrimonio, pues la conversación entre ambos se corta cuando el quinto acto termina y cae el telón. De igual modo que ocurría al comienzo, Horace Walpole deja la acción sin finalizar.

Se puede concluir que la «Novela XXX» de Margarita de Navarra sirvió como fuente de inspiración a ingenios muy diversos, tanto de estilo, como de época y lugar. Juan Pérez de Montalbán y Horace Walpole son dos de ellos, quizá los más célebres y los que más partido supieron sacar de la narración francesa. Ambos, por su parte, aportaron a la inmortalidad del texto sus propios bagajes, creando nuevas obras más o menos fieles a aquel patrón renacentista que les dio su razón de ser.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA REYES, Xavier (2017). *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- ARREDONDO, María Soledad (1991). «Introducción». En Margarita de Navarra, *Heptamerón*. Madrid: Cátedra, 9-70.
- (2016). «Réception et image de Marguerite de Navarre (1492-1549): Mécène, écrivaine et figure littéraire». En Esther Juan Oliva y Ángela Magdalena Romera Pintor (coords.), *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*. París: Honoré Champion, 349-364.
- BAINES, Paul y BURNS, Edward (eds.) (2000). *Five Romantic Plays, 1768-1821*. Oxford: Oxford University Press.

- BAINES, Paul y BURNS, Edward (2000). «Introduction». En Paul Baines y Edward Burns (eds.), *Five Romantic Plays, 1768-1821*. Oxford: Oxford University Press, vii-xlvi.
- BELSEY, Catherine (2014). «Beyond reason: *Hamlet* and early modern stage ghosts». En Elisabeth Bronfen y Beate Neumeier (eds.), *Gothic Renaissance. A reassessment*. Mánchester: Manchester University Press, 32-54.
- BROWN, Charles Brockden (2011). *Wieland*. Nueva York: Norton.
- CLERY, E. J. y MILES, Robert (eds.) (2007). «Terrorist Novel Writing». En *Gothic Documents. A Sourcebook. 1700-1820*. Manchester: Manchester University Press, 182-185.
- (eds.) (2007). *Gothic Documents. A Sourcebook. 1700-1820*. Manchester: Manchester University Press.
- DRAKAKIS, John (2014). «Yorick's skull». En Elisabeth Bronfen y Beate Neumeier (eds.), *Gothic Renaissance. A reassessment*. Manchester: Manchester University Press, 17-31.
- GIULIANI, Luigi (1992). «Introducción». En Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*. Barcelona: Montesinos, IX-LV.
- GÓNZALEZ DE AMEZÚA, Agustín (1949). «Prólogo». En Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- LE FANU, Sheridan (2000). *Uncle Silas*. Londres: Penguin.
- LEWIS, Matthew Gregory (2016). *The Monk*. Oxford: Oxford University Press.
- NAVARRA, Margarita de (1996). *L'Heptaméron*. París: Gallimard.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1992). *Sucesos y prodigios de amor*. Barcelona: Montesinos.
- POE, Edgar Allan (2000). *Tales and Sketches. Volume I: 1831-1842*. Chicago: University of Illinois Press.
- RODRÍGUEZ, Evangelina (1988). «Introducción». En Evangelina Rodríguez (ed.), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Barcelona: Castalia, 9-69.
- (ed.) (1988). *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Barcelona: Castalia.
- SÁEZ GARCÍA, Adrián Jesús (2013). «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea». *NRFH*, LXI, 2, pp. 607-627.
- SHAKESPEARE, William (2008). *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press.
- SHELLEY, Mary (2011). *Frankenstein*. Nueva York: Norton.
- TOWNSHEND, Dale (2015). «Gothic Shakespeare». En David Punter (ed.), *A New Companion to the Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 38-63.
- TRIVES SÁNCHEZ, Eva (2016). *La lectura incestuosa de La vida es sueño* [Tesis Doctoral dirigida por Víctor Infantes de Miguel y presentada en la Universidad Complutense de Madrid].
- WALPOLE, Horace (1998). *The Castle of Otranto*. Oxford: Oxford University Press.

- WALPOLE, Horace (2000). «The Mysterious Mother». En Paul Baines y Edward Burns (eds.), *Five Romantic Plays, 1768-1821*. Oxford: Oxford University Press, 1-69.
- WRIGHT, Angela (2007). *Gothic Fiction. A reader's guide to essential criticism*. Nueva York: Palgrave Macmillan.



## JUAN LATINO Y SU ENTORNO SOCIOCULTURAL: LA GUERRA DE GRANADA<sup>1</sup>

Marie-Christine Delaigue

*Universidad de Granada*

En este artículo queremos hacer hincapié en el entorno social y cultural de Juan Latino y en las circunstancias que marcaron los años anteriores a uno de sus más famosos poemas, en todo caso el más traducido, el de *Austrias Carmen*. Marín Ocete en su estudio sobre el poeta granadino empieza el tercer capítulo de su obra recordando la situación política del reino de Granada con la venida a Granada de don Juan de Austrias para pacificar la rebelión de los Moriscos. Este investigador emite entonces la hipótesis de que el hermanastro del rey hubiese inspirado al poeta ya en la antigua capital nazarí e incluso en aquel momento iba muy avanzado el libro que estaba escribiendo sobre el nacimiento del príncipe D. Fernando en el cual insertó el poema épico sobre la batalla de Lepanto (Marín Ocete, 1924: 25-27).

Quisiéramos destacar el papel de varios personajes que tuvieron un impacto en la vida y en los escritos del maestro: el primero es su amo, don Gonzalo Fernández de Córdoba, piedra angular de su educación y de sus relaciones con el mundo político. Los otros, son los personajes mencionados en sus escritos que participaron en la Guerra de Granada, episodio que vivió de cerca nuestro poeta.

No estudiaremos el tratamiento de estos personajes en la obra del maestro, sino más bien cómo este entorno socio cultural pudo marcarle e influenciar su posición respecto a la cuestión morisca. De hecho, nos parece que la impronta del entorno socio cultural de Juan Latino, en estos años de la guerra de Granada, le impedía identificarse con este colectivo, a pesar de vivir muy de cerca el conflicto y de pertenecer a la minoría étnica de los subsaharianos (Wright, 2016).

---

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de la investigación llevada en el marco del Proyecto de Excelencia I+D (HAR2016-80091-P) «Criados y Esclavos de Nobles y Reyes» del Ministerio de Economía y Competitividad-España, dirigido por Aurelia Martín Casares.

## JUAN LATINO Y SU MAESTRO

Si todavía existen muchas incógnitas en cuanto al origen de Juan Latino, dónde nació y en qué año exactamente, en cambio sabemos sin lugar a duda que sus años de formación transcurrieron al lado de su amo Gonzalo Fernández de Córdoba.

Gonzalo era el hijo de dos grandes familias emparentadas de la aristocracia andaluza que llevaban el mismo apellido: los Fernández de Córdoba. Su padre, Luis, heredó el condado de Cabra y la casa de Baena. Recibió una cuidadosa formación, tanto caballeresca como literaria, a semejanza de un perfecto cortesano (Garcilaso, 1994). Era un hombre culto que el emperador Carlos V nombró como embajador en la Santa sede en Roma donde pudo desarrollar sus capacidades estratégicas y al mismo tiempo tuvo la oportunidad de relacionarse con la refinada sociedad romana, aunque soñó, durante toda su vida, lograr el éxito militar, a semejanza de su suegro, el Gran Capitán (Delaigue, 2018: 211-216).

En cuanto a sus parientes maternas, Gonzalo heredó del nombre y del patrimonio de su abuelo cuya influencia tuvo que pesar sobre el niño. Huérfano a una temprana edad (6 años), no conoció a sus progenitores, ya que apenas algunos meses después de su nacimiento, salieron para sus posesiones napolitanas, dejándole en manos de su abuela materna en Granada, la duquesa de Terranova (Delaigue, 2018: 221).<sup>2</sup> Por lo tanto, se educó en Granada, hasta los años 1530 en que pasó bajo la tutela de su tío paterno, Pedro Fernández de Córdoba, pues su abuela materna murió a finales del año de 1527 y recomendó que se quedase en esta ciudad al cuidado de su tía abuela Leonor. Es de suponer que en esta etapa de su vida tenía ya a su esclavo Juan. Sin embargo, no sabemos con certeza ni cuándo ni cómo tuvo a este esclavo.

---

<sup>2</sup> Nuria Martínez Jiménez, en su artículo sobre María Manrique, apunta que la duquesa de Terranova hizo una estancia en Italia entre 1524 y 1525, «para encargarse del cuidado de sus nietos María, Gonzalo, Beatriz y Francisca» (Martínez Jiménez, 2015: 48). La autora se basa sobre todo en el texto del Abad de Rute, pero en vez de utilizar el manuscrito original (manuscrito de la Biblioteca Nacional: Mss 3271) se refiere a una versión resumida y no siempre justa que publicó el Boletín de la Real Academia de Córdoba en 1956 (p. 196) que propone: don Luis viudo de la hija de María Manrique «dispuso que la Duquesa de Terranova, su suegra, acompañada de sus nietos, viniese a España y en ella cuidase del buen gobierno de los vasallos y de la buena educación de los hijos del Duque». El original reza: don Luis dio «orden como sus hijos viniesen a España con la duquesa de Terranova su abuela, que tratase de criarlos» (f. 170 vuelto). Pues a la muerte de su esposa, el duque de Sesa llamó a varias personas de su entorno para que cuidasen de los niños pero no a la duquesa de Terranova que mientras tanto estaba en Granada con su hijo Gonzalo y quizás con su hermana María (Delaigue, 2018). No existe testimonio de este supuesto viaje a Roma.

Después de los trabajos de Aurelia Martín Casares (2000, 2016) sobre la esclavitud hay pocas probabilidades de que Juan Latino haya nacido en África y haya llegado a España siendo un infante o un niño. Además, no se encontró, hasta ahora, una carta de compra venta de este niño. Quizás nació en una de las dos familias de los Fernández de Córdoba.

Estas dos casas de los Fernández de Córdoba, tanto la de Granada como la de Baena, tenían un nivel de vida aristocrático en el cual no faltaba un numeroso personal de servicio, en medio de los cuales figuraban esclavos. De hecho, hemos localizado por lo menos una esclava negra en cada una de estas casas: la madre de Gonzalo tenía a su servicio una esclava negra, Madalena, que liberó en torno a los años 1520 y siguió a su servicio en Italia y a la muerte de doña Elvira volvió a España (Delaigue, 2018: 220-221); en cuanto a la casa de Baena, en el año 1514, los señores tenían a su servicio una mujer negra, Francisca la Negra, aunque el documento no precise que era esclava, en estas fechas y en este contexto podemos asegurar que la mujer había sido, o incluso seguía siendo esclava.<sup>3</sup> El testamento del joven Antonio en 1514, hermano del padre de Gonzalo, Luis Fernández de Córdoba, hacía referencia también a otra esclava Agniomar (o Guiomar) sin que sepamos si se trataba o no de una persona de color. Antonio dejó en su testamento 1000 maravedís a Francisca la Negra y al día siguiente, en un codicilo añadió que Agniomar, «esclava que fue del conde mi señor» recibiese 2000 maravedís «por servicio que me a echo costa my enfermedad 2000 maravedis». Y finalmente unos días más tarde recompensó otra vez a las dos mujeres con 1000 maravedís más, a cada una (folio 18). Cada una de estas mujeres pudo perfectamente ser la madre de Juan Latino. Pues habría nacido en 1516 o en 1518 (Martín Casares, 2016: 29-40).

Los primeros años de Juan Latino discurrieron en compañía de su amo a quien había sido, ciertamente, regalado. De hecho, en una elegía a don Gonzalo, hoy desaparecida pero que Marín Ocete pudo leer, Juan Latino describió su infancia en compañía de Gonzalo entre los patios del castillo de Baena y los salones de Granada (Marín Ocete, 1923: 59). Según los autores del Siglo de Oro, compartía con él el gusto por el estudio y todo indica que compartía también en estos años de formación, los valores culturales de su

---

<sup>3</sup> «Traslado del testamento otorgado por Antonio de Córdoba, hijo de Diego Fernández de Córdoba [Hurtado de Mendoza, III] conde de Cabra y de Francisca de Zúñiga de la Cerda [(III)] condesa de Cabra». Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, OSUNA, C.285, D.6, f. 13.



amo: la fe cristiana, un gusto por los estudios clásicos, por la música. En cuanto a los valores más guerreros, un esclavo no estaba autorizado a llevar armas y entrenarse, pero sus escritos épicos constituían una adhesión manifiesta al ideal caballeresco.

En la edad adulta, Juan Latino intentó situarse en los peldaños más altos de la sociedad, y logró pertenecer a la clase culta de la sociedad del siglo XVI, gracias primero a su cultura y su excelente latín: los especialistas que tradujeron su obra muestran que conocía bien los textos clásicos y elogian su estilo propio (Sánchez Marín y Muñoz, 2018; *ibídem*, en prensa). Juan latino se definió como un cristiano convencido: en sus escritos mostró que no sólo conocía bien las Santas Escrituras sino que estos tenían una finalidad didáctica religiosa para «transmitir vívidamente la doctrina católica» (Sánchez Marín, en prensa). A lo largo de su vida supo ganarse el afecto y el aprecio de personas de la «buena» sociedad como los obispos de Granada con quienes tuvo excelentes relaciones y que le apoyaron para la cátedra de la reciente Universidad de Granada. Logró un matrimonio hipergámico: se casó con una dama blanca, hija del gobernador de los estados de su dueño.

Si Juan latino pudo huir de la marginalidad, a la cual le confinaba su origen humilde de esclavo negro, fue gracias a sus habilidades pero también a su maestro Gonzalo cuya influencia se dejó sentir a lo largo de su vida.

En los primeros años que siguieron a su mayoría de edad, en 1534, Gonzalo que se enorgullecía de su esclavo, llevó seguramente a Juan Latino a la corte y a sus viajes a sus estados. Pero volvía a menudo a Granada. De hecho, albergó en esta ciudad a su tutor y tío paterno, Pedro, cuando se encontró muy enfermo en julio de 1537 y, en febrero de 1538, este mismo se disponía a volver otra vez con su sobrino, bajo orden de su médico (Nicolini, 1934: 244). En cambio, a partir de su boda con la hija del todopoderoso secretario de Carlos V, en 1538, se alejó de Granada y de su antiguo esclavo quien, por motivo de sus estudios, se quedó seguramente en Granada.

En torno a 1542, Gonzalo, de la mano de su tutor y de su suegro, integró la corte de Carlos Quinto y luego la de su hijo el futuro rey Felipe II que era más o menos de su edad (Felipe nació en 1527). Participó en las actividades de la corte en la cual los autores (Nicolini, 1933: 92) lo situaban muy bien al lado del duque de Alba. Acompañó al príncipe en varios viajes políticos (mandado por su padre Carlos V) que les llevaron a Italia en 1548 y luego a Flandes y

Alemania y a Inglaterra (en 1554). Don Gonzalo, en estos destinos, era uno de los cortesanos españoles más refinados frente a los de las cortes de los estados italianos, particularmente espléndidos en este Renacimiento (Nicolini, 1933: 92). Reanudó también los sueños de sus antepasados que aspiraban a la gloria a través de las armas con su lucha contra los franceses en San Quintín en 1556 o en Lombardía. Sin embargo, a lo largo de su vida al servicio del rey, su relación con Felipe II tuvo sus altibajos, en la medida en que tenían dos personalidades opuestas: frente al austero, prudente y metodoso Felipe II, Gonzalo aparecía como un «bon vivant» que no se perdía una fiesta, generoso hasta el extremo de perder casi toda su fortuna (Nicolini, 1934). Incluso en el terreno religioso, a pesar de ser los dos profundamente católicos, tuvieron también sus diferencias cuando el duque de Sesa, en su segunda estancia como gobernador de Milán, disuadió al monarca de introducir la Inquisición española en Lombardía (Giannini, 2001). Estas divergencias jugaron un papel negativo en la relación entre el aristócrata y el rey. Así, las cartas que mandó Gonzalo a su soberano, testimonian de un cierto recelo frente a la «tacañería» de Felipe II que escatimaba los recursos militares y no siempre abonaba a tiempo los gastos de su armada (sueldos de los soldados, las reparaciones de los barcos... Delaigue, 2018: 227).

Este mismo resentimiento se aprecia en los escritos de Juan Latino, que no dudó en interpelar al rey en términos algo altivos, sobre todo después de su desastroso pleito sobre la propiedad de su casa que le dejó arruinado (Martín Casares, 2016: 91-101). De hecho, el pleito no tuvo lugar en Granada, donde vivía Juan Latino, y que tenía su propia chancillería, sino en Valladolid, residencia de la familia política de Gonzalo, donde éste dejaba a menudo a su mujer que no le solía acompañar en sus desplazamientos, ni siquiera cuando tuvo cargos en Italia (Nicolini, 1934: 271-272). Se puede, razonablemente, pensar que el duque de Sesa quiso ayudar a su ex esclavo con el pleito a través de los magistrados que conocía y alejarle de la influencia de algunos poderosos en Granada (como los marqueses de Mondéjar, con los cuales su familia arrastraba, desde la época del Gran Capitán, cierta enemistad (Hurtado de Mendoza, 1970: 265-266). En esta época y dentro del respeto que tenía que profesar hacia su soberano, Gonzalo pudo compartir con su ex esclavo y compañero de infancia, las diferencias que le oponían a Felipe II. Pues si el maestro pasó la mayor parte de su vida en Granada, Gonzalo tuvo que viajar a esta ciudad para distintos asuntos como el traslado de los cuerpos de sus padres al

monasterio de los Jerónimos (1550). Además, su mujer, una vez viuda, escogió retirarse en un convento en Granada.

## LA GUERRA DE GRANADA

Otro personaje que tuvo una influencia importante en la obra de Juan Latino es don Juan de Austria (1547-1578) a quien dedicó el poema épico de *Austrias Carmen*. La amistad que le unía a Gonzalo, a pesar de la diferencia de edad (tenía 27 años más que él), se forjó en esta época, cuando el rey mandó a su joven hermano a Granada para pacificar el levantamiento de los moriscos y pidió a Gonzalo, ya veterano, respaldarle. Pues anteriormente no pudieron coincidir en un campo de batalla: Gonzalo era gobernador de Milán entre 1563-1564 y luego se retiró a «su casa libre de negocios aunque no de pretensiones: fue llamado para consejo» (Hurtado de Mendoza, 1970: 219), mientras Juan de Austria, fue nombrado capitán de las galeras de Levante a principio de junio de 1568, para combatir a los corsarios y recorrer las costas entre Orán y Melilla (Hurtado de Mendoza, 1970: 200 nota 246).

Los dos se trasladaron a Granada en abril de 1569: Juan de Austria llegó el primero a Granada (el 13 de abril de 1569) y esperó al duque de Sesa para empezar el consejo, pues Gonzalo tenía que «asistir cerca de su persona» (Mármol de Carvajal, 1991: 164). Este último se instaló el 21 de este mes en la ciudad. A lo largo de los nueve meses siguientes se quedaron en Granada y se fraguó la amistad entre él, ya maduro militar con experiencia, y el joven don Juan, deseoso de gloria militar que se conformaba difícilmente con dar órdenes militares sin participar en las batallas. En ese período, es probable que Juan de Austria tuviera la oportunidad de encontrarse con Juan Latino, al que deseaba conocer (Nicolini, 1933: 257).

La primera acción militar conjunta sobre el pueblo de Güejar, a unos pocos kilómetros de Granada, pudiese haber acabado con la amistad. Concertaron tomar el pueblo por dos caminos: el duque de Sesa llegó primero, porque tenía menos camino que recorrer, privando a don Juan de la victoria. Pero el enfado de este duró poco ya que Gonzalo le aseguró que le había avisado por un correo y le explicó que tenía que aprovechar la ocasión (Mármol de Carvajal, 1991: 212-14). Este episodio fue el único enfrentamiento entre los dos combatientes. Por lo demás, a lo largo de la guerra, se separaron para pa-

cificar la región y reducir a los moriscos, siempre en buen entendimiento, cercando a los rebeldes para «divertir las fuerzas de los enemigos» (Hurtado de Mendoza, 1970: 333): don Juan se ocupaba de la región de Almanzora mientras el duque de Sesá se encargaba de la Alpujarra, donde se encontraban las tierras que heredó de su abuelo materno el Gran Capitán. Al final de la guerra, se reunió con don Juan en Láuxar de Andarax e hicieron juntos una entrada triunfal en Granada (Mármol de Carvajal, 1991: 268).

La relación del duque de Sesá con don Juan de Austria era más fluida que la que mantenía con el rey, porque compartían valores similares: coincidían en las estrategias que empleaban (rodear al enemigo), tenían el mismo valor ante el enemigo, semejante sentido del honor, una gran valentía y el mismo gusto por las hazañas militares; y siguieron en buen entendimiento para llevar a cabo las distintas operaciones militares.

Esta amistad y mutua admiración siguió, pues el duque de Sesá fue nombrado lugarteniente de Juan de Austria en todas las operaciones de guerra que lidiaba la Liga contra los «Bárbaros», aunque Gonzalo no participó en la emblemática batalla de Lepanto, por estar achacado con la gota. Esta mutua estima se manifestaba en el tono de las cartas que intercambiaron y en las alabanzas mutuas (Delaigue, 2018: 227).<sup>4</sup> A diferencia de su relación tensa con el soberano, que parece, por sus cartas, lento en la toma de decisiones (lo eran también las comunicaciones), y poco propenso a mandar dinero.

En la Guerra de Granada, Don Juan de Austria y don Gonzalo Fernández de Córdoba formaban parte del consejo que tomaba decisiones en todas las materias que requería esta contienda y en la lejanía el rey Felipe seguía las operaciones y mandaba sus recomendaciones y órdenes. Otro personaje importante de esta cúpula directiva era el presidente del Consejo de Audiencia, don Pedro de Deza.

Don Pedro de Deza (Barrios Aguilera, 2009) representaba el ala dura, en contra de los moriscos. Desde su instalación en Granada, el cardenal puso en práctica las pragmáticas tomadas en contra de esta minoría, como la destrucción de los baños, etc... Y ya en el inicio de la guerra su posición fue muy clara: desconfiaba de los moriscos, incluso de los moriscos de paz que quería también sacar de la vega granadina porque pensaba que secretamente daban aviso, armas y bastimentos a los sublevados (Mármol de Carvajal, 1991: 230).

---

<sup>4</sup> A.G.S., EST, LEG, 1411, 155.

No se dejó engañar por las maniobras, en particular la del morisco que, bajo el secreto de la confesión a un fraile, quería transmitir falsas noticias a don Juan de Austria (Mármol de Carvajal, 1991: 204). Animó al representante del rey a imponer castigos ejemplares a la minoría (Mármol de Carvajal, 1991: 178). Desde el momento en que tomó sus funciones, Gonzalo estaba de acuerdo con Deza para echar a los moriscos de Granada «tierra adentro», pues estimaban los dos que representaban un peligro para la ciudad y para las operaciones militares y especificaban que «aquella gente no es de provecho, y podría ser muy dañosa teniéndola en la ciudad» (Mármol de Carvajal, 1991: 183). Ya en el primer consejo, y, en contra de la opinión del Arzobispo y del marqués de Mondéjar (capitán general de Granada) más pacifista, según Hurtado de Mendoza, lograron aprobar la saca de los moriscos del Albaicín (Mármol de Carvajal, 1991: 165).

Tampoco el duque de Sesa ni don Juan de Austrias dieron muestras de benevolencia hacia los moriscos. A través de los relatos se aprecia cómo estos dos militares participaron en batallas encarnizadas, se quejaban de las traiciones de los moriscos que les tendían emboscadas. Acabaron por tratar con total severidad a los vencidos: Don Juan asoló varios pueblos (Galera, Tíjola...) matando a todos los moriscos por encima de 12 años y si dejaba la vida a algunos era para responder a las súplicas de sus soldados que querían vender, como esclavos, a los prisioneros y sobre todo a las moriscas (que se vendían mejor que los hombres) y a sus hijos. Además, don Juan de Austria perdió precisamente, en una de las batallas, a una persona especial para él: don Luis Quijada que le había educado, y con quien había combatido y cuya «muerte sintió don Juan tiernamente» (Mármol de Carvajal, 1991: 222). Es más, no se contempla ninguna tolerancia o aceptación de los vencidos. Y don Juan de Austria, a quien se ha concedido supuestos amores anteriores con una princesa, hermana del sultán Osman, en la costa africana cuando estaba peleando, no dudó a la hora de firmar la expulsión de todos los moriscos del reino de Granada (Torres).

En resumen, se encontraron reunidos en esta Guerra de Granada varios de los protagonistas mencionados en los escritos de Juan Latino. El rey Felipe, a quien dedicó sus libros; el hermanastro del rey, héroe de su poema *Austrias Carmen*; Pedro de Deza que interpela en este poema; y por supuesto Gonzalo, su ex maestro, objeto de una elegía desaparecida. La Guerra de Granada constituyó un punto álgido tanto en la relación del duque de Sesa con don Juan,

como con este y Juan Latino, y ciertamente tuvo un eco en este autor que tuvo la inteligencia de no utilizar este episodio de guerra civil y de presentar más bien un hecho histórico emblemático, como la batalla de Lepanto, contra el enemigo exterior y común a toda la cristiandad: los turcos. Pero es indudable que esta guerra que presenció no le dejó indiferente.

Juan Latino vivía entonces en la parroquia de Santa Ana, al pie del Albaicín, donde residían la mayoría de los moriscos. Seguramente conoció a varios de ellos. ¿Qué opinó de la rebelión? ¿Le conmovió a él, el antiguo esclavo, el hecho de que los rebeldes perdiesen la libertad y se vendiesen como esclavos? Guardándonos de proyectar nuestras reacciones y sensibilidades contemporáneas hacia hechos históricos, podemos afirmar que tanto el contexto sociocultural, los deseos de Juan Latino de integración y aceptación en las esferas sociales más importantes de la época y su fe cristiana le alejaban de la herejía y le impedían transmitir toda compasión hacia el grupo de los vencidos. Pues, parece inverosímil que Juan Latino pudiese encubrir una simpatía hacia los moriscos, en contra de la opinión de sus protectores. Nuestro autor, entonces, había logrado varias de sus metas: estaba casado con una señora blanca de la buena sociedad cuyo padre había sido gobernador de los estados de Baena que pertenecían a su maestro, y con la cual tenía varios hijos; era profesor en la Universidad de Granada, y tenía amistades con personajes principales de Granada como el arzobispo. El hecho de escribir en latín, lengua culta de la época y su mismo libro dedicado a Felipe II, mostraban que se situaba del lado de la cultura establecida, de los vencedores, de la fe cristiana.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOS AGUILERA, Manuel (2009). «Pedro de Deza y Guzmán». En *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia, 15 (8), 821-825.
- DELAIGUE, Marie-Christine (2018). «La nobleza andaluza en torno a Juan Latino durante su juventud, formación y madurez». *eHumanista*, 39, pp. 209-230.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, FRANCISCO, Abad de Rute (1956). «Historia de la Casa de Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 75.
- (1956). «Historia de la Casa de Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 75, pp. 181-208.
- GARCILASO, Baldassarre, Conte (1994). *El cortesano*. Madrid: Cátedra.
- GIANNINI, Massimo (2001). «Fra autonomia política e ortodossia religiosa: il tentativo

- d'introdurre l'Inquisizione 'al modo di Spagna' nello Stato di Milano (1558-1566)». *Società e storia*, 91, pp. 79-134.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1970). *Guerra de Granada*. En Bernardo Blanco-González (ed). Madrid: Castalia.
- MARÍN OCETE, Antonio (1923). «El negro Juan Latino. Ensayo de un estudio biográfico y crítico». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, XIII, pp. 97-120.
- (1924). «El negro Juan Latino. Ensayo de un estudio biográfico y crítico». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, XIV, pp. 25-82.
- MÁRMOL DE CARVAJAL, Luis del (1991). *Rebelión y castigo de los Moriscos*. Málaga: Arguval.
- MARTÍN CASARES, Aurelia (2000). *La esclavitud en Granada en el siglo XVI. Género, raza y religión*. Granada: Universidad de Granada.
- (2016). *Juan Latino. Talento y destino. Un afroespañol en tiempos de Carlos V y Felipe II*. Granada: Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria (2015). «María Manrique de Lara. La duquesa y la introducción del Renacimiento italiano en Granada». *atrio*, 21, pp. 40-53.
- NICOLINI, Fausto (1933). «Su Don Gonzalo Fernández de Córdoba, terzo duca di Sessa e di Andria. 1520-1578». *Iapigia*, vol. XI, pp. 237-280.
- (1934). «Su Don Gonzalo Fernández de Córdoba, terzo duca di Sessa e di Andria. 1520-1578». *Iapigia*, vol. XII, pp. 69-102.
- SÁNCHEZ MARÍN, José Antonio y MUÑOZ MARTÍN, María Nieves (2018). «La obra poética de Juan Latino». *eHumanista*, 39, pp. 261-296.
- (en prensa). «Finalidad poética y moral en la poesía de Juan Latino». (En este mismo volumen).
- TORRES, Luc (2016). «Luces y sombras de don Juan de Austria». *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, <<https://journals.openedition.org/e-spania/25312>>
- WRIGHT, Elisabeth (2016). *The Epic of Juan Latino. Dilemmas of Race and Religion in Renaissance Spain*. Toronto: University of Toronto Press.

FUENTES HISTÓRICAS ENTRE EL QUIJOTE Y EL PERSILES:  
LOS EPISODIOS DE JUAN HALDUDO Y ANTONIO DE VILLASEÑOR,  
VECINOS DEL QUINTANAR (DQ I, IV)

Francisco Javier Escudero Buendía  
Universidad de Castilla-La Mancha

### INTRODUCCIÓN Y BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde el punto de vista de la narración, el episodio del apaleamiento del criado Andrés por parte del ganadero y rico Juan Haldudo (DQ I, IV) es realmente relevante, en tanto en cuanto es la primera aventura con la que Cervantes presentó al hidalgo al lector una vez convertido en caballero —su «*paso honroso*»—; si además seguimos a la doctrina y nos planteamos que el *Quijote* no se hubiera continuado, permaneciendo como una novela ejemplar breve que terminaba con el «Donoso escrutinio» (DQ I, VI) (Ascunce, 2004: 1139), el personaje de Juan Haldudo devendría en singular, ya que sería uno de los dos únicos secundarios —junto con Pedro Alonso— a los que se llama por su nombre y apellido completo.

En segundo lugar, permanecía pendiente el interrogante histórico planteado por William Childers en 2005 de por qué Cervantes insiste «*obsesivamente*» en volver a situar personajes y tramas en el binomio Quintanar-El Toboso, primero con el episodio de Juan Haldudo y Andrés (1605), después en la segunda parte del *Quijote* con el de los perros Barcino y Butrón (1615) y más aún en su obra póstuma el *Persiles* (1617), cuando el protagonista, Antonio de Villaseñor «El bárbaro» vuelve a su patria, donde se desarrollan dos capítulos más (PS III, IX).

¿Existe alguna relación entre ambos personajes que Cervantes sitúa en la misma población pero en diferentes obras y contextos? Seguimos sin saber de dónde obtuvo Cervantes su información, y por qué demuestra tanto interés en La Mancha toledana, pero al menos ya sí sabemos que los Haldudo y los Villaseñor fueron coetáneos y probablemente socios en sus negocios, por lo



que sí existe un nexo común documentalmente probado entre ambos episodios y obras literarias, como Childers presumió:

Moreover, he chose to locate this pivotal episode of Persiles y Sigismunda in the same part of La Mancha as forms the principal setting of Don Quijote; Quintanar is only eight kilometers from El Toboso. Why did Cervantes' imagination return obsessively to this increasingly impoverished and depopulated area? (Childers, 2005: 6).

Comenzando primero con el episodio del criado Andrés, las fuentes literarias de esta aventura han sido estudiadas desde muy antiguo, pues ya los cervantistas decimonónicos como Diego Clemencín se ocuparon del tema proponiendo una base en el *Belianís de Grecia*, y para otros autores de su época como Francisco Rodríguez Marín (1947) o Marco A. Garrone (1911) también podrían encontrarse antecedentes en otros libros de caballerías como el *Amadís de Grecia*, el *Clarián de Landanís* o el *Orlando Furioso* (Redondo 1990:857), aunque según otros autores no (Güntert, 1998: 271).

El Emperador D. Belánio hallándose en una floresta, oyó grandes gritos... Pareciendo ser de personas que en gran necesidad estuviesen... Y tomando la lanza, se metió por el bosque adelante en seguimiento de las voces que oía. (Clemencín, 1833: 68).

Sin discutir, —no es ni de lejos nuestra intención—, el concurso de éstas, en el caso del *Quijote* más que en cualquier otro puede observarse cómo ese mundo ideal y fantástico, el del caballero andante don Quijote, con su constante parodia de los libros de caballerías más leídos en la época, está superpuesto magistralmente sobre otro nivel verosímil, terrenal y hábilmente teatralizado, el de La Mancha, el de Alonso Quijano el hidalgo viejo, ajado y soñador, mundo que nosotros pensamos a su vez tiene sus propias fuentes históricas, distintas de las anteriores pero compatibles con ellas, independientes, y que coexisten sin contradecirse ni interponerse unas sobre otras.

En este punto, el del anclaje con la realidad, también los cervantistas decimonónicos dieron cumplida cuenta de referentes reales de estos hechos (Clemencín, 1833: 69), y posteriormente lo hicieron los estudios de Agustín Redondo (Redondo, 1990: 857-858), Noël Salomon (Salomon, 1968: 2), entre otros, quienes apelaron a la documentación, a las tradiciones folklóricas y al contexto histórico como fuentes alternativas, pero con la salvedad de que los ejemplos propuestos eran genéricos y a veces literarios, alejados de las per-

sonas, eventos, cuentos y dichos del folklore manchego nacidos en el entorno concreto de El Toboso o Quintanar donde el autor sitúa los episodios tanto del *Quijote* como del *Persiles* (Escudero, 2019: 115).

Esta última y extrema vía apenas está transitada (Gazhali, 1989), a salvo de teorías improbables sobre rutas y *lugares de La Mancha* (Guerrero, 2016), llamamientos desesperados a abordar su estudio (Childers, 2005: 6) y añadimos que osado es el que lo haga sin sufrir el correspondiente correctivo (Lucía Megías, 2019: 56). Dado que partimos de la desconfianza y escepticismos más absolutos (García López, 1999: 189), el listón debe ponerse necesariamente muy alto si deseamos situar paralelos reales de esta y otras aventuras en el entorno de Quintanar de la Orden-El Toboso-Miguel Esteban (Toledo), y para ello deberíamos encontrar una serie de similitudes entre realidad histórica y ficción difícilmente alcanzables.

En el caso que nos ocupa por pedir lo casi imposible, deberíamos demostrar que Juan Haldudo es un personaje real de la época, por supuesto anterior a Cervantes, que vivía en Quintanar, que era ganadero y rico, con criado a poder ser maltratado, que existían florestas-dehesas de encinas en la comarca y que entre todo este acervo y Cervantes hubiera algún tipo de conexión creíble y a ser posible verificable.

Por mucho que parezca inverosímil algunas de estas «extremas» condiciones se cumplen en La Mancha santiaguista coetánea a Cervantes y son documentalmente demostrables en los archivos judiciales y eclesiásticos de la época, comenzando por la existencia en el entorno del Quintanar de al menos cuatro personas reales llamadas Juan Haldudo entre los siglos xv y xvii.

## **EL MALTRATO A LOS CRIADOS EN LA MANCHA DEL QUINTANAR (S. XVI)**

¿Es verosímil una escena de un criado atado y apaleado en una encina sin ningún tipo de consecuencia legal en La Mancha del siglo xvi? Para localizar referentes históricos de este aserto debemos remitirnos a la transición entre medioevo y modernidad, donde entre los caballeros de la época era, desgraciadamente, una práctica habitual.

Pedro de Villanueva, el de Quero y venido de Quintanar, judeo-converso pero Caballero de Santiago —antepasado de Fray Luis de León—, pagaba sus frustraciones apaleando a sus criados cada Viernes Santo en un palomar escondido que tenía en su casa, sin razón aparente según los testigos (1499):

Dixo que seyendo de hedad de dyez años, este testigo biuyó con Pedro de Villanueva el de Quero y que vyo cómo tres o quatro vyernes santos por la mañana el dicho Pedro de Villanueva hazía a limpiar a este testigo e a otros dos criados suyos que son ya defuntos un palomar que tenya en su casa. E tomava una mediana desparto el dicho Pedro de Villanueva e les daua tantos de golpes e açotes hasta que se cansaua. (ADC-73, 1519: 3 r.).

Tan corrientes eran los castigos en la época, que en los procesos inquisitoriales en que estuvieron inmersos no tenían reparo en tachar o recusar a testigos, reconociendo que existía una enemistad notable, dado que por sus incumplimientos laborales y en materia de moral, les habían «dado de palos» y producido «numerosas heridas» (Ruiz Castellanos, 2014: 138).

En cuanto a las referencias a dehesas de encinas, podríamos aportar brevemente que existían bastantes —el Camino de Toledo a Murcia citado en el *Quijote* atraviesa varias de ellas, como la de Manjavacas (DQ I, IV) (Sánchez Duque; Escudero Buendía, 2014)— pertenecientes a la propia Orden de Santiago así como concejiles en Quintanar, Miguel Esteban y El Toboso; su creación procede del medioevo y durante el siglo XVI se dotan de regulación mediante ordenanzas, sancionadas por el Consejo de las Órdenes en Madrid, y los problemas de invasiones de términos y pleitos de jurisdicción entre villas por la invasión de los pastores comarcanos son abundantísimos (Porrás Arboledas, 2012: 113-135).

### **UN PASTOR NEGLIGENTE Y BRIBÓN EN QUINTANAR: ROMERO GONZÁLEZ Y SU «DESDÉN» CON LAS OVEJAS DE SU AMO EN RUIDERA (1567)**

Cervantes, como demuestra en el *Coloquio de los Perros*, en el diálogo del perro Berganza, conoce perfectamente los engaños de los pastores con el lobo (Redondo, 1990: 865), pero hace que su personaje Alonso Quijano lo ignore en el *Quijote*. En este sentido, ¿era habitual la pérdida negligente o dolosa de

ovejas en La Mancha del dieciséis? De esto también hemos encontrado prueba documental concreta en Villanueva de Alcardete (Toledo), pueblo de la jurisdicción del propio Quintanar de la Orden donde precisamente se ventiló la sentencia del pleito (1567), cuando un zagal llamado Romero González a soldada de un ganadero local, llevó a Ruidera doscientas ovejas, de las que perdió nada menos que ciento doce:

Así los dos çagales sus compañeros e por espacio de tres días después de aver faltado nunca se movió a las buscar ny hacer lo que hera obligado por lo qual solamente parecieron hasta ochenta cabezas y las demás las mataron lobos y se perdieron que nunca más pudieron ser avidas ecepto los pellejos de las que comyeron los lobos que fueron hasta setenta pellejos, de suerte que me faltaron al pie de çiento e doze cabeças, las quales el susodicho me está obligado a pagar atento que subçedió por su culpa. (AHN-11966 1567:2-3).

### JUAN HALDUDO UN NOMBRE HISTÓRICO REAL (1460-1591)

La crítica cervantina es prácticamente unánime en sostener que la elección del nombre de Haldudo por parte del autor tiene que ver con el papel que juega en la novela, en primer lugar por la actitud prepotente que muestra maltratando a su criado (Redondo, 1990: 869), o por otra parte, su aspecto de «faldudo» que podría concederle figura de caballero (Reyre, 2005: 740) o ridícula, dado que Cervantes también utiliza el adjetivo «*falduda*» en *Rinconete y Cortadillo* (Redondo, 1990: 869).

Es cierto que la elección del nombre por parte de Cervantes pudo deberse a lo sonoro del mismo, pero sin entrar en contradicción con este aserto, lo cierto es que documentalmente está acreditado que los «Haldudo» eran una familia real del entorno de Quintanar, y que existieron al menos tres personas llamadas «Juan Haldudo» en La Mancha en el siglo XVI y otro más en dos pedanías de Arévalo (Ávila) de donde quizás procedían, siguiendo en su emigración probablemente las Cañadas de la Mesta (Escudero, 2019: 122).

El primer miembro de la familia del que tenemos constancia fue Juan [López] Haldudo (Martín de Nicolás, 1985: 52), nacido alrededor de 1460 en Mota del Cuervo, una población de la Gobernación de Quintanar de la Orden (AHN-18971, 1520: s/f) —de hecho es uno de los principales argumentos para situar en esta localidad el «*Lugar de la Mancha*» (González

Mujeriego, 2014: 228-229)—; buscando similitudes con su «alter ego» literario, apenas encontramos rasgos de trazo grueso, porque desconocemos si fue ganadero, al menos sabemos que era mínimamente letrado, y como dato importante, a finales del siglo xv, cuando todavía era un adolescente, fue uno de los encargados del derribo de la torre-fortaleza de su localidad, por lo que presuponemos a su familia suficiente responsabilidad en el gobierno y contacto con las autoridades de la Orden de Santiago como para asumir esa responsabilidad: podemos considerarles uno de los linajes «fundadores» de la comarca, un dato relevante a tener en cuenta.

Poco después se trasladarían al cercano El Toboso, porque sabemos que en 1530 el mesonero de este pueblo se llama Martín López Haldudo, probablemente uno de los hijos de este primer Juan López Haldudo (AHN-11450, 1530: 39) y nos consta que la sucesión continuó adelante en ambas localidades; tanto es así que hemos podido recientemente demostrar que hubo otro Juan Haldudo en El Toboso, quien ya había muerto en 1571 (APTO, 1571: 23 r.), que a su vez tuvo otros dos hijos que aparecen en el archivo parroquial (APTO, 1603: 56 v.).

Finalmente, en el padrón de la misma población de 1591, el tercer Juan [Ortiz] Haldudo manchego, aparece con su hermano como huérfano de padre y madre y por tanto pobre (AGS 666, 1591: 57) —de este último recientemente se ha descubierto su partida de defunción en Mota del Cuervo ya en el siglo xvii—. Este último dato es fundamental porque excluye a esta última generación de Haldudos caídos en desgracia como objetos literarios de Cervantes al ser pobres de solemnidad; esto nos remitiría a que los referentes del ganadero rico, si los hay, deben corresponder a sus antepasados de la primera mitad del siglo xvi, lo que vuelve a coincidir con la situación temporal del maltrato habitual a los criados: ¿Está Cervantes llevando a su personaje al pasado tanto en su imaginación como en su ficticia realidad?

### **¿ERAN LOS HALDUDO RICOS Y ERAN TAN MALVADOS COMO LOS RETRATA LA FICCIÓN CERVANTINA? LA TRAYECTORIA CRIMINAL DE MARTÍN LÓPEZ HALDUDO (1530)**

El miembro de la familia del que tenemos más noticias es del mesonero de El Toboso Martín López Haldudo, probable hijo de uno de estos Juan

Haldudo, y esto así porque fue acusado y encarcelado, tanto él como su mujer embarazada, aunque luego exonerados, por la muerte de un clérigo; argumentaron que habían sufrido un robo; uno de ellos resultó ser Fernando Lopes, cura de Tobarra, que se negó a ser detenido, y en el tumulto recibió un espadazo o un flechazo, del que murió de camino a El Toboso, cuando lo traían en un carro cuando todavía estaba vivo; allí lo enterraron (AHN-11450: 31-32).

Esto parecería un accidente, pero según los testigos Haldudo había enviado a varios infiltrados dentro del tumulto y la turba de vecinos para que die-ran un escarmiento a los ladrones; a unos les dio armas, a otros dinero: Martín Haldudo era una especie de «Monipodio» manchego —recordando la figura de *Rinconete y Cortadillo*—, cabecilla de una banda de malhechores a sueldo que cobraban sus deudas al margen de la ley. Uno de los testigos que lo desenmascaró se llamaba precisamente Juan de Villaseñor, quien con esta declaración traicionaba a quien era probablemente su amigo y vecino (Escudero Buendía, 2019: 121):

Juan de Villaseñor dize que después de fecho el delyto, vyo a este Martyn López estar con los malhechores en una casa que el testigo nonbra, que estaban ally retraídos [escondidos]. (AHN-11450, 1530: 21).

María de Bolaños, mujer de Fernando de Villaseñor —familiar del anterior—, nos confirma los vínculos entre Haldudo y su marido; Martín López tenía el vino de su mesón de El Toboso guardado en las cuevas de los hidalgos Villaseñor en las casas que estos tenían en Miguel Esteban, y durante los doce días que estuvieron allí el Juez Pesquisidor puesto por el Gobernador de Quintanar, el escribano y su alguacil, vivieron opíparamente, jugando, comiéndose las viandas de la posada de los «villaseñores» y el vino de su socio Haldudo e invitando a todos los que con ellos querían compartir:

Martyn López que estava en una cueva en casa desta testigo e todo tiempo que estovo en Myguel Estevan, que sería diez o doze días poco más o menos tiempo, bevió dello el dicho Juez Pesquysidor e sus criados e sus ofiçiales e sus criados dellos, e haçían dar de veber a otros muchos vecinos de Myguel Estevan que venyan a su posada deste testigo a jugar con el dicho Juez Pesquysidor e deçía el dicho Juez «saca dese nuestro vino e dad a beber a esta gente» e lo haçía sacar e dar a todos. (AHN-11450, 1530: 21).

## LOS VILLASEÑOR Y EL CRIADO DE MARTÍN LÓPEZ HALDUDO

Otra de las claves que nos aportan los interesantes testimonios de los Villaseñor sobre los Haldudo, es que lógicamente, estos últimos enviaron un criado con un carro para rescatar el vino de las cuevas de Miguel Esteban antes de que fuera «confiscado» por el juez para llevarlo todo a una legua hasta el mesón de El Toboso, pero fue interceptado por el Juez pesquisidor Benavente y le tomó un cántaro, pagando un real o nada por él:

Es que este testigo vido que un criado de Martyn López Aldudo trayó una carga de vino de la villa de Myguel Estevan del vino que el dicho Martyn López tenya en Myguel Estevan, e le dixo al criado del dicho Martyn López que si se avía acabado el vino que tenya en una tinaja en Miguel Estevan, e que el dicho moço dixo que sí, e que lo llevaba todo e que el dicho Juez dixo pues espera y tomarte un cántaro que todo se pagará, e que le hizo a un moço del dicho pesquisidor que traxese un cántaro e que lo truxo y en presencia del dicho Juez por su mandado lo ynchó e se lo llevó. (AHN-11450, 1530: 21).

Los Haldudo y los Villaseñor en el primer tercio del siglo xvi residían a menos de cinco kilómetros del Quintanar, rondaban la capital de la comarca, compartían el mismo tipo de negocio —un mesón y una posada—, tenían criados y no sólo se conocían, sino que probablemente eran socios; una vez que hemos sentado estas nuevas bases, volvemos a estar como al principio, porque seguimos desconociendo las posibles razones por las que Cervantes pudo escogerlos como «objetos» literarios en sus obras.

## CONCLUSIONES: ¿POR QUÉ CERVANTES ESCOGIÓ NOMBRES HISTÓRICOS MANCHEGOS REALES?

Quizás pudo ser por recordar a «faldudo» como dice la crítica, por ser unos de los «fundadores» o personajes relevantes en la historia de la comarca, cada uno en su clase —hidalgos venidos a menos, ricos sin cuna—, por formar parte de un dicho o cuentecillo tradicional repetitivo y fácil de recordar, algo así como «*Haldudo el malvado*», todo ello desde luego procedente, sin duda, de la tradición oral, lo que nos recuerda los estudios sobre el particular de Margrit Frenk (Frenk, 1997), y todo es porque dados estos recientes des-

cubrimientos documentales debemos descartar que el nombre fuera inventado, y habiendo verificado que Cervantes no pudo conocer personalmente a los Haldudo «ricos» antes de su vuelta del cautiverio (1580), descartamos también un evento autobiográfico: lo que sí podemos afirmar con cierta certeza es que la fuente o informante de estos episodios, tanto del *Quijote* como el *Persiles*, debería ser la misma.

¿Qué pretende entonces Cervantes incluyendo estos nombres? En principio podríamos pensar que la verosimilitud de la narración; no estamos hablando de «modelos vivos»; en ningún momento un Juan Haldudo protagonizó los hechos con los que es descrito y quizás ni siquiera fuera un ganadero importante, pero al igual que en el *Persiles*, los personajes de Francisco Pizarro, Manuel de Sosa o el Duque de Nemurs asumen los tópicos y los roles de comportamiento que se atribuyen a su clase y nacionalidad (Lozano, 1998: 46): ¿era quizás Juan Haldudo otro «Camacho», el arquetipo de «nuevo rico» manchego de la época?

Para finalizar, sólo una precisión que no debemos pasar por alto; en el *Persiles* la mayor parte de los nombres históricos estudiados por Isabel Lozano y otros autores (Martín Morán, 2019: 211) son fácilmente identificables por el lector de la época, incluso los Villaseñor eran importantes hidalgos (Escudero, 2019: 115), pero, ¿quién era Juan Haldudo?

Los Haldudo eran tan anónimos y locales, que el hipotético informante debería ser alguien muy cercano a La Mancha, pero además es que esta misma condición excluye la idea de que el motivo principal de su inclusión en la narración fuera solamente la simple verosimilitud (Montero Reguera, 1993: 337): ¿Qué más daba poner Juan Haldudo que Pedro Fernández, si tan manchego sonaba uno como otro y el lector potencial los iba a desconocer de todos modos? Es obvio que citar y recordar estos pasajes era importante por algún motivo para el autor, hay algo más, algo que esta vez sí se presume de carácter personal y autobiográfico que de momento se nos escapa.

## BIBLIOGRAFÍA

### Manuscritos

Abreviaturas de archivos: AHN (Archivo Histórico Nacional); AGS (Archivo General



- de Simancas); APTO (Archivo Parroquial de El Toboso); AHT (Archivo Histórico de Toledo, sección); OOMM (Órdenes Militares).
- [Antonio López de la Nieta, de Villanueva de Alcardete, contra Romero González, pastor del Quintanar de la Orden, por la pérdida y muerte de unas ovejas en Ruidera. 1567]. AHN. OOMM. AHT. Leg. 11966
- [Entierro del esposo: Medianero el de la «Alduda»]. APTO. Defunciones. Libro I. [1599-1611]. 1603/09/23, fol. 56 v. 5º inscripción.
- [Martín López Haldudo, mesonero de El Toboso, contra Cristóbal de Benavente, sobre agravios que le hizo siendo juez de comisión. 1530]. AHN. OOMM. AHT. Leg. 11450.
- [Matrimonio de «La Alduda»]. Primer libro de matrimonios de la Iglesia Parroquial de San Antonio Abad de El Toboso. 14/06/1571. APTO. Matrimonios, Libro I. Años 1566-1592, fol. 23 r. Cuarta partida.
- [Testimonio de Juan López Haldudo, Mota del Cuervo, 1520]. AHN. OOMM. Leg. 18.971.
- [Villa del Toboso. Autos de la *Aberiguación de su vezindad*. 1591]. AGS. Inventario 24, Leg. 666, doc. n.º 14.

## Impresos

- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel (2004). «Las novelas ejemplares en *El Quijote* y *El Quijote* como novela ejemplar». En Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1139-1162
- CHILDERS, William (2005). «Según es cristiana la gente: The Quintanar of *Persiles* y *Sigismunda* and the Archival Record». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2, pp. 5-41.
- CLEMENCÍN, Diego (1833). *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra y comentado por don Diego Clemencín*. Parte I, Tomo I. Madrid: Oficina de D. E. Aguado.
- ESCUADERO BUENDÍA, Francisco Javier (2019). «Son el linaje más antiguo del maestrazgo: Los Villaseñor del *Persiles* desde el punto de vista de sus coetáneos y la documentación de archivo». En Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), *Los Trabajos de Cervantes: XIII Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 115-122.
- FRENK ALATORRE, Margerit (1997). *Entre la voz y el silencio: La lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (1999). «Finales de novela en las ejemplares». *Anales Cervantinos*, XXXV, pp. 185-192.
- GHAZALI MARTÍNEZ, María (1989). *El Toboso, village de la Manche (1554-1664)*. Montpellier 3 [Tesis doctoral].
- GONZÁLEZ MUJERIEGO, José Manuel (2014). *Lo que Cervantes calló*. Madrid: Cultiva Libros.
- GUERRERO MARTÍN, José (2016). *El misterioso lugar de La Mancha*. Barcelona: Témenos Edicions.
- GÜNTERT, Georges (1998). «Ariosto en el *Quijote*: Replanteamiento de una cuestión». En Jules Wicker (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham, vol. 2, pp. 271-283.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1998). *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2019). «Silencios en la biografía cervantina: dos silencios y un epílogo argamasillesco». En Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), *Los Trabajos de Cervantes: XIII Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 49-69.
- MARTÍN DE NICOLÁS CABO, Juan (1985). *El Común de La Mancha: Encrucijada de Toledo, Cuenca y Ciudad Real*. Toledo: Caja de Ahorros de Toledo.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2019). «El personaje anónimo en el *Persiles*». En Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), *Los Trabajos de Cervantes: XIII Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 211-220.
- MONTERO REGUERA, José (1993). «Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*». *Revista de Filología Románica*, 10, pp. 337-359.
- PORRAS ARBOLEDAS, Pedro Andrés; HERRANZ TORRES, Alberto; ESCUDERO BUENDÍA, Francisco Javier (2012). «Ordenanzas municipales de los pueblos de la Orden de Santiago, confirmadas por el Consejo de las Órdenes (1517-1536)». *Revista de la CECEL*, n.º 12, pp. 113-135.
- REDONDO, Agustín (1990). «Nuevas consideraciones sobre el episodio de Andrés en el *Quijote*. (I, 4 y I, 31)». *NRFH*, pp. 857-873.
- REYRE, Dominique (2005). «Los nombres de los personajes de la novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*». *Príncipe de Viana*, n.º 236, pp. 727-741.
- RUIZ CASTELLANOS, Alfonso (2014). *Hidalgos y conversos en la Mancha cervantina (siglos XV-XVI)*. Toledo: Diputación Provincial.
- SÁNCHEZ DUQUE, Isabel; ESCUDERO BUENDÍA, Francisco Javier (2014). *Manjavacas: La venta del caballero*. Guadalajara: AACHE.

SALOMON, Noël (1968). *Sobre el tipo del labrador rico en el Quijote*. Bordeaux: Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.

VIÑAS MEY, Carmelo y PAZ, Ramón (1951). *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II: Reino de Toledo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

## LA INFLUENCIA DEL SIGLO XVIII EN LA EDICIÓN DE LA NUMANCIA DE CERVANTES DE ANTONIO DE SANCHA

Silvia Esteban Naranjo  
*Universidad Autónoma de Madrid*

Este artículo surge de mi tesis, en la que, tras comparar, siguiendo los principios de la crítica textual, los dos manuscritos conservados de la *Numancia*, realicé con el mismo método el cotejo del manuscrito en el que se basa Sancha con la edición realizada por éste. Después de estudiar todas las discrepancias, llegué a la conclusión de que había errores involuntarios de lectura y composición, diferencias voluntarias realizadas por la necesidad de la propia edición y diferencias extratextuales, porque no son errores estudiados por la crítica textual, ni tienen su origen en las fuentes, sino que se deben a la influencia de una polémica del siglo XVIII. Como intentaré demostrar más adelante es la primera vez que se relaciona esta polémica con la obra cervantina.

### HISTORIA DE LOS TEXTOS

En 1784, Antonio de Sancha publica dos obras de Cervantes desconocidas, *La Numancia* y *El trato de Argel*, junto a la ya conocida *Viaje al Parnaso*. La única información que nos ofrece es que son inéditas,<sup>1</sup> pero no dice nada sobre quién es su propietario o quién se las ha prestado.

Esta edición forma parte de un proyecto más ambicioso en el que el impresor pretendía editar todas las obras de Cervantes. Así publica el *Quijote*, 1777; *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, 1781; *Novelas ejemplares*, 1783; *Los seis libros de la Galatea* y *Viaje al Parnaso junto con Numancia y Tratos*, 1784.

Estas impresiones son muy parecidas en formato, tipo de papel, letrerías, adornos, etc. Centrándonos tan sólo en la edición del *Viaje* más *Numancia* y *Tratos*, ésta debió tener buenos resultados en ventas pues años después el suce-

---

<sup>1</sup> En la portada se lee: «Publicanse ahora de nuevo una tragedia y una comedia inéditas del mismo Cervantes: aquella intitulada *La Numancia*; esta *El trato de Argel*».

sor de Sancha, su hijo Gabriel, realizó una reedición a plana y renglón. Alfredo Baras Escolá (2007) ha demostrado la existencia de estas dos ediciones:

Queda probada con toda certeza, y como resumen de nuestro cotejo, la existencia de dos ediciones a plana y renglón del *Viage al Parnaso* (más *La Numancia* y *El Trato de Argel*) con fecha de 1784, nunca distinguidas como tales, aunque en absoluto idénticas por contar con más de un millar de variantes, no solo de lecturas sino también paratextuales, una y otra atribuidas en su portada a Antonio de Sancha y a su librería de la Aduana Vieja. Mientras que la primera corresponde al citado año, impresor y domicilio, la segunda fue llevada a cabo en realidad durante la década de 1790 o a comienzos de la siguiente por Gabriel de Sancha, según muestran los caracteres tipográficos y las grafías. (Baras Escolá, 2007: 75).

Conservamos dos manuscritos del texto de la *Numancia*, uno en la Biblioteca Nacional de España y otro en la *Hispanic Society of America*,<sup>2</sup> El primero perteneció, entre otros, a Cayetano Alberto de la Barrera, quien al encuadernarlo antepuso una serie de anotaciones que nos dan noticia del segundo:

Afortunadamente se han conservado estos orijinales, i acaban de ser hallados i adquiridos por el diligente bibliófilo D. Jose Sancho Rayon. He tenido el gusto de dar la primera noticia de ellos en mi *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, que sale ahora a la pública luz. Son mss, de fines del siglo xvi o principios del siguiente; copias hechas i emendadas por una misma mano; i no espresan el nombre del Autor. El códize donde se hallan, contiene Poesías de varios, de igual letra, i de la propia otra comedia anónima: *Los amores y locuras del Conde loco*, que probablemente es la de Morales, citada por Agustín de Rojas Villandrando, que se tenía por perdida (Cervantes, M, prólogo h. 3v).<sup>3</sup>

Después este manuscrito desapareció y los primeros editores modernos, Schevill y Bonilla (1920), pusieron en duda no sólo su existencia, sino la edición de Sancha.

En 1950, Antonio Rodríguez Moñino lo redescubrió al catalogar los fondos poéticos conservados en la biblioteca de la *Hispanic Society of America*. En un volumen de poesías facticio encontró tres textos dramáticos, los dos primeros los identificó con las obras de Cervantes, *Comedia del trato de Argel* y

<sup>2</sup> Citaré como M al manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (ms. 15000) y como HS al que se conserva en la *Hispanic Society of America*, Nueva York (B 2341).

<sup>3</sup> Respeto la grafía de La Barrera.

*Tragedia de Numancia*, y el tercero, *Comedia de los amores y locuras del conde Loco*, con Morales. Ninguna de las obras conserva el nombre del autor. Además, identificó las obras de Cervantes con las publicadas por Antonio de Sancha y el manuscrito con el que perteneció a Sancho Rayón y del que hablaba La Barrera en su prólogo.

En la misma obra hace el itinerario histórico del volumen facticio, aunque reconoce que hay grandes lagunas porque no se sabe quiénes fueron sus poseedores cuándo se copiaron los textos, cuándo se encuadernó, quién se lo dejó a Sancha y cómo desapareció hasta el s. XIX. El primer poseedor conocido fue Sancho Rayón (Infantes, 2011) quien se lo vendió al Marqués de Jerez de los Caballeros<sup>4</sup> y éste, junto con toda su biblioteca, a Archer M. Huntington, quien creó la *Hispanic Society of America*, donde permaneció sin saberse de su existencia.

Se han producido pocas comparaciones entre el texto neoyorquino y la edición de Sancha. El primero en hacerlo fue Jean Canavaggio (1966), en sus conclusiones resalta el respeto del editor por el texto. Es un primer acercamiento y el propio crítico reconoce que no es exhaustivo. Años después, A. Hermenegildo (1994) en el Apéndice pretende señalar las diferencias entre los manuscritos y sus primeras ediciones, pero la multitud de errores en la adscripción de los textos hace que esta parte sea descartable. Baras Escolá (2009) recopila en su edición las diferencias entre todas las ediciones y los manuscritos sin estudiar el por qué de las mismas. Por último, S. Esteban Naranjo (2016) dedica sendos capítulos al estudio de todas las diferencias entre manuscritos y entre HS y la edición aplicando los principios de la crítica textual.

## DIFERENCIAS ENTRE MANUSCRITO E IMPRESO

Se pueden establecer diferencias voluntarias e involuntarias. Estas últimas son errores del cajista por leer mal el original o por coger o colocar mal una letra. En muchos casos son fácilmente subsanables, pero en otros, es necesario el cotejo con el manuscrito.

<sup>4</sup> El Marqués de Jerez de los Caballeros, Manuel Pérez de Guzmán y Boza, compró la biblioteca de Sancho Rayón, tras su muerte ocurrida el 23 de enero de 1900, en 6000 duros. (*Revista de Archivos...* 1900, 311). Dos años después, vende su biblioteca a Archer M. Huntington en 592.000 francos el día 15 de enero de 1902. (*Revista de Archivos...* 1902: 96).

## A. Diferencias voluntarias

Las diferencias voluntarias son las más interesantes y podemos agruparlas en función de las necesidades de edición: unificación de los titulillos de las jornadas y escenas. Siempre cita jornada y escena, cuando es la primera y tan solo el número de escena para la segunda y siguientes, lo cual es aplicable no solo en la *Numancia* sino también en el *Trato*; normalización de los nombres de los personajes,<sup>5</sup> incorporación de los versos y acotaciones que están en los márgenes al texto.

Entre las diferencias voluntarias, está corregir errores evidentes del copista, quien en algunos casos se olvida de la vírgula, de la cedilla y cambia algunas letras (*saldados* en vez de *soldados*, error subsanable con la primera lectura).

Sin embargo, hay errores que han pasado desapercibidos y que Sancha corrigió. Son errores no solo del copista de este manuscrito sino también del de Madrid, aunque este último corrigió en algunos casos, lo cual indicaría que era una característica propia del manuscrito del que copiaron ambos. Este es el caso del grupo hie/ye.<sup>6</sup>

v. 181: temor de tantos *hierros* / *yerros* cometidos

Sancha corrige en todos los casos adecuándolos a su uso actual. Otros casos en los que utiliza *hierro* en lugar de *yerro*:

v. 1325: que acarrea cien mil *hierros* / *yerros*

Sancha también corrige en el caso contrario cuando el copista escribe *yerro* con el significado de *hierro*.

v. 333: Yo mismo tomare el *yerro* / *hierro* pesado

v. 1918: Porque el *yerro* / *hierro* ha de acabar

v 1932: El *yerro* / *hierro* agudo el brazo belicoso

v. 1942: otra mano otro *yerro* / *hierro* a de acabaros

v. 2033: traspasa del esposo el *yerro* / *hierro* agudo

<sup>5</sup> El personaje de Morandro, por ejemplo, aparece escrito también como Merandro, Marandro, Menandro Mo, Ma, Me, M.

<sup>6</sup> Consigno en cursiva las palabras que presentan diferencias. Cito siempre primero HS y después Sancha.

v. 2042: El *yerro* / *hierro* mata, el duro fuego abrasa

v. 2099: entrérganos al *yerro* / *hierro*, al lazo y fuego

v. 2113: mil *yerros* / *hierros* para matarnos

El cajista ve el error y lo remedia fácilmente, no hay ninguna señal o corrección en el manuscrito. De hecho, sin ver el manuscrito, las ediciones críticas no conocen esta forma particular de escribir, se toma por un error de transcripción, Hermenegildo no le da ninguna importancia y ni siquiera señala estas diferencias entre los manuscritos, no cita ninguno de los ejemplos arriba mencionados. Baras señala las diferencias entre los manuscritos y los corrige para adecuarlos al uso actual, considerándolos simplemente errores de grafía.

Debido a la evolución diacrónica de la lengua, algunas palabras han cambiado su significado y un lector del XVIII no entendería el texto. Eso es lo que sucede en el v. 1316 en el que se sustituye la palabra *ahorrallos* por *ahogarlos*.

Y a los libres hijos nuestros  
queréis esclavos dexallos  
no será mejor *aorrallos*  
con los propios brazos vuestros?  
(vv. 1314-1317)

La crítica ha asumido que la lectura de Sancha era la correcta y ni siquiera Baras considera esta palabra. Tanto en *Tesoro* como en *Autoridades*, la primera definición de «ahorrar» es: «Dar libertad al esclavo; *vide* Horro» y bajo el lema «horro»: «El que aviendo sido esclavo alcanço libertad de su señor». En los *Diccionarios* de la Academia de 1770, 1780 y 1783 la primera definición de *ahorrar* es: «dar libertad al esclavo». En el de 1770, se cita precisamente un ejemplo de la *Crónica* de Morales: «Estos quando los *ahoraban* se llamaban libertos (Amb. Mor. *Cron. Esp.* Tom. I, fol. 2)». En la última edición del DRAE este significado aparece en cuarto lugar.

En el contexto, las mujeres acuden ante los hombres reunidos para convencerles de que no salgan a pelear porque, entre los daños que puede causar su muerte, están los horrores que soportarían las doncellas, sus hijos y ellas mismas. El tema de la esclavitud es un tema recurrente, que ya se había planteado en la primera jornada, cuando los embajadores van a hablar con Escipión. En este caso, una mujer, nombrada en la acotación de personaje



como «OTRA», no hay ningún coro, es un error por adición del cajista que compuso «OTRAS», solicita a los hombres que ahorren a sus hijos con sus propias manos. Atendiendo al sentido de *ahorrar*, como hemos visto más arriba, de liberar al esclavo, el texto alcanza pleno sentido. Se oponen en la estrofa libertad y esclavitud, vida y muerte; la mujer pide a los hombres no sólo que no permitan que esclavicen a sus hijos, sino que los liberen con sus propios brazos. La petición de libertad es, en realidad, una sentencia de muerte. Son las mujeres las que plantean su propia muerte y la de sus hijos antes que caer en manos romanas.

El manuscrito M repite *dexallos* del verso anterior.

## B. Diferencias extratextuales

Después de cotejar el manuscrito HS y la edición de Sancha y estudiar una a una todas las diferencias aplicando los principios de la crítica textual, quedaron cuatro correcciones que no podía solventar de ninguna manera. Son lo que he llamado influencias extratextuales. Es decir, discrepancias que no pueden explicarse ni desde la crítica textual ni desde las fuentes. Todo parece indicar que se deben a una gran polémica que golpeó de lleno al impresor.

En 1782, dos años antes de que publicara la *Numancia*, Antonio de Sancha había iniciado un nuevo proyecto que consistía en editar una traducción de la *Encyclopédie méthodique* que se estaba publicando en Francia y que se vendía en España, en francés obviamente. Debido al precio de la obra, lo primero que tenía que lograr era suscriptores, para ello publica un *Prospecto de la Encyclopédie Méthodique por orden de materias. Compuesta en francés por una sociedad de sabios, de eruditos y de artistas, y que ofrece dar al público por suscripción, traducida en castellano, y aumentada con lo relativo a España, en 53 tomos en folio de materias, y 7 de láminas, según vayan saliendo los de la edición francesa*, Don Antonio de Sancha. En Madrid, años de MDCCLXXXII. Se hallará en su casa de la Aduana Vieja.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> De este folleto solo he encontrado dos ejemplares: Biblioteca Nacional de España (Sign.: 2/13949); Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo, Sign.: 1-1833). El *Prospecto* no ha sido citado por Cotarelo y Mori (1990), ni por Rodríguez Moñino (1971), ni en la exposición y catálogo realizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1997).

En el *Prospecto* se explica cómo se organizará la obra, de cuántos volúmenes constará cada parte y quiénes son los encargados franceses de ella. En el *Aviso* que cierra el opúsculo se dice que los traductores españoles aparecerán al inicio de cada volumen.

Ese mismo año, 1782, se publica en Francia el volumen de la *Encyclopédie méthodique* dedicado a la *Géographie moderne*, en el cual el filósofo Nicolas Masson de Morvillers firma un artículo dedicado a *Espagne* que contiene una pregunta clave:

Aujourd'hui le Danemark, la Suède, la Russie, la Pologne même, l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre et la France, tous ces peuples ennemis, amis, rivaux, tous brûlent d'une généreuse émulation pour le progrès des sciences et des arts ! Chacun médite des conquêtes qu'il doit partager avec les autres nations ; chacun d'eux, jusqu'ici, a fait quelque découverte utile, qui a tourné au profit de l'humanité ! Mais que doit-on à l'Espagne ? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe ?<sup>8</sup>

Su respuesta claramente negativa enciende inmediatamente las plumas de los españoles en contra de los insultos vertidos por el francés. Entre otros, Forner, Sempere y Guarinos. Tanto se encendió la batalla ideológica que a punto estuvo de crear un conflicto diplomático entre ambos países. En la contienda también participó la Real Academia Española con el concurso de elocuencia: *Para la Oratoria. Una apología o defensa de la Nación...* La herida causada por Morvillers llega casi hasta nuestros días con la contestación que le da Marcelino Menéndez Pelayo (1856 y 2006).

En el *Prospecto* antes mencionado, en la parte XII dedicada a geografía, se citan los autores franceses:

Diccionario Universal y raciocinado de Geografía antigua y moderna por los Señores Robert, Geógrafo del rey, y Masson de Morvillers, abogado del Parlamento: y en quanto a la Geografía por Mr. Mentelle, [...] y en quanto á los Mapas, por Mr. Bonne [...].

<sup>8</sup> Hoy día, Dinamarca, Suecia, Rusia, Polonia misma, Alemania, Italia, Inglaterra y Francia, todos estos pueblos enemigos, amigos, rivales, todos arden en una generosa emulación por el progreso de las ciencias y las artes. Cada uno medita las conquistas que debe compartir con las otras naciones, cada uno de ellos, ha hecho descubrimientos útiles que han tornado en beneficio de la humanidad. Pero ¿qué se debe a España? Desde hace dos siglos, desde hace cuatro, desde hace seis, ¿qué ha hecho por Europa? (la traducción es mía)

Antonio de Sancha se encuentra en medio de dicha polémica con dos proyectos editoriales diferentes: el primero, la traducción y edición de dicha *Enciclopedia* y el segundo, la publicación de todas las obras de Cervantes.

*La Numancia* se publica tan sólo dos años después del artículo de Morvilliers. La importancia de publicar dos obras nuevas de nuestro escritor no podía quedar en entredicho por unas palabras que podían reflejar el pensamiento del francés. Ésta podría ser la razón por la que se modificaron algunas palabras.

En el primer caso está hablando España, quien se queja de los desmanes cometidos por los invasores:

v. 362: Todos mis flacos [interlineado *fuertes*] miembros abrasados

Todos mis *fuertes* miembros abrasados

Se ha interlineado la palabra *fuertes*, con otro tipo de letra y tinta, sin tachar *flacos*.

v. 1258: de [tachado *huyrmos*] [interlineado *salir*] y dexallas cada uno

de *salir* y dexallas cada uno

Se ha tachado *huyrmos* con tres líneas y encima, de otra mano, se ha escrito *salir*. Creemos que ésta y otras dos palabras corregidas en este parlamento no son de mano del copista, ya que este tiene una letra peculiar y ninguna de las correcciones se asemeja a su letra. Además, el manuscrito M conserva las mismas lecturas tachadas en HS. Los otros versos son:

v. 1259: fiado en su cauallo y [tachado: *buelo*] [interlineado *brazo*] diestro

fiado en su caballo y *brazo* diestro

v. 1263: entonces el [tachado: *huyr*] [interlineado: *salir*] nos estorbaron

entonces el *salir* nos estorbaron

Todas estas correcciones fueron realizadas intencionadamente por Sancha porque los dos manuscritos coinciden. Además, la fuente principal de Cervantes, Morales, utiliza el verbo *huir* cuando las mujeres frustran la proposición de salir a pelear de los hombres:

Y que otra vez apretandoles mucho la hambre, salieron de tropel para morir

todos, y que mantuvieron algunos días después de los cuerpos, de los que murieron de las heridas. Lo postrero que intentaron, fue huir como pudiesen. Mas estoruaron- se sus mugeres, cortandoles y deshaziendoles todos los adereços y frenos de los cauallos, de manera que fue imposible aprouecharse dellos. Y el grande amor, que a sus maridos tenían, les hizo que les impidiesen el salvar sus vidas. (Morales, 1574: 134).

La figura alegórica de ESPAÑA y sus *flacos miembros abrasados* se cambia inmediatamente por *fuertes miembros abrasados*, mantener *flacos* daría la razón al francés; tampoco podría quedar en entredicho el valor de los numantinos o españoles, durante toda la obra se utilizan estos dos sustantivos como sinónimos, éstos no podrían *huir*, sino que tendrían que *salir* a enfrentarse al enemigo. Tampoco se puede alabar al caballo sino al *brazo diestro* del guerrero español.

Ni siquiera a la pluma de Cervantes podía permitírsele mostrar debilidad o dudas que dieran lugar a interpretaciones malintencionadas. La corrección de esas palabras era absolutamente necesaria en una batalla que afrontó a la intelectualidad española.

Es la primera vez que se relaciona esta polémica con Antonio de Sancha porque los primeros tres tomos se publicarán seis años después, en 1788, cuando ya había fallecido, llevan el nombre de su hijo Gabriel y no se conocía el *Prospecto*. Los volúmenes están dedicados respectivamente a:

*Historia natural de los animales; Historia natural de las aves y Gramática y Literatura*, que sólo comprende la letra A. La Enciclopedia no se completó nunca, pero salieron de la imprenta dos tomos dedicados al *Arte militar*, tres a *Geografía*, tres a *Fábricas*, con uno de láminas conteniendo 292 estampas muy bien delineadas, el volumen de *Artes académicas* (sic) que comprende equitación, baile, esgrima y arte de nadar, y salió a la luz en 1791. (Cotarelo y Mori, 1990: 90).

Para concluir, diré que la edición de Sancha mantuvo unos altos criterios de calidad, tanto desde el punto de vista de la impresión como se puede comprobar en la distribución de la mancha, la letrería utilizada para el texto, títulos y titulillos; como desde el punto de vista filológico, normalizando el nombre de los personajes, incluyendo los versos y acotaciones marginales en su lugar y en el respeto al texto en general.

El respeto se demuestra en que mantiene algunos errores como el del v. 1993: «no *tuviera*\* tomado» en el que el copista de HS escribe *tuviera* en lugar de *hubiera* como pide el verso. Por su parte, M corrige dicha lectura.

Tampoco innova cuando se encuentra ante una palabra para la que no encuentra sentido, como en el v. 1021: «A la barda diabólica importuna», donde imprime puntos suspensivos en lugar de «a la barda». Entendida ésta como muro que rodea el inframundo.

Hasta ahora, no se había considerado la influencia que el artículo de Mason de Morvillers pudo tener en la edición de obras de autores anteriores al siglo XVIII y mucho menos en la edición de la obra cervantina.

Este breve acercamiento ha pretendido mostrar el cambio diacrónico de la propia lengua, la fijación de la ortografía y la necesidad de normalización formal en la edición. En este caso, una disputa ideológica, propia del siglo XVIII, modificó notablemente la obra cervantina y con ello las interpretaciones que se le han dado a lo largo de estos siglos, sin que el autor pudiera imaginar semejante descalabro, aunque la interpretación histórica se ha impuesto en más ocasiones a la obra al añadirle significados que el autor no conocía y al juzgar la *Numancia* con prejuicios ideológicos que representan más al crítico que los propone que al propio Cervantes.

La falta de un cotejo serio de la obra nos había impedido conocer estos cambios y la posibilidad de ver la influencia de esta disputa reflejada en la edición dieciochesca de otras obras de siglos anteriores.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARAS ESCOLÁ, Alfredo (2007). «Dos ediciones del *Viaje al Parnaso* de Antonio de Sancha (Madrid, 1784)». *Anuario de Estudios Cervantinos*, pp. 39-78.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra.
- CANAVAGGIO, Jean (1966). «A propos de deux comedias de Cervantès quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé». *Bulletin Hispanique*, LXIII, pp. 5-29.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El cerco de Numancia: Tragedia escrita por Miguel de Cervantes Saavedra*. (BNE, ms. 15000).

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1784). *Viaje al Parnaso... Publícense ahora de nuevo una tragedia y una comedia inéditas del mismo Cervantes: Aquella intitulada «La Numancia»; esta «El trato de Argel»*. Madrid: Antonio de Sancha.
- (1920). *El cerco de Numancia*. En R. Schevill y A. Bonilla (eds.), *Comedias y entremeses*. Madrid: B. Rodríguez-Gráficas reunidas, vol. V.
- (1994). *La destrucción de Numancia*. En Alfredo Hermenegildo (Introducción y notas). Madrid: Castalia.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1990). *Biografía de D. Antonio de Sancha*. Madrid: Gremio madrileño de comerciantes de libros usados.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1993). *Tésoro de la lengua castellana o española*. En Martín de Riquer (ed.). Barcelona: Altafulla.
- ESTEBAN NARANJO, Silvia (2016). *Tragedia de Numancia de Miguel de Cervantes: edición crítica y fuentes*. Tesis doctoral. UAM. <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/672227>>
- FORNER, Juan Pablo (1786). *Oración apologética por la España y su mérito literario: [...] Reponse à la question que doit-on á l'Espagne?: discours du à l'Academie de Berlín [...]*. En Madrid: en la Imprenta Real.
- INFANTES DE MIGUEL, Victor (2001). «Un bibliófilo decimonónico de tronío y postín: José León Sancho Rayón, «El Culebro»». *Hibris: Revista de Bibliofilia*, 61, pp. 35-48.
- MASSON DE MORVILLIERS, Nicolas (1782). «Espagne». *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Géographie moderne*, París: Panckoucke, tomo I, 559-565.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1953-1954). *La Ciencia española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2006). «Mr. Masson redivivo». En José Luis Villacañas Berlanga (ed.). *Kant en España: el neokantismo en el siglo XIX*. Berlanga/ Madrid: Verbum, 356-382.
- MORALES, Ambrosio de (1574). *Coronica general de España*. Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (1997). *Antonio de Sancha (1720-1790): reinventor de lecturas y hacedor de libros*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua Española*. Madrid. *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*. 1900, iv, abril a mayo, p. 311.
- 1902, vi, enero-junio, p. 96.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1971). *La imprenta de Don Antonio de Sancha (1771-1790): primer intento de una guía bibliográfica para uso de los coleccionistas y libreros*. Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio y BREY MARIÑO, María (1965). *Catálogo de los manuscritos*

*poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America: (siglos XV, XVI y XVII).* New York: The Hispanic Society of America.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1785-1789). *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III.* En Madrid: en la Imprenta Real.

*El Trato de Argel-Numancia-Poesías* (volumen facticio, Hispanic Society of America, B 2341).

# MÚSICA Y LENGUAJE POÉTICO EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL: EL IMPULSO EXPRESIVO

Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona

*Universidad Carlos III de Madrid*

## 1. PRESENTACIÓN

La realización musical de los textos no es un accidente en la historia de la literatura, especialmente en el género lírico; la musicalización supone un acercamiento al sentido de la obra poética, sin olvidar que durante siglos poesía y música han sido las dos caras —inseparables— de un mismo fenómeno: la transmisión textual. Si en época medieval algo puede considerarse accidental es precisamente la transmisión exclusivamente textual de la lírica. Y algo parecido podría decirse de, por ejemplo, la poesía renacentista y la música madrigalesca o de la presencia de la música en el teatro. En este trabajo se explorarán las relaciones entre un género literario concreto (la poesía llamada italianizante) y sus realizaciones musicales en un espacio y un tiempo también concretos: la España del siglo XVI.

Se parte aquí de la idea de que la obra de arte (musical o literaria) es, ante todo, un acto expresivo, y como tal acto se halla en el centro de una red de fuerzas que la determinan. Por una parte, la expresión es síntoma que revela un estado interno de su creador y, por otra, se plasma en unas formas materiales que la hacen transmisible. En la obra artística se acepta o se rechaza —total o parcialmente— una tradición expresiva (preceptiva, géneros, etc.) y en su realización se ponen en juego los elementos de un sistema expresivo (verbal, sonoro, etc.) Estas aceptaciones y rechazos están al servicio de la intención que incita al poeta o al músico a expresarse, y esta intención se origina en último término en una concepción del mundo.



## 2. EL IMPULSO EXPRESIVO

**2.1.** La poesía italianizante del siglo XVI y la música que le añadieron los compositores de la época responden, en líneas generales, a un mismo *impulso expresivo*. El impulso es la razón subjetiva del acto expresivo y responde a la necesidad o al deseo de decir ciertas cosas y de decirlas de una determinada manera. Coseriu se refiere al impulso expresivo como «intuición particular que requiere expresión concreta, material» (Coseriu, 1989: 91). El impulso está radicado en el sujeto que se expresa, no en la obra, a la cual precede; y desde esta perspectiva la obra, literaria o musical, es el medio del cual se sirve el creador para satisfacer esa necesidad de expresión.

El impulso expresivo implica una doble decisión: la de dar forma a lo informe y la de hacer a otro partícipe de ello. Dar forma musical o verbal a lo informe supone realizar en unas formas algo que de suyo estaba destinado a extinguirse: la pujanza de una emoción en un determinado instante, por ejemplo. La necesidad de expresarse se le impone al artista como fuerza capaz de vencer unas resistencias: decir o callar, revelar un estado íntimo o mantenerlo oculto, enfrentarse o no a la opinión dominante sobre un asunto, etc. Por eso hay mucho de conflicto interno en el impulso expresivo, y las grandes creaciones no solamente revelan su propio y específico contenido episódico, sino que también están ahí como síntoma de este conflicto, es decir, de la imperiosa necesidad de decir lo que se dice en ellas.

**2.2.** Este conflicto apunta en dos direcciones: una ética y otra artística. Por una parte, está determinado por la manera de pensar el mundo y, por otra, determina la manera de conformar la creación. En su vertiente ética, el impulso expresivo nace de la presión que sobre el creador ejerce el mundo tal y como él mismo lo concibe. El acto expresivo redime de la contingencia una intuición particular que no tendría más modo de hacer patente su existencia que la expresión. Expresarse no es solamente reproducir el pensamiento, sino que, como dice Merleau-Ponty (1969: 30), «es también una forma de existencia». En la vertiente artística, el impulso es el responsable de la búsqueda de las formas apropiadas para esas necesidades éticas, sea aceptando o modificando unas convenciones expresivas, sea adaptando a su discurso particular las potencialidades del sistema expresivo.

El impulso se identifica con una viva pulsión interna que motiva la creación y lo diferencian de la ocasión que la propicia. Que Claudio Monteverdi

recibiese el encargo de un oficio de vísperas no explica en absoluto su *Vespro della Beata Vergine*; a lo sumo, ese encargo aporta alguna información circunstancial sobre la obra: su fecha, la festividad que se conmemora, el estreno, etc. Pero la razón de que Monteverdi crease la obra que creó no radica más que la posición vital desde la que el creador da cauce a su creación.

**2.3.** Aplicado a las relaciones entre literatura y música en época renacentista, este marco conceptual tiene sus consecuencias. Habitualmente, las relaciones entre música y poesía se estudian en términos de «significado», buscando en la estructura musical la correspondencia del contenido representativo de los textos; a ello invitan, por ejemplo, los «madrigalismos».

Sin embargo, hay otros niveles en el contenido del texto a los que presta escasa atención la historiografía musical. El lenguaje se realiza plenamente en el momento de la transmisión de la palabra a un destinatario y dispone de mecanismos para transmitir lo conceptual, pero también dispone de otros elementos comunicativos relacionados con el acto de decir esas palabras, como la deixis y la entonación. La lingüística distingue entre estos dos matices de la transmisión: la *enunciación* se relaciona con el acto de decir y el *enunciado*, con el contenido de lo que se dice. Quienes se han ocupado de estudiar las relaciones entre lenguaje y música generalmente se han centrado en las formas musicales, tratando de hallar en ellas (en sí mismas asemánticas) correspondencia con los significados verbales. Aquí se propone otra cosa: el modo más certero de aprehender musicalmente los textos debe atender preferentemente al acto de decir, a la enunciación, pues es en el proceso de enunciación donde mejor se advierte la huella que el impulso expresivo deja en los textos.

La música vocal tiene como función primordial amplificar las peculiaridades modales del texto que se canta: el canto supone interpretar las condiciones de emisión de la palabra, entre las que se incluyen la información situacional, la modalidad lingüística y las valoraciones y estados interiores del hablante, aunque no todos estos aspectos se reflejan con la misma claridad en el discurso musical.

### 3. EL IMPULSO EN LA POESÍA ITALIANIZANTE

**3.1.** El núcleo último del impulso expresivo en la lírica del siglo XVI radica en la autenticidad. Lo auténtico, «lo que está autorizado y aprobado por

verdadero y legal» (Covarrubias), es la medida de la humanidad del hombre; como dice Taylor (1994: 64), hay una forma de ser humano que es específica, única y singular en cada cual; y eso obliga a ser fiel a uno mismo. La escritura, particularmente la escritura lírica, se presenta como garantía de esa fidelidad del sujeto a sí mismo. La mejor poesía lírica indaga en lo interior y, más que como manifestación sentimental —que también es—, cobra unos tintes bien definidos como afán de autoconocimiento.

La autoexploración del sujeto se dirige netamente hacia las pasiones. El papel de las pasiones en la vida había sido negado durante la Edad Media. Se consideraba que las pasiones conducían invariablemente al pecado y, por tanto, a la degradación del hombre; se debía mantenerlas a raya o despreciarlas para vivir una vida plena. Pero a principios del siglo XVI se revalorizan; el hombre está sujeto a las emociones tanto o más que al pensamiento y a las normas sociales. Y se hace un hueco a las emociones en la fijación de la propia identidad. El pensamiento y las normas sociales son comunes a todos los individuos, pero las pasiones los diferencian y hacen de cada cual un ser singular.

El problema era ahora qué papel otorgar a las pasiones en la vida; los poetas se recreaban en la experiencia emocional, veían en ella el poso último de su ser y aspiraban a concederle un lugar en la vida personal y en la vida pública, tarea difícil por otra parte. Petrarca ya había marcado el camino en el *Canzoniere*; ahí había descrito su emotividad, había mostrado la intensidad de sus emociones y aspiraba a mostrar qué las motiva, cómo nacen, cómo se desarrollan y cómo afectan al individuo. Con Petrarca la pasión se convierte en auténtico motor de la vida interior; el poeta vive en la pasión y escribe desde ella: su obra es el testimonio de la huella interior que las emociones habían estampado en su persona.

Con la atención que se dedica a las pasiones nace la conciencia de la intimidad como sede última de la identidad del individuo. La intimidad se presenta como una desazonante pugna: la pasión exalta al individuo y lo eleva al tiempo que lo diferencia de otros individuos, mientras que las normas sociales, la moral y el pensamiento lo refrenan, le imponen un modo de vida demasiado estrecho para sus aspiraciones. El problema al que se enfrenta el hombre renacentista es el de armonizar lo singular de su propio ser con la acomodación a lo exterior. La pasión había perdido el aura abominable de los viejos tiempos y se presenta como algo irrenunciable. Indagando en sus cuitas amorosas dice Garcilaso:

Parecerá a la gente desvarío  
 preciarne deste mal do me destruyo:  
 yo lo tengo por única ventura.  
 (Soneto XXXVI)

La aspiración del poeta renacentista es la de vivir su vida pública de acuerdo con su propia intimidad, donde las pasiones demandan con tiránica exigencia un tributo desmedido. Pero la conjunción entre la intimidad y la socialidad del hombre, entre su personal manera de vivir y los cauces establecidos, desemboca en un conflicto abrumador del cual arranca el impulso expresivo del poeta. Y del color de esta intimidad en pugna con la norma social y el pensamiento racional se tiñen los matices que aborda la lírica del quinientos.

**3.2.** La implantación del verso endecasílabo y de nuevas formas métricas como el soneto son la vertiente formal del nuevo impulso, del conflicto a que se ha aludido. Y también a ese mismo impulso responde la nueva consideración de la escritura. La dedicación a la poesía deja de ser un pasatiempo o una actividad más o menos profesionalizada. La escritura (y particularmente la escritura lírica) se convierte en un modo de explorar la conciencia propia. Objetivando en el verso el choque entre la experiencia y la concepción del mundo, el poeta crea una nueva forma de vivir, aunque solo sea para sus adentros o un vago deseo de ejercer su individualidad. Escribir es experimentarse, es vivirse, abrir caminos nuevos para una vida plena y acaso inalcanzable *de facto*.

#### 4. MÚSICA Y TEXTO

**4.1.** A los músicos del siglo XVI no les pasó inadvertida la nueva sensibilidad y su eclosión de la nueva poesía. Un rápido recuento en las fuentes musicales más conocidas actualmente nos ha llevado a identificar, en los casi setenta años que van desde la publicación del libro de vihuela de Alonso de Mudarra (1546) hasta el *Parnaso español* de Pedro Ruimonte (1614), más de un centenar de piezas musicales creadas a partir de poemas de métrica italiana con texto castellano, y seguramente los especialistas podrían aumentar esta cifra con facilidad.

La recreación musical de la nueva poesía llega a ser lo que es aguijada por un impulso expresivo que, en lo sustancial, es el mismo impulso que mueve

al poeta a crear su obra. Como hombres que comparten el espacio y el tiempo, su manera de organizar las vivencias no difiere, salvo en cuestiones de detalle; lo diferente es el modo en que las transforman en obras artísticas: mediante la palabra en un caso y mediante la conjunción de palabra y música en otro.

La nueva poesía, la italianizante, no nace para la música. Y este hecho confiere al músico un papel muy distinto del que le había correspondido hasta ese momento. Los villancicos del *Cancionero de Palacio* son texto y música inseparablemente: la música nacía para esos versos y los versos, para esa música; otro tanto podemos decir de los romances, en los que, si bien el texto preexistía, preexistía con su propia música, glosada y arreglada en las recreaciones del siglo XVI. Sin embargo, al recrear los poemas italianizantes, escritos como un todo autosuficiente, el músico toma una postura ante una creación ajena a la música. Y el músico se ve forzado a adoptar y glosar unos textos según su particular modo de entenderlos. El músico capta en el poema algo que le mueve a componer, al igual que el poeta había captado en su experiencia algo que lo había llevado a escribir.

La naturaleza de ese impulso no es distinta, pero tampoco es idéntica. El poeta parte de una intuición particular e informe hasta que llega a convertirse en el poema; el músico, en cambio, parte de la intuición ya conformada en el texto —con la que se siente identificado— y se siente obligado a reformularla sin alterar sustancialmente la intuición inicial del poeta: hace suyo, respetándolo y amplificándolo, un acto creador ajeno sin apropiárselo. El nexo entre músico y poeta está en esa intuición, total o parcialmente compartida, y en la voluntad de conformarla: en el impulso expresivo. El poema está presente de alguna manera en el impulso del músico y con el poema, todo lo que este conlleva: un modo de situarse en una realidad que es nueva y única a ojos de su creador.

**4.2.** Propiamente hablando, el músico no adopta un texto, sino un acto creador que nace de un conflicto interno y cobra forma concreta en el poema. La selección de los textos musicalizados es elocuente a este respecto. Llama la atención que casi todos los seleccionados por los compositores presenten actos de comunicación: un *yo* dice a un *tú* ciertas cosas. Hay en las piezas poéticas un destacable entramado deíctico, marcado por la presencia de la primera persona y, en muchos casos, también por la segunda. Aun siendo importante lo que comunica, lo decisivo no es lo que el *yo* dice, sino el hecho

de que se lo diga a alguien. Casi dos terceras partes de los textos seleccionados por los músicos en el siglo XVI están también marcados por la presencia de un destinatario. Pedro Guerrero y Miguel de Fuenllana glosaron musicalmente la égloga primera de Garcilaso, donde Salicio habla para una desdeñosa Galatea y Nemoroso, para una difunta Elisa que ni siquiera oyen sus lamentos; y en el soneto XXIII («En tanto que de rosa y de azucena»), sobre el que Francisco Guerrero creó uno de los más exquisitos madrigales de la época, la voz poética amonesta a una mujer no identificada. Lo más habitual es que el poeta se dirija a la mujer amada, aunque también aparecen entes inanimados que la representan u otros a los que el poeta apostrofa en vano, como en el madrigal de Gutierre de Cetina «Ojos claros, serenos» o el anónimo «Fresco y claro arroyuelo», a los que también puso música Francisco Guerrero.

La presencia del destinatario, sin embargo, no implica un diálogo efectivo. Es más bien signo de una plática deseada, pero no realizada la mayor parte de las veces, como en los casos de Salicio y Nemoroso. El poeta fantasea con decir, libre de ataduras, las palabras anheladas a la persona anhelada. Recrea una situación irreal en la que se ve a sí mismo y a la mujer a la que idealmente se dirige desligados de todo lo que hace imposible esa comunicación: como dos seres limitados únicamente por su desnudez sentimental. Esta comunicación vivida como realidad frustrada está presente en los textos en forma de melancolía, lo cual no hace más que incrementar la congoja del sujeto que habla. Esas palabras no valen por sí mismas, valen como dichas por alguien y para alguien; fuera de ese acto comunicativo, las mismas palabras son ya otra cosa. El diálogo fallido no es simplemente un modo de mostrar la palabra, sino de mostrar lo que nunca llegará a realizarse: el hecho de que sea el destinatario imaginado quien las colme de sentido, pues solamente nacieron por esa persona y para esa persona.

El *yo* que habla se muestra a sí mismo en el hecho de hablar; no habla simplemente de sus sentimientos: habla desde ellos. Dicho con términos propios de la poética de ese tiempo: el poema ya no se presenta como imitación de una acción sino como una acción en sí misma. El hablar no consiste tanto en referirse a ciertas cosas como en poner en pie un modo de realizarse uno mismo.

**4.3.** Y esto es lo que el músico capta en el poema. En la voz que se expresa mediante la palabra, la música identifica el complejo emocional que sirve de acicate a la expresión. La tarea del músico, en el fondo, es dar cauce a la sensibilidad lastimada de quien las pronuncia. De la misma manera que el

poema tiene como finalidad realizar un estado emocional utilizando la palabra como instrumento, la música persigue aquilatarlo sirviéndose del poema como medio. De ahí la relevancia, en la selección de textos, de marcas deícticas que apuntan a *yo* abrumado por la intensidad de sus pasiones y de marcas modales que revelan la erupción emocional (exclamaciones, preguntas o imperativos). A veces la totalidad del texto seleccionado por el músico está impregnado por trazas de modalidad; el soneto XXIII de Garcilaso se construye alrededor de un imperativo («Coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto»); Pedro Guerrero y Miguel de Fuenllana pusieron en música la desgarrada queja de Salicio en la égloga primera («¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!»); una dramática pregunta llena parte del madrigal de fray Juan Díaz compuesto sobre la égloga segunda («¿Quién me dijera, Elisa, vida mía?») y los versos iniciales de la primera intervención de Salicio en la égloga segunda, a los que pusieron música Ceballos y Daza, llevan el signo de una nostálgica admiración de la vida retirada:

¡Cuán bienaventurado  
aquel puede llamarse  
que con la dulce soledad se abraza...!

Esto pone de relieve cuánto añade al significado de las palabras el cómo del decir: vehemencia, serenidad, autoridad, aflicción, etc. Y las marcas deícticas y modales indican que los músicos seleccionan una manera de autoconciencia más que un contenido representativo. En la música se expresa una voz que se identifica con la que habla en el poema: con el sujeto que se construye a sí mismo en la expresión. Cuando glosan musicalmente la égloga primera de Garcilaso de la Vega, Pedro Guerrero y Juan Díaz no toman su voz inmediatamente de Garcilaso, sino de Salicio y de Nemoroso. En una medida que desconocemos, en los pastores de Garcilaso se trasluce la conciencia del autor, y lo mismo puede decirse de Guerrero y Díaz: la música que han añadido a los versos hace suya, en medida también desconocida, la emotividad de los pastores. El impulso que lleva a Garcilaso hasta Salicio y Nemoroso es el mismo que lleva a los compositores hasta estos personajes literarios. En la conformación literaria los músicos hallan una realización verbalmente acabada del camino musical que ellos inician con sus composiciones.

**4.4.** Entre los poetas de la época, merecieron el honor de llegar a las partituras unas pocas obras de Boscán, Garcilaso, Cetina, Baltasar del Alcázar o

Montemayor, entre otros. La mayor parte de los textos, sin embargo, permanecen en el anonimato y hasta es probable que algunos músicos llegaran a componer el texto y la música de sus composiciones. Estos últimos, aun escritos con poca pericia en muchos casos, muestran los mismos rasgos deícticos y modales que los de los poetas consagrados, lo que lleva a pensar que los músicos reconocen estas marcas como apropiadas para la música que componen.

**4.5.** En el siglo XVI, músicos y tratadistas, de manera unánime, consideran que el auténtico centro medular de la obra musical es el texto que se canta. Un instrumentista como Fuenllana (1554) lo expresa con claridad: «La letra es el ánima de qualquiera compostura, pues aunque qualquier obra compuesta de música sea muy buena, faltándole la letra parece que carece de verdadero espíritu», (p. iv, v.) Y el primer precepto que Juan Bermudo (1549) daba a quienes se aventuraban a componer música era el de la primacía del texto: «El componedor que acertar quisiere entienda primero la letra, y haga que el punto sirva a la letra y no la letra al punto» (p. CXXXIV, v.).

La primacía del texto lleva a plantear el *para qué* de la música, implícitamente concretada en la imitación de un acto lingüístico. En vano se buscarán en los tratados musicales de la época un paralelo entre la capacidad semántica del lenguaje y la de la música. Las modulaciones, la duración de las notas y el modo de ejecutarlas traducen musicalmente contenidos como *temor, llanto, alegría, tristeza* y otras del mismo tenor, que designan actitudes. Estas indicaciones difícilmente pueden entenderse referidas a la representación simbólica por medio de la palabra, al *dictum*, sino más bien a la enunciación, al *modus*. Los músicos deben realizar su tarea atentos no solo a *lo que dice* el texto, sino, sobre todo, a *cómo* lo hace.

En este sentido pueden interpretarse apreciaciones como las de Juan Vásquez y Cristóbal Mosquera Figueroa sobre la pericia de Francisco Guerrero en la traslación a la música del contenido modal de los textos. Vásquez se refiere expresamente al componente afectivo de los textos en la música de Guerrero: «Francisco Guerrero, que tanto lo secreto de la música ha penetrado y los afectos de la letra en ella tan el biuo mostrado». Y en el prólogo de las *Villanescas espirituales* de Guerrero dice Mosquera:

Fue de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar con la musica el rithmo y el espíritu de la poesia con ligereza, tardança, rigor, blandura, estruendo, silencio, dulçura, aspereza, alteraçion, sossiego, aplicando al biuo con las figuras del



canto la misma sinificación de la letra, como lo sentira el que quisiere en sus obras aduertirlo (1982: 12).

Para un hombre del siglo XVI no parece que la música refleje más contenido que el estado emocional del sujeto que se expresa. Al fin y al cabo, la enumeración de Mosquera («ligereza, tardança, rigor, blandura, estruendo, silencio, dulçura, aspereza, alteraçion, sossiego») no deja de ser una suma de *afectos*, como dice Vásquez. Lo cual está en consonancia con las características deícticas y modales de los textos seleccionados por los músicos para sus propias creaciones. La sensibilidad moderna requería, también en la música, una nueva consideración de las emociones; y esto conduciría inevitablemente a un replanteamiento de la recreación de la palabra en las composiciones musicales.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERMUDO, Juan (1549). *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León.
- BOSCÁN, Juan y Vega, Garcilaso de la (1543). *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*. Barcelona: Carles Amorós.
- COSERIU, Eugenio (1989). «Sistema, norma y habla». En *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, 11-113.
- FUENLLANA, Miguel de (1554). *Orphénica lyra*. Sevilla: Martín de Montesdeoca.
- GUERRERO, Francisco (1982). *Opera omnia, I, Canciones y villanescas espirituales*. En Vicente García y Miguel Querol (eds.). Barcelona: CSIC.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1969). *Filosofía y lenguaje*. Buenos Aires: Proteo.
- TAYLOR, Charles (1994). *La ética de la autenticidad*. Barcelona: Paidós.
- VÁSQUEZ, Juan (1946). Juan Vásquez. *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco*. En Higinio Anglés (ed.). Barcelona: CSIC.

## LA «INTRÍNSECA VOLUNTAD». LOS DIÁLOGOS EN *LOS DIEZ LIBROS DE FORTUNA DE AMOR*

Marta Galiñanes Gallén

*Universidad de Sassari*

*Los diez libros de Fortuna de Amor*, obra de Antonio de Lofrasso, publicada en Barcelona en 1573, no han gozado de mucho aprecio entre los críticos. Recordemos las palabras de dos de los estudiosos que más han contribuido a su condena: Menéndez Pelayo (1943: 311) que la consideraba una de las obras «más raras y absurdas» de la literatura española o Avalle Arce (1974: 178) para el que era una novela que se desarrollaba «en un mundo pastoril *sui generis*». Y quizá el problema se encuentre justo en estas palabras de Avalle Arce, es decir, en la consideración de *Fortuna de Amor* como una novela pastoril.

Lofrasso en ningún momento pretende escribir una novela que respete los cánones del género bucólico, sino que se limita a usar una serie de elementos típicos de este tipo de narración para denunciar la corrupción que en su época imperaba en Cerdeña y así restablecer su buen nombre. En efecto, hasta el libro sexto, *Fortuna de Amor* es una autobiografía en la que su autor adopta un *alter ego*, el pastor Frexano, que por medio de su frustrada relación amorosa con la pastora Fortuna nos cuenta las injusticias que ha recibido. Una vez aclarada su posición, el autor abandona completamente el género pastoril y el lector no vuelve a saber nada más de la caprichosa pastora.

Ante esto la pregunta es evidente: si la novela «pastoril» abarca los cinco primeros libros, ¿qué ocurre con los restantes? Sin lugar a dudas, Lofrasso, al igual que otros soldados de la época, presenta una serie de ambiciones literarias como queda reflejado en su obra principal. *Fortuna de Amor* es mucho más que una novela pastoril fallida, ya que se presenta como una auténtica galería de géneros. Lofrasso recoge en su novela una muestra de los géneros literarios más en boga en ese momento, costumbre usual en la época, pero que en nuestro poeta se trata de una clara operación de «mercado». De este modo, el lector encontrará en esta obra novela pastoril, autobiográfica, cortesana, caballeresca, diálogos y un cancionero.

Dentro de este conjunto de materiales heterogéneos, queremos centrarnos en el estudio de los diálogos presentes en el libro noveno de la *Fortuna* no solo por ser muestra del oportunismo literario de nuestro autor, que no duda en incluir en su obra un género cuyo «momento histórico por excelencia, su hábitat natural, por así decirlo, es el humanismo del siglo XVI» (García López y Fosalba y otros, 2013: 201), sino porque desde sus orígenes se ha presentado como un híbrido, con una vertiente literaria y otra conceptual. En palabras de Wyss Morigi (1947: 17), se trata de un género «capace di accogliere in sé elementi di dottrina ed elementi di fantasia. Esso è per eccellenza il campo in cui si esplica l'attività logico-ragionatrice, senza rifiutare il diritto di cittadinanza alla retorica e nemmeno agli accorgimenti dell'arte drammatica». Gracias a esta doble función didáctica y de entretenimiento, Lofrasso no dudará en incluirlo en su *Fortuna* para, mediante el análisis del sentimiento amoroso, proponer el modelo que tendría que regir el comportamiento de la clase dirigente sarda.

Entrando ya en el tema que nos ocupa, comienza el libro noveno de *Fortuna de Amor* con el relato de Dulcino, un hidalgo toledano, y don Floris, un noble aragonés, escuchados por casualidad por Frexano. Los dos nobles coinciden en haber pasado por la amarga situación de haberse visto sustituidos por otros en el amor de sus damas, Claridea y Minandra. El caso de Dulcino es especialmente doloroso por las circunstancias de haber sorprendido a Minandra con otro hombre en su cabaña. Al conocer la amarga historia del toledano, don Floris, que pensaba suicidarse, cambia de idea y, tras razonar sobre sus penas amorosas, los dos jóvenes deciden volver a sus hogares.

Con este inicio Lofrasso nos presenta lo que va a constituir el libro noveno, una serie de diálogos que serán no solo el vehículo que permita analizar el poder del amor en todas sus facetas y su explicación por medio de la palabra, sino también el instrumento que atenua el dolor del que sufre por cuestiones amorosas. En efecto, inmediatamente, Frexano escucha un ruido cerca del río y ve que se trata de pastores que «en las sombras de los frescos árboles varias preguntas y quísticas de amor se hazían, para más abivar sus ingenios» (Lofrasso, 2014: 548-549). Este encuentro fortuito, recurso típico del género (Ferrerías, 1984: 452), da pie a que los pastores, para evitar pasar «de las burlas a las veras y a las manos» (Lofrasso, 2014: 549), le pidan al sardo que sea juez y árbitro de sus proposiciones.

Lofrasso hace que sus pastores discutan de amor al igual que ya lo había hecho Montemayor en la *Diana* y es que, como señalaba López Estrada (1988: 336), se trata de personajes con «una marcada vocación por entablar diálogos y conversar entre ellos». De este modo, se da paso a dos diálogos, primero el de Polineo y Flimio y después el de Vidinelo y Fraxineo, en el que los pastores, a la vez, son enamorados y teóricos, es decir, defender su concepción del amor será, al mismo tiempo, defender su historia amorosa. El hecho de que los personajes protagonistas sean, al mismo tiempo, enamorados y expertos en el tema, debido a su experiencia personal, va a dar una cierta rigidez al discurso, construido a partir de argumentaciones y contraargumentaciones de los pastores que, en ambos casos, desembocarán en la ausencia de decisión de Frexano. Esta aparente ausencia de vinculación con una o con otra teoría en principio podría hacernos pensar que el único propósito de Lofrasso en estos diálogos era el de recoger las teorías amorosas más importantes de la época.

Siguiendo la clasificación dada por Jesús Gómez (2015: 42), los dos diálogos son directos, llevados a cabo siempre por dos interlocutores ante un público formado por pastores y pastoras. Desde el principio, se presenta el debate amoroso como hilo conductor de todos los diálogos en los que no existe un acuerdo en la exposición de las ideas que se quiere transmitir, sino que se produce un enfrentamiento amistoso, basado en la argumentación, que reflexiona acerca de la naturaleza del amor, donde los dos personajes intentan vencerse mutuamente de la validez, en términos verdad-falsedad, de su pensamiento. Esto hace que en ambos diálogos predomine la palabra «razones», a menudo acompañada por los adjetivos «naturales», «vivas» y «discretas», insistiendo en el convencimiento por medio de la palabra.

Ambos diálogos se dan a orillas de un río, a «las sombras de los frescos árboles» (Lofrasso, 2014: 548), concretamente «debaxo de un fresco olmo» (Lofrasso, 2014: 549), un espacio con una función meramente ornamental. Cada conversación recoge un tema preciso, mientras que el tiempo conversacional, «única estructura narrativa» (Ferreras, 1984: 452), se corresponde más o menos con una jornada, ya que los debates inician por la mañana y terminan antes del atardecer. Además, en ninguno de los dos diálogos se respeta la teoría del decoro, hecho que subraya uno de los pastores. En efecto, Fraxineo afirma «pues para los doctos están las semejantes dudas reservadas, por ser materia de gran arte y mucha filosofía, lo que en nosotros no cabe, siendo pastores y en las

letras muy poco versados, si no es de algunos autores modernos que en romance llanamente sus historias escribieron» (Lofrasso, 2014: 558).

El debate entre los pastores Polineo y Flimio versa sobre la preferencia de las feas con belleza interior o las hermosas vanas. Polineo no entiende que Flimio esté enamorado de una pastora fea y mediocre y se declara el amante más dichoso y feliz, porque «ama donde tanta beldad y hermosura cabe» (Lofrasso, 2014: 549). En la respuesta de Flimio es donde encontramos claramente la influencia de los *Diálogos de amor* de Hebreo. De este modo, solo por la vista no es posible alcanzar una plena satisfacción amorosa, «antes pretiendo que la verdadera beldad es la pura afición del amor honesto, pues la cosa que es amada es tenuta por muy cara, qualquier que sea, y los honestos favores que de ellas recebimos nos dan doble gusto de lo que la vista de la hermosa os puede causar a vosotros» (Lofrasso, 2014: 550). Con estas palabras se introduce el concepto de bondad en la definición de amor, más allá del deseo de belleza platónico. El afecto crece gracias a las virtudes que adornan el alma y no por la belleza exterior que, a menudo, «la ofende y daña» (Lofrasso, 2014: 550). El amor presupone el conocimiento, conocimiento que es de dos tipos: uno que da lugar al amor y al deseo de la cosa; otro que es causado por el amor. Este conocimiento se logra, básicamente, con la conversación:

Y que esto sea assí, pregunto, ¿qué cosa hay que tanto contentamiento dé a un buen entendimiento como es la buena y discreta conversación, la qual solamente es el manjar del alma, ni qué cosa hay tan suave y perfeta como son las discretas y dulces palabras, que en el entretenimiento de mi pastora alcanço, con tanta suavidad y dulçura dichas? ¿Qué preguntas y qué respuestas, que con puras entrañas de humildad entrañablemente me pregunta y me responde?, que, para mí, no hay otro contento, pues en complicitud de tal manera nos convenimos, que las partes del alma están conjuntas y tan unidas en mí que más que a mí la quiero. (Lofrasso, 2014: 550)

La conversación provoca la comunión de las almas o, como diría Hebreo (2002: 47), el «conocimiento unitivo que es goce de perfecta unión».

La débil réplica de Polineo se basa en la correspondencia entre belleza exterior e interior. Ante esta, Flimio desarrolla nuevamente la filosofía de Hebreo, por medio de una serie de ejemplos del mundo: el árbol que profundamente se planta, que «se arraiga más en el centro de la tierra» (Lofrasso, 2014: 552); cimientos de un edificio que, cuanto más profundos, más peso sostienen; el trigo, «que lo defuera de él es paja y lo interior es de tanto gusto

y provecho que nos mantiene» (Lofrasso, 2014: 553); las frutas de «parecer feo y mal compuesto», pero que «no dexan de ser sabrosas y cordiales» (Lofrasso, 2014: 553); la mina de oro, cuyo «resplandor que de lo interior de ella sale da grandísimo contento» (Lofrasso, 2014: 554); la ciudad sin murallas que «aunque por parte defuera no tenga tan buen parescer como la otra, si dentro tiene lindos edificios de calles y palacios, no se cansa de habitar en ella» (Lofrasso, 2014: 554) y las piedras preciosas que se crían en los ásperos montes. El universo ha sido producido por Dios en cada una de sus partes mediante el amor para que alcance un grado de perfección y el modo que tiene el universo para devolver ese amor se basa en una perfección relativa, sí, pero siempre buena.

Se abre un nuevo debate, ahora entre Vidinelo y Fraxineo. El primero defiende la frescura de las adolescentes, mientras que Fraxineo la madurez de las pastoras. Para este, las pastoras jóvenes no tienen experiencia y son bobas e ignorantes, por lo que no pueden conocer el verdadero amor, que es enemigo de todos los vicios. Replica Vidinelo insistiendo en la idea de que precisamente por su juventud, las pastoras jóvenes carecen de fingimientos o de artificios:

... y es que mi Frandelina no es de aquellas parleras, avisadas de palabras, pompeadas con sus ademanes y movimientos fingidos, con aquellas cantilenas concertadas, preparadas y fingidas, con los cuales verdaderamente las serenas de la mar suelen a los pobres navegantes engañar, o como las aves aprehendidas en el campo para cevar las boçales con su canto suelen hazer su oficio, como quizá será la tuya, pero la mía verás ciertamente ser muy ajena de esta naturaleza [...]. (Lofrasso, 2014: 568)

Como hemos dicho anteriormente, es cierto que Frexano aplaza su decisión y en ninguno de los dos debates toma partido por una o por otra tesis, pero Lofrasso sí que lo hace, introduciendo como apoyo al discurso de Vidinelo «autoridades de sublimados y famosos autores» (Lofrasso, 2014: 584). La primera autoridad será la de Juan Boscán para el que el amor es «una intrínseca voluntad arraigada en las entrañas del amante» (Lofrasso, 2014: 568)<sup>1</sup> como declara en su poema *Mal de amor*. Esta «intrínseca voluntad» rechaza el artificio y el fingimiento, ya que el amor no puede sino decir «puras llanezas / habladas llanamente y con descanso, / que siempre la verdad es descansada», afirma el catalán en su poema *Leandro* (Boscán, 1999: 259, vv. 482-484). Seguramente, la admiración que Lofrasso sentía por Boscán se debía al hecho

<sup>1</sup> Al comienzo del poema *Mar de amor*, Boscán (1999: 468, vv. 25, 30) se pregunta «qué cosa es amor» y responde: «es amor fuerça del alma».

de que este había realizado la versión española de *El Cortesano* y porque además fue el humanista que consolidó la influencia de Ausias March, segunda autoridad citada. Del valenciano recoge cuatro versos del canto LXIX: «Non fa mester testimonis haver / ne plau parlar ab persuasions, / ne falagar orelles ab rahons / favor ha gran paraula dient ver» (March, 1979: 358, vv. 5-9). Con estos versos, Lofrasso defiende las teorías neoplatónicas acerca del amor, tan en boga entonces, y, en especial, la del silencio amoroso, ya que en el platonismo, el amante «no ha de ser ni puede ser parlero y avisado en sus respuestas, sino muy tímido y turbado» (Lofrasso, 2014: 571).

Concluyen los argumentos de autoridad con los versos del «gran Toscano». De Petrarca, aunque escritos en un italiano bastante deficitario, el sardo recoge versos del soneto CLXX —«Und'io non pote mai formar parola / ch'altro che de me stesso fosse intesa, / così mi ha fato amor tremante et fioco» (Petrarca, 1996: 766, vv. 8-11)—. Lofrasso no elige a Petrarca solo como modelo literario, sino que lo considera un modelo humano a seguir, al defender la idea del amor puro. Dicho amor se contagiaría por los ojos, convirtiéndose estos, por lo tanto, en el vehículo de la expresión amorosa que lleva al ser humano a fundirse con la Divinidad.

¿Cómo se concilian todos estos materiales que constituyen *Fortuna de Amor*? ¿Cuál es el hilo conductor en esta galería de géneros y qué sentido tiene el libro noveno dentro de la obra?

Para Avalle-Arce (1974: 178), «la novela se puede dividir en tres partes: los cinco primeros libros, después los cuatro siguientes, y por último el libro X, que es un cancionero independiente». La primera parte de la obra transcurre en Cerdeña, mientras que la segunda desarrollaría un tipo de novela cortesana que tiene como escenario la ciudad de Barcelona. A pesar de esta división, Avalle-Arce (1974: 182) considera *Fortuna de Amor* como una amalgama desordenada de distintos materiales:

Lofrasso se lanza con mayor audacia que arte a componer una pastoril que sintetice casi toda la materia novelable y poetizable de circulación en su tiempo. [...] Pero el afán de síntesis no está moderado por ningún principio de armonización, y cada uno de estos elementos campea con una libertad perjudicial para la presentación de los demás.

Seguramente, el mérito de haber encontrado una primera clave de lectura satisfactoria de *Fortuna de Amor* le corresponde a María Roca, ya que fue ella la primera que advirtió que *Fortuna de Amor* no era otra cosa que un memorial de quejas. A pesar de esto, la profesora catalana no lleva esta idea hasta sus últimas consecuencias, relacionando el propósito del autor con la estructura de su obra, por lo que considera que *Fortuna de Amor* se divide en dos partes: la primera formada por los libros del I al VI, mientras que la segunda comprendería del libro VII al X (Roca, 1992: 38). Además, refiriéndose en especial al Libro X, y en general a toda la obra, señala que «il *cancionerillo* risulta del tutto estraneo al corpo di per sé già alquanto stravagante del romanzo» (Roca, 1992: 34).

Por el contrario, Eulàlia Durán (1997: 97) considera los libros IX y X como «la justificació i la clau interpretativa d'aquesta narració». Así, para ella, estos dos libros desarrollan la idea del silencio amoroso tanto en su vertiente teórica (libro IX), como en la práctica (libro X), silencio amoroso que condiciona y justifica la actitud de los personajes de la obra. Insiste para ello Durán en el hecho de que *Fortuna de Amor* es una novela básicamente silenciosa en la que hablan solamente los pastores para cantar sus penas amorosas y señala la participación de una nobleza que se limita a danzar y bailar en silencio, debido al neoplatonismo que permea la obra (Durán, 1997: 93). Es cierto que la nobleza presente en la novela no habla,<sup>2</sup> pero esto es algo más que justificado, ya que de esta nobleza solo le interesa resaltar su belleza y su coraje, de ahí que Lofrasso haga que el primer contacto de Frexano con la aristocracia catalanoaragonesa se dé en el jardín del palacio de los Requesens en Barcelona y que el libro VII gire alrededor de unas justas reales celebradas en la Ciudad Condal en las que participará toda la gente que cuenta.

Sin estar totalmente en desacuerdo con esta estudiosa, nos gustaría matizar dos cosas. En *Fortuna de Amor* los pastores se dedican a algo más que a sus penas amorosas. No podemos olvidar el duro ataque del pastor Duriano a la clase dirigente que no procura el «beneficio y honra de la patria» o su indignación a la hora de denunciar las nuevas relaciones clientelares que se están formando en Cerdeña, con las que se pretende sustituir a la nobleza española en el poder (Lofrasso, 2014: 311-315); aún menos debemos olvidar que estas denuncias conducirán a la cruenta muerte de Duriano. Del mismo modo,

---

<sup>2</sup> Con excepción del soneto de Montemayor, *Los ojos de Marfida hechos fuentes*, que Lofrasso pone en boca de doña Ana de Pinós, madre del Marqués de Quirra, destinatario de la obra y protector de nuestro autor.



Frexano, que en los libros precedentes se ha presentado como un pastor ocupado en cantar lánguidamente las penas y alegrías producidas por su pasión amorosa y sin más finalidad que la de complacer a su amada, se convierte en un Frexano/Lofrasso conocedor de sus derechos como miembro de una clase social privilegiada. Así, manifiesta sus quejas al no verse respetadas «las reales premáticas y fueros» y manda a un servidor para que hable con el Mayoral, cuya residencia estaba a cuatro jornadas de camino —y este es un detalle que tampoco es caprichoso, ya que por aquella época el tiempo necesario para ir de Alguer a Cáller, ciudad en la que residían los altos cargos del poder era de cuatro días— para que le diga de parte del pastor que «él daría sus fianças de estar a justicia, por lo que contra de él la corte pretendía, con tal que le quitassen la cadena y grillos» (Lofrasso, 2014: 322-323).

Sabemos que, durante el mandato del virrey Ángel de Villanueva, el parlamento sardo aprobó la medida por la que los caballeros y militares, estamento al que pertenecía Lofrasso, sólo podían ser torturados por delito de lesa majestad, sodomía y falsificación de moneda (Loddo Canepa, 1986: 131). Tampoco podían ser encarcelados ni, mucho menos, encadenados como nuestro personaje, pagando en su lugar una fianza, algo que Frexano/Lofrasso intenta, aunque sin resultado. Todo esto, unido a la fianza de mil ducados, al hecho de que Frexano dirija sus peticiones al Mayoral, a sus insistentes solicitudes de ser juzgado y de salir de la cárcel con una sentencia absolutoria y, sobre todo, a su resolución al quejarse ante el Rey de los agravios recibidos, nos lleva a concluir que esta no es una situación ficticia vivida por el *alter ego* bucólico, sino que nos encontramos ante una situación real sufrida en sus carnes por el autor.

Así las cosas, para nosotros, tres son los objetivos de Lofrasso al escribir *Fortuna de Amor*: por una parte, la defensa de su honor; a continuación, la obtención de las gracias de un grupo de poder para poder gozar de su protección y mejorar su estatus social; y, ¿por qué no?, la de demostrar su habilidad literaria, habilidad que le ayudará a reforzar los dos primeros objetivos. De manera especular, la obra se podría dividir en tres partes: la primera comprendería los seis primeros libros, donde el autor, por medio del género pastoril, reflejaría la Arcadia fallida sarda; en la segunda, que se iniciaría con la llegada a la Ciudad Condal, el género pastoril ya no tiene tanta utilidad y se abandona por una novela de tono cortesano, en la que se llevaría a cabo el elogio de la clase dominante que el autor propone como el modelo perfecto a seguir (libros VII-VIII); en la tercera, en la que, además de demostrar su erudición y

su habilidad para versificar, propondría el modelo que rige el comportamiento de la clase dirigente, modelo que habría que aplicar en Cerdeña para poderla convertir en una auténtica Arcadia (libros IX-X).

Los libros IX y X constituyen la tercera fase de su proyecto y en ellos expone cuál es el código de conducta que explica el comportamiento de esa clase privilegiada, analizando las distintas facetas del amor, cuya armonía determina la armonía de la naturaleza, y renovando su fidelidad a la aristocracia de poder en Cerdeña. Esta es la justificación del libro X, el *Jardín de Amor* como lo titula el epígrafe inicial, un cancionero epitalámico, obsequiosa ofrenda a la joven esposa de su protector, Francisca de Alagón, o de los sonetos dedicados en él a los Condes de Sorres, de Lácano y de Sédilo y a sus respectivas parejas, y los dedicados a la pareja vicereinal.

Pero no sólo es esto. La relación que se establece entre estos dos libros, IX y X, es bastante estrecha. Si la Belleza con mayúsculas es todo y se refleja en la naturaleza como signo del Creador, si de esta belleza nace el amor y si la novela pastoril (y en *Fortuna de Amor* en especial el libro IX con sus diálogos) presenta la casuística amorosa como método para analizar en todas sus facetas un instinto tan complejo como es el sentimental, será conveniente que tal análisis se exprese en todas las formas poéticas posibles y con la mayor combinación de formas métricas y de temáticas, incluida la de la muerte, faceta fundamental del proceso amoroso, mediante el *Testamento de Amor*, un diálogo entre un pastor y la muerte con el que se cierra el libro y la novela. En este sentido, la pluralidad métrica del libro X bien pudiera interpretarse como un reflejo de esa complejidad de matices que tiene el sentimiento amoroso.

Para terminar, aunque se ha dicho varias veces a lo largo de estas líneas, puede repetirse ahora que la identificación de Frexano y Lofrasso es total. Si no son suficientes las razones alegadas, un detalle, pequeño, pero extremadamente significativo, lo confirma. Repárese en el doble juego de siglas: ADLF/DLFA. El primer anagrama puede descifrarse con facilidad: A[ntonio] D[e] L[o] F[rasso]. El segundo no es menos claro: D[ie]z L[ibros] F[ortuna] A[mor].

## BIBLIOGRAFÍA

ABRAVANEL, Yehudà [León Hebreo] (2002). *Diálogos de Amor*. En Andrés Soria Olmedo (introducción y notas). Madrid: Tecnos.

- AVALLE ARCE, Juan Bautista (1974). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- BOSCÁN, Juan de (1999). *Obra completa*. En Carlos Clavería (ed.). Madrid: Cátedra.
- DURÁN, Eulàlia (1997). «El silenci eloqüent. Barcelona en la novela *Los diez libros de Fortuna d'Amor* d'Antonio Lofrasso (1573)». *Llengua & Literatura*, 8, 77-100.
- FERRERAS, Jacqueline S. de (1984). «El diálogo humanístico: características del género y su reflejo tipográfico. Algunas observaciones para futuras ediciones». En Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.), *La edición de textos. Actas del primer Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. London: Tamesis Book Limited, 451-458.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge y FOSALBA, Eugenia y otros (2013). *Historia de la literatura española, 2. La conquista del clasicismo, 1500-1598*. Barcelona: Crítica.
- GÓMEZ, Jesús (2015). «El lugar del diálogo en el sistema literario clasicista: después de 1530». *Etiópicas*, 11, 39-68.
- LODDO CANEPA, Francesco (1986). *La Sardegna dal 1478 al 1793. Gli anni 1478-1720*. En Giovanni Todde (ed.). Cagliari: Edizioni Gallizzi.
- LOFRASSO, Antonio de (2014). *Los diez libros de Fortuna de Amor*. En Marta Galiñanes (ed.). Roma: Aracne.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1988). «El diálogo pastoril en los Siglos de Oro». *Anales de Literatura Española*, 6. Alicante: Universidad de Alicante, 335-356.
- MARCH, Ausias (1979). *Obra poética completa*. En Rafael Ferreres (ed.). Madrid: Castalia.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943). *Orígenes de la novela*. Madrid: C.S.I.C., vol. II.
- PETRARCA, Francesco (1996). *Canzoniere*. En Marco Santagata (ed.). Milano: Mondadori.
- ROCA MUSSONS, M.<sup>a</sup> Asunción (1992). *Antonio Lo Frasso, militar de l'Alguer*. Sassari: Carlo Delfino Editore.
- WYSS MORIGI, Giovanna (1947). *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento*. Monza: Scuola Tipografica Artigianelli.

## LITERATURA ÁUREA EN EL EXILIO REPUBLICANO RIOPLATENSE: RAFAEL ALBERTI DESDE LOS CLÁSICOS

María de los Ángeles González Briz  
*Universidad de la República (Montevideo, Uruguay)*

*Mi barco zarpa nuevamente  
Para ir más lejos, de regreso*

Rafael Alberti, «A la rima»

Es más que sabido que la llamada «Generación del 27» nació vocacional y publicitariamente bajo el signo de Góngora, y que la obra crítica y creativa de muchos de sus integrantes manifiesta el interés y conocimiento de la literatura áurea. Como mínimo, puede notarse que la «hexarquía sin igual» de las letras españolas que destacara Pedro Salinas interesó siempre a muchos de estos escritores coetáneos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo (Díez de Revenga, 1995: 203) —a la que habrá que sumar sin duda a Cervantes—. La mayoría de los del 27 se ocuparán de casos particulares bajo la forma del análisis, la citación, la referencia, la reescritura u otras formas de la intertextualidad.

Por circunstancias etarias o generacionales, por el protagonismo que tuvieron en España antes y durante la Guerra Civil, «los del 27» fueron figuras clave de la diáspora cultural de 1939, así como en la inserción y diálogo de los exiliados con las sociedades y culturas de los llamados países de «acogida». En el Río de la Plata, como ocurrió en México, una de las expresiones de ese diálogo fue la participación en la vida cultural a través de conferencias y publicaciones (artículos en los diarios y revistas más activos), así como en los emprendimientos editoriales de los años 40 y 50, así como en la actividad escénica (teatro y cine).

La mirada vuelta siempre a España y su historia fue una constante casi obsesiva de la actuación intelectual del colectivo español en el exilio, en medio de lo cual puede despejarse también una zona atenta a los textos y autores «áureos», en los que procuraron anclar una identidad y una progenie que les

permitiera situarse por encima de las hondas fisuras políticas y culturales de la Guerra Civil y aun, en algunos casos, en los cuales radicar definiciones del presente, alineándolos en una toma de partido histórico-cultural y hasta estética, que necesitaban como legitimación más profunda y distante en el tiempo, cuanto más que consagrada por la calidad indiscutible que supone la canonización.

Por su relevancia simbólica en el campo cultural uruguayo de los años 40 y 50, me centraré en Rafael Alberti, más que nada en su *desempeño público* en la primera etapa del exilio, tomado este en el sentido de actuaciones y expresiones destinadas a alcances más o menos masivos, que también le proporcionaron una tribuna y un posicionamiento político-cultural, configurándolo rápidamente como figura pública indiscutida. Proponemos que la apelación identificatoria a los clásicos áureos y la reapropiación de sus obras —que debían disputar, además, a los españoles del otro bando, que defendían la cultura *oficial*—, fue uno de los tantos dispositivos<sup>1</sup> que sirvió a esa configuración.<sup>2</sup>

Alberti funciona como insignia de una forma de relectura y apropiación del pasado a través del homenaje a los clásicos, sobre todo durante la primera etapa del exilio. Procuraremos ver, en su ejemplo, manifestaciones de una *tendencia* que se habría traducido en gestos y valoraciones, ansiedades y reivindicaciones de un grupo y una época, y que se vehiculizaron en la relectura de los clásicos españoles del Siglo de Oro.

## EDICIÓN Y VISIBILIDAD: LOS BRILLOS ÁUREOS

La reedición de los textos canónicos españoles tenía larga data en Buenos Aires desde más de una década atrás, en el marco de movimientos económicos y culturales. En los años 20 ya hubo una crisis en «las relaciones entre la industria editorial española y el mercado del libro argentino» (Cabanellas, 2006: 91), que frenó el afán exportador de aquella debido, por un lado, a cierta resistencia a la hegemonía cultural de España y, por otro, a la conveniencia

<sup>1</sup> Tomo el concepto de dispositivo bajo las delimitaciones y características que han especificado algunos comentaristas de Foucault, como García Fanlo (2011) y Moro Abadía (2003). En particular, me fueron útiles las aproximaciones de García Fanlo al dispositivo como un juego de fuerzas que modifica las relaciones saber-poder «y sus condiciones de aparición en tanto acontecimiento que modifica un campo previo de relaciones de poder» (2011: 2).

<sup>2</sup> No desconocemos, aunque no será motivo de este trabajo, el importante papel que jugó el Partido Comunista en la promoción de su obra y en la consolidación de su figura pública.

de reducir costos imprimiendo directamente en Argentina para toda América del Sur, como fue el caso de Espasa-Calpe (Zuleta, 1999). En los años 30 se agudiza ese conflicto y, luego del estallido de la Guerra Civil comienza el auge de la industria editorial argentina, que duró más de una década (Cabanellas, 2006: 92). Las sucursales argentinas pasaron de editar más cantidad de libros que sus casas matrices españolas, con posibilidades de hacerlo, además, con materiales de mejor calidad, factores a los que se vinieron a sumar, luego de la Guerra, los problemas con la censura, todo lo cual generó tensiones que favorecieron algunas fracturas, como fue el caso de Losada, fundada por quien fuera hombre clave de Espasa Argentina, así como la proliferación de otras editoriales creadas o dirigidas por españoles, como Emecé en Argentina o Alfa, en Uruguay. A esto debe agregarse que muchos inmigrantes españoles estaban vinculados a la industria editorial desde inicios del siglo xx.

En este caso interesa que la edición de clásicos españoles para el mercado hispanoamericano —sobre todo en las grandes tiradas de bajos costos, como Espasa Argentina y Losada— buscó, en principio, captar al destinatario que no alcanzaban a abastecer las casas metropolitanas, por lo que presumimos un público estudiantil, así como el de las recientes capas medias escolarizadas que aspiraban acceder a la alta cultura y la apropiación del prestigio simbólico asociado a esta.

Respecto de los clásicos áureos y de su especial resignificación en la etapa del exilio español, proponemos que ciertas reediciones y otras formas de difusión funcionaron como dispositivo tendiente a reforzar ese público ya existente o potencial, preparado por un largo proceso consagratorio y a reorientarlo a ciertas formas de actualización simbólica.

El papel que le cupo a Rafael Alberti en la consolidación de este dispositivo se explica porque al radicarse en Buenos Aires ya era un poeta notorio, reconocido por sus pares, con un claro perfil político, y su recepción en el medio cultural rioplatense contó con un fuerte sostén de auspicio a sus presentaciones públicas, publicaciones y representación de su teatro. Gracias a eficaces redes político-culturales, tanto él como María Teresa León desarrollaron prontamente, en Buenos Aires y Montevideo, otras actividades que ayudarían a su sustento, como la colaboración en publicaciones periódicas, el dictado de conferencias, y tareas editoriales. María Teresa León, además de incursionar como guionista de cine —medio para el que adaptó, entre otras

cosas, *La dama duende*, de Calderón de la Barca—, llevó adelante, incluso, programas de radio y televisión.

Alberti fue asesor de Gonzalo Losada, para quien preparó ediciones y prólogos, y aun dirigió colecciones, como «Mirto», de la Editorial Pleamar, y «Rama de Oro», de la Editorial Schiapire.<sup>3</sup> Para Mirto preparó ediciones de Fray Luis de León (1943), Góngora (1945) y Garcilaso (1946), más dos volúmenes de *Églogas* y *Fábulas castellanas*, en los cuales los clásicos fueron acompañados de algunos textos contemporáneos (1944). En la Editorial Bajel publicó *Cartas sobre Amarilis, último amor*, de Lope de Vega (1944).

Gonzalo Santonja se ha ocupado de la colección Mirto y ha señalado que la opción editorial, si bien es fina y cuidada en sus aspectos materiales —lo que apuntaría a un público que puede apreciarlo—, adelgaza al máximo lo erudito y lo crítico, presentando los textos «sin notas ni bibliografías, modernizando la ortografía y puntuación [...] en función, en exclusiva función, de facilitar lectura y ensanchar su círculo de difusión» (2004: 14). El prólogo, bajo el título frayluisino de «Luz no usada»<sup>4</sup> ofrece la poesía del agustino como el acceso a un refugio donde la palabra poética encuentra reposo y alivio. Historia y poesía, pasado y presente, luz y oscuridad se funden en ese pórtico, que casi por entero se dedica a la visión de la guerra, la muerte y la ira fratricida:

Quienes ahora, hoy, en este pobre día que se enferma y alarga buscando una oculta rendija, una escondida grieta por donde entrar su luz; quienes, ahora, hoy, aunque sea un solo instante, anhelan descuajarse del oído el estruendo oscuro de las armas, esa trepidación de vida y muerte que viene en ráfagas en esta triste noche de la tierra. [...] ¡Ay! ¡Ay! Nos encolerizamos más porque ya ni la cólera es capaz de amansarnos nuestra cólera; nos incendiamos porque ya ni hay incendio capaz de consumirnos nuestra llama; y nos vamos muriendo más y más, poco a poco, o de golpe, porque ya ni la muerte es capaz de matarnos nuestra muerte (Alberti, 2006: 62).

Solo al final ocurre una epifanía, que viene de lo alto. Alberti eleva la poesía por su apelación a formas sublimes y el destino de los hombres gracias a una posibilidad de armonía:

<sup>3</sup> Para las características de estas editoriales, su historia y su estrecha vinculación con los exiliados republicanos españoles, ver Zuleta, 1999.

<sup>4</sup> «Luz no usada, en fray Luis», Prólogo a la edición de Buenos Aires, Pleamar, 1943, incluido luego, como único texto en prosa, en su libro *Pleamar*.

Baja la paz terrena de la casa del cielo. Fosforecen los bueyes doblados en los surcos. Un celeste fanal encristala el susurro de los árboles. Todo se transparenta, detenido, hasta vérsese el alma. Resplandece el silencio. No os mováis. Una nueva hermosura, «una no usada luz» nos envuelve, nos ase levantándonos, trocándonos sonido, fuente dulce, paz dulce, paz sin fin, dentro de la morada de la noche (2006: 63).

La referencia a la casa hace pensar en la hermandad, en un padre común, quizás en una *causa* también elevada. El acierto en la composición del prólogo es el movimiento que permite inferir el consuelo en dos ámbitos: la poesía frayluisina, por una parte, y por otra el paisaje americano, que se percibe virgen y reparador.

Las otras ediciones de Mirto siguen el mismo criterio de eludir aparatos críticos y eruditos, así como problemas ecdóticos o de atribución, para priorizar el contacto del lector con el texto y aún con la «voz» o «personalidad» de un poeta, categorías muy vigentes entonces, por frágiles que nos parezcan hoy. Tal así con las antologías de Góngora y Garcilaso —que llevan poemas de Alberti como prólogo-portada—, y con la selección de *Églogas y fábulas castellanas* (ss. xv al xviii), conjunto por primera vez «léido y antologado —según Santonja— con un criterio de estricta modernidad [...] basado, sobre todo, en el instinto poético» (2004: 20). Cada fragmento es precedido de un poema-homenaje, entre los que predominan textos de Lope. Pero los hay contemporáneos: Larrea, Neruda, así como uno de Miguel Hernández a Garcilaso,<sup>5</sup> que abre el volumen nombrándolo «diáfano y querencioso caballero», «guerrero de relente», lo que marca nuevamente el hilo de una tradición fracturado por la guerra, que urge retomar, y para los cuales la poesía clásica ofrece su fuente imperecedera:

Me quiero distraer de tanta herida/ me da cada mañana/ con decisión más firme/  
la desolada gana/ de cantar, de llorar y de morir. [...] Nada de cuanto miro y  
considero/ mi desaliento anima/ si tú no eres, claro caballero. / Como un loco acen-  
drado te persigo:/ me cansa el sol, el viento me lastima/ y quiero ahogarme por vivir  
contigo (2004: 20).

Es muy hernandiano este anegarse y desaparecerse en el dolor, aspirando a renacer en una pureza cuya condición de posibilidad está en la poesía. Y la

<sup>5</sup> Fue publicado como «Égloga», en *Revista de Occidente*, núm. 156, junio de 1936. Lleva acápite de Garcilaso: «o convertido en agua, aquí llorando, podréis allá despacio, consolarme».



elección de Alberti por el poema de Hernández apunta también al recuerdo implícito del dolor reciente, que orienta la lectura contemporánea hacia la dicotomía guerra/paz, y da una clave para la superación de una coyuntura poético-política. Es decir, sugiere un camino para la poesía futura o deseable. En paralelo pueden leerse los dos poemas que Alberti dedicó a Garcilaso. Uno temprano, muy representativo del estilo de *Marinero en tierra* (1924):

Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero;/ que buen caballero era./ Mi traje de marinero/ se trocaría en guerrera/ ante el brillar de su acero;/ que buen caballero era./ ¡Qué dulce oírle, guerrero,/ al borde de su estribera!/ En la mano, mi sombrero;/ que buen caballero era (1946: 16).

La «Elegía a Garcilaso» aparece en *Sermones y moradas* (1929-1930):

Hubierais visto llorar sangre a las yedras cuando el agua más triste  
se pasó toda una noche velando a un yelmo ya sin alma,  
a un yelmo moribundo sobre una rosa nacida en el vaho que duerme los  
espejos de los castillos  
a esa hora en que los nardos más secos se acuerdan de su vida  
al ver que las violetas difuntas abandonan sus cajas y los laúdes se ahogan por  
arrollarse a sí mismos.

Es verdad que los fosos inventaron el sueño y los fantasmas.  
Yo no sé lo que mira en las almenas esa inmóvil armadura vacía.  
¿Cómo hay luces que decretan tan pronto la agonía de las espadas  
si piensan en que un lirio es vigilado por hojas que duran mucho más tiempo?  
Vivir poco y llorando es el sino de la nieve que equivoca su ruta.  
En el Sur siempre es cortada *casi en flor* el ave fría (1946: 196).

Pasaremos por alto las diferencias y la especificidad de cada uno de estos textos, para llamar la atención solo en cuanto conectan con el poema de Hernández en el destaque del hombre de armas, aun cuando esa condición valga en cada caso para reivindicar la poesía y renovar la tiranía de la clásica disyuntiva *armas/letras* que desvía al poeta por otros caminos en cierta forma impuros,<sup>6</sup> para cumplir con un deber cívico —tal como se manifiesta en el comienzo de la «Égloga III»—. En cualquier caso, Alberti ha pasado por la

<sup>6</sup> El conflicto albertiano entre el «compromiso» y la concepción originaria de la pureza intrínseca a la alta poesía, a la que nunca renunciaría íntegramente, es detectada y analizada en profundidad por Rodríguez, 2001.

experiencia de la guerra y puede dotar de un sentido nuevo los textos anteriores. Así lo sugiere implícitamente cuando presenta a Hernández, «antes de tiempo y casi en flor cortado» (1944: 12).

## UNAS CONFERENCIAS EN URUGUAY

Cuando ingresaba a Inglaterra para participar del Congreso Mundial de la Paz, en Sheffield (1950), Alberti es interceptado por un detective británico: «luego de mostrarle la cartera y el cuaderno de direcciones, me registró él con sus propias manos, convencido sin duda de encontrarme, tal vez en el hoyo de una axila, alguna misteriosa bomba atómica de fabricación... uruguaya». En la maleta había «un borrador de mi *Cantata de la paz* y una serie de conferencias, escritas a máquina, sobre Garcilaso, fray Luis, Góngora, Quevedo, García Lorca y Machado. Estas eran las terribles materias explosivas que escondía mi equipaje» (Alberti, 1985: s/p). La ironía de Alberti permite conjeturar acerca del origen de las conferencias, estas quizás sí de «fabricación uruguaya».

De hecho, en 1947 había dado cuatro conferencias en el Paraninfo de la Universidad, la sala más prestigiosa del mundo académico uruguayo, sobre Garcilaso, Fray Luis, Góngora y Quevedo, difundidas y luego dadas a conocer en una de las publicaciones de mayor tirada y popularidad hasta hoy, el diario *El País* de Montevideo. La primera de ellas ya deja ver esa estrategia que le suponemos de promoción de la autoridad, la prelación y el establecimiento del esplendor de la lengua poética castellana en el pasado áureo español, que Garcilaso inaugura.

Una de las funciones del dispositivo de homenaje del cual partimos es «hacer ver» al objeto homenajeado —en este caso el escritor áureo—, destacando ciertas cualidades, mientras que se invisibilizan otras, resultando así una plusvalía relacionada con el sujeto, que se expresa a través de él (Moro Abadía, 2003: 38-39). El homenaje visibiliza al homenajeador, quien se define por su mediación, atribuyéndose las cualidades del objeto o alguna propiedad de este, al que impregna, a la vez, de su ideología. En este sentido, no sorprende que Alberti vuelva a reivindicar al Garcilaso guerrero, presentando con admiración el ideal de caballero cortesano culto: antes que nada un poeta, pero no del todo ajeno al poder y las cuestiones de gobierno. Un poeta prestigiado e influyente en la corte, «apasionado» y «héroe» (Cagnasso y

Martínez, 2014: 435).<sup>7</sup> Y destaca frente al público uruguayo la preeminencia de Garcilaso, quien expande su magisterio por los confines de la geografía de la lengua y de las épocas —Espronceda, Bécquer, Rosalía, Rubén Darío, llegando incluso «hasta Julio Herrera y Reissig»—,<sup>8</sup> en Montevideo, el confín más sureño de América.<sup>9</sup>

Puede suponerse que estas conferencias en Uruguay tengan su origen en la labor editorial de Alberti para *Pleamar*, por lo que no redundaremos demasiado en la presentación de Fray Luis, salvo para señalar el importante espacio dedicado a su persecución y encarcelamiento. Alberti apela a la identificación, que es también una publicitaria declaración de intenciones: también él, como Fray Luis, lleva «dentro de su alma la fresca paz a cuya sombra ansiaba reposar para, desde ella, contemplar los prados y los montes», [...] «pero hoy en la vida era más espada que flor, y el sueño de esa arcadia se veía interrumpido por el doble filo de la muerte» (441). El quiebre de la paz frayluisina por orden inquisitorial transformó al «poeta de la paz y la dulzura» en «poeta de la ira y el llanto» (442). El miedo y la congoja de esos días y esas horas equipara Alberti al vivido en los días posteriores al fusilamiento de García Lorca. Fray Luis, a quien llama «el más viril, el más valiente, el más humano y el más divino de los poetas españoles» iba a ser «sorprendido en su corazón y traicionado, como toda España, por la misma tristeza que en esta continúa dominando todavía» (440) [...]. El mundo vive todavía «entre el clavel y la espada»,<sup>10</sup> y a los españoles peregrinos les [sucede] lo que a Fray Luis le ocurriera en su propia patria; que por un lado añoró moradas de Dios, en tanto que, por otro, un viento permanente de injusticia y persecución lo lanzó a la lucha, robándole el sereno reposo, *su hambre de soledad y olvido*» (441).<sup>11</sup>

Si Fray Luis funciona para visibilizar la causa española contemporánea, y hasta para identificar al perseguido con un ideal de contemplación y sosiego, mediante Góngora, Alberti apuesta a su propia definición en otro sentido: como poeta versátil, desplegando las posibilidades del dominio técnico sobre formas y temas *mayores y menores*, y aun construyendo su figura mediante la

<sup>7</sup> Cito las conferencias a través de las transcripciones que en su momento publicó el diario *El País* de Montevideo, tal como fueron recogidos por Alicia Cagnasso y Rogelio Martínez, 2014: 435-457. En adelante, cuando consigno únicamente número de página me refiero a esta publicación.

<sup>8</sup> Alberti dedica un ensayo a Julio Herrera y Reissig en *Imagen primera de...* Buenos Aires: Losada, 1945: 125-133.

<sup>9</sup> Puesto que «no podría haber tercetos, sonetos, silvas, que no sonasen en algo a Garcilaso, que no estuviesen creados en aquella verde voz y brisa suya» (438).

<sup>10</sup> *Entre el clavel y la espada* es el título del primer libro de poemas publicado por Alberti en el exilio (1941).

<sup>11</sup> Difícil imaginar esa faceta como rasgo albertiano. Las cursivas corren por mi cuenta.

defensa de su variada obra. Para empezar se presenta como el poeta, de entre su generación, «más gongorino» de todos.<sup>12</sup>

Cuanto más al sur, dice Alberti, «todo se perfila [en España] con más violencia» (447): la línea, el color, la forma, el relieve. Góngora sólo pudo ser andaluz, y el barroco bien podría ser, según él, una expresión arábigo-andaluza. Esos extremos se manifiestan también en la obra gongorina: en una expresión accesible, que Alberti define como lo «popular culto» de Góngora, lejos del «acarreo fácil que diría más tarde Juan Ramón Jiménez» (449) y otra expresión, la de las *Soledades* y el *Polifemo*, «paraíso cerrado para muchos» (449). A la comparación con Góngora apela para cerrar la conferencia, manifestando un ideal estético mediante una cita de Apollinaire: «Sed conmigo indulgentes cuando me comparéis con aquellos que fueron la *perfección* y el *orden*» (452).<sup>13</sup>

Por último, la conferencia sobre Quevedo recorre su relación con la muerte y con lo que llama el «fúnebre y divertido carnaval de descenso del pueblo español», que aquel percibía bajo una mirada deformada y una paleta icterica, «alimonada y bilial», y que Alberti sólo pudo comprender a través de Velázquez, Murillo, Goya, pero también gracias a Cervantes y Valle-Inclán (453). En este caso se afilia a Quevedo en sus difíciles relaciones con el poder: la incompreensión, la persecución y la cárcel, el «dolor por España en el corazón —como a Unamuno, como a todos, en nuestros días» (456).

## UNA CODA SOBRE CERVANTES: COMBATES, REFLEXIONES Y SUPERVIVENCIAS

Sólo para dejar constancia de este flanco, diremos que las actuaciones de los exiliados en homenaje a Cervantes —que hemos desarrollado en otros trabajos— se concentraron en las fechas de los centenarios (1947 y 1955), durante las cuales se dio en medios rioplatenses una batalla simbólica por su apropiación. Mencionaremos, para cerrar este panorama, apenas algunos titulares significativos. En 1943, Alberti estrena en Montevideo una versión de *Numancia* que había presentado, a su vez, en España en 1937, con cambios significativos

<sup>12</sup> «Homenaje a Don Luis de Góngora. Paráfrasis incompleta de la Soledad Tercera», cuarta sección de su libro más gongorino, *Cal y Canto*.

<sup>13</sup> Destacados nuestros.

que no por eso dejaban de enfatizar la actualización política del mito y que suscitaron no poca polémica. «Cervantes nos pertenece», tituló Alberti una nota de homenaje en 1947,<sup>14</sup> mientras León Felipe dedicaba a Cervantes su única conferencia en Montevideo, y María Teresa León escribía en Buenos Aires su biografía novelada *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*.

La inaudita prolongación del exilio fue modificando el lugar de los españoles en el campo cultural rioplatense, moderando su necesidad de distinción y legitimación, y favoreciendo la inserción y asimilación que, para el tema que nos convoca, se tradujo en una tendencia que, si no abandonó las referencias a los clásicos, pasó a abordarlos desde una perspectiva más universalista y menos circunstanciada. Algunos vuelven a Europa (como los Alberti van a Roma, y Bergamín a España) y los que se afincan de modo ya definitivo enfatizarán dos vertientes: la asimilación de/a lo latinoamericano (por ejemplo, los proyectos político-liberadores del nuevo continente) y/o la tarea de puesta al día de lo europeo reciente (que incluye lo español), en una vertiente más cosmopolita y menos fuertemente politizada.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1941). *Entre el clavel y la espada*. Buenos Aires: Losada.
- (1946). *Poesía (1924-1944)*. Buenos Aires: Losada.
- (1985). «En el bar de la concentración». *El País*. Madrid, 4 de agosto de 1985. <[https://elpais.com/diario/1985/08/04/opinion/491954409\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/08/04/opinion/491954409_850215.html)>
- (2006). *Obra Completa III. Poesía*. Barcelona: Seix Barral.
- CAGNASSO, Alicia y Rogelio MARTÍNEZ (2014). *Rafael Alberti, María Teresa León y Aitana Alberti en Uruguay*. Buenos Aires: Losada/Schapiro.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1995). «El concepto de Siglo de Oro en la encrucijada de dos épocas (1920-1936)». En *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo 31-2, pp. 193-206. <[http://www.persee.fr/doc/casa\\_0076-230x\\_1995\\_num\\_31\\_2\\_2744](http://www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1995_num_31_2_2744)> (04/2017).
- GARCÍA FANLO, Luis (2011). «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben». *A parte Rei. Revista de Filosofía*, 74, marzo, pp. 1-8. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>

---

<sup>14</sup> Publicado en *España Democrática*, Montevideo, 16 de octubre de 1947:5. Y republicado en *España Republicana*. Buenos Aires, 27 de setiembre de 1947.

- MAINER, José Carlos (1999). *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MORO ABADÍA, Óscar (2003). «¿Qué es un dispositivo?». *Empiria: Revista de Metodología de Ciencias Sociales* (UNED), n.º 6, pp. 29-46. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1374433>>
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2001). «El mito de la poesía comprometida: Rafael Alberti». En *La norma literaria*. Madrid: Debate, 281-316.
- SANTONJA, GONZALO (2004). *Elegía española Colección Mirto*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- ZULETA, Emilia de (1999). *Espanoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Ediciones Atril.



PONCIO PILATO COMO PERSONAJE DRAMÁTICO:  
LA CULPA MÁS PROVECHOSA, COMEDIA ATRIBUIDA A  
ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ<sup>1</sup>

Rafael González Cañal

*Universidad de Castilla-La Mancha*

No ha tenido demasiada fortuna crítica la obra dramática de Antonio Enríquez Gómez. El judío conquense ha gozado de cierta repercusión como poeta, pero su teatro suele ser citado con cierto menosprecio.

El corpus dramático de Enríquez Gómez es bastante amplio. Obviamente, hay que contar con las piezas que aparecen a nombre de Fernando de Zárate, seudónimo que adoptó el escritor en los últimos años de su vida. En total conservamos 41 comedias y hay 10 más que no han llegado hasta nosotros. Otras 11 piezas se le han atribuido en algún momento, aunque hoy descartamos su autoría. Completa este corpus dos entremeses impresos a nombre de Fernando de Zárate y dos loas.

A finales de 1649 vuelve a España y termina instalándose en Sevilla encubierto bajo el nombre de Fernando de Zárate. Allí retomará la escritura dramática proporcionando numerosos textos para los escenarios, como hemos analizado en otro lugar (González Cañal, 2014).

Las obras compuestas en esta última etapa van a ser impresas con profusión en las décadas siguientes: son más de treinta obras las que se publican a nombre de Fernando de Zárate, aunque sobre la autoría de algunos textos albergamos serias dudas, y otros pertenecen con seguridad a otros dramaturgos. Una de las obras de autoría problemática es *La culpa más provechosa y vida y muerte de Poncio Pilatos*, impresa y atribuida a Francisco Villegas, pero que cuenta con un manuscrito fechado en 1710 a nombre de Fernando de Zárate. La obra fue representada en palacio el 14 de junio de 1674 por la compañía de Simón Aguado (Subirats, 1977: 434). Una obra titulada *Vida y muerte de Poncio Pilatos* subió a los escenarios madrileños de la Cruz y del Príncipe en 12 oca-

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación titulado *De Antonio Enríquez Gómez a Fernando de Zárate: obra dramática y ensayos políticos* (FFI2017-87523-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



siones entre 1709 y 1745 (Andioc y Coulon, 1996). Creemos que el texto representado fue en todos los casos el atribuido a Villegas/ Zárate, ya que así lo atestigua la conservación de diversos manuscritos. Es verdad que existe otra obra sobre el mismo tema titulada *El dichoso desdichado*, escrita por Juan de Espinosa Malagón y Valenzuela, oscuro dramaturgo del que no se conoce ninguna otra pieza.

## TESTIMONIOS

*La culpa más provechosa* se imprimió a nombre de Francisco Villegas en la *Parte treinta y dos de comedias nuevas...*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1669. Fajardo la cita a nombre de Francisco de Villegas en la *Parte 32* y advierte que ha sido enmendada por la Inquisición. Medel del Castillo, en cambio, se la otorga a Juan de Villegas. Para García de la Huerta, Durán y La Barrera el autor también es Villegas. La atribución a Fernando de Zárate fue descartada por Révah (2003: 662) y Dille (1987: 50 y 1988: 182). Sin embargo, Jesús Antonio Cid considera que la obra es de Enríquez Gómez. Además, este crítico tiene una opinión favorable sobre la misma:

Otro carácter de altura trágica excepcional es el Poncio Pilato de *La culpa más provechosa*, de 'Zárate', obra insólita en todo el teatro clásico en cuanto que presenta un conflicto entre acción y «destino» que la ortodoxia del momento consideraba escandaloso aun imaginarlo. (1978: 294)

Contamos con dos manuscritos de esta obra conservados en la Biblioteca Nacional de España:

1. BNE, ms. 16869, *La culpa más provechosa y Vida y muerte de Poncio Pilatos*. A nombre de Fernando de Zarate. Copia de 52 h. fechada en Valencia el 15 de junio de 1710, «de Juan de Castro». En efecto, el autor y actor Juan de Castro Salazar representó en Valencia del 1 de abril al 1 de julio de 1709 y de nuevo el 13 de mayo de 1710 (Ferrer, dir., 2008).
2. BNE, ms. 16744, *La culpa más provechosa y Vida y muerte de Poncio Pilatos*. A nombre de Francisco de Villegas. Copia de 62 h., con letra del siglo XVII, procedente de la biblioteca del duque de Osuna.

Otro manuscrito se custodia en la Biblioteca Palatina de Parma, a nombre también de Francisco de Villegas, fechado en 1734. Según Restori (1893: 120), es copia de la *Parte 32*.

La Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid conserva dos apuntes manuscritos (Tea 1-18-2, A y B) más, también a nombre de Francisco de Villegas, procedentes del archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe. En el segundo de ellos encontramos diligencias de aprobación de la representación: censura del licenciado Armendáriz fechada en Madrid, el 25 de agosto de 1760, censura de Nicolás González Martínez, de Madrid, del 3 de septiembre de 1760 y la licencia del 5 de abril de 1761. También aparecen una serie de acotaciones escénicas manuscritas y algunas tachaduras y enmiendas al texto. Entre otras cosas, se añaden tres versos al principio y se cambia el final de la segunda jornada. La censura es positiva:

... un argumento que, con visos de historia, tiene tan bello ayre de novela, suponiendo a Pilatos íntimo amigo de San Juan Bautista, frecuente familiaridad con la Verónica, la posesión de la túnica inconsútil de Cristo Nuestro Bien, que le liberó del suplicio hasta que se desnudó de prenda tan sagrada, la devoción y respeto de Tiberio al Salvador, siendo el más iniquo de los hombres... (h. 16r).

Y, sin embargo, pocos años después, *La culpa más provechosa*, de Francisco Villegas, era prohibida por la Inquisición, ya que se incluye en el *Índice último de libros prohibidos y mandados expurgar*, de Rubín de Cevallos, publicado en Madrid, en 1790 (Márquez, 1980: 239).

La transmisión textual nos lleva a dar más importancia al manuscrito atribuido a Zárate. Del impreso de 1669 procede el ms. 16744 de la Biblioteca Nacional de España, el atribuido a Villegas, y el de Parma y, por supuesto, los dos más tardíos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Solo el manuscrito 16869, el que viene a nombre de Zárate, desciende de una línea diferente. Si tenemos en cuenta la falta de consistencia en las autorías que encontramos en la colección de «comedias escogidas», podemos concluir que hay que tomar con muchas reservas la atribución a Francisco de Villegas, que es la que se difundió con más fuerza.

No estaba, pues, desencaminada la apreciación de Jesús Antonio Cid antes citada, ni tampoco la de McGaha de 1994, en la que señalaba ciertos rasgos en esta obra que se podían relacionar con el estilo de Enríquez Gómez. No obs-

tante, vaya por delante que no comparto la atrevida hipótesis del crítico norteamericano que propone que Francisco de Villegas es otro seudónimo del judío conquense. El que no haya datos sobre ese oscuro autor no es razón suficiente para creer que nunca existió. Varey y Shergold (1962: 15-17) nos informan de que un tal Francisco de Villegas, vecino de Madrid, hermano de la actriz Ana de Villegas, relacionado con el mundo de las compañías teatrales, fue testigo en un pleito entre el 27 al 29 de agosto de 1660. Además, en la *Genealogía de los comediantes*, hay una referencia a un Juan de Villegas «hermano de don Francisco de Villegas, el poeta, y conocido por las comedias que escribió» (Shergold y Varey, 1985: 215). A nombre de Juan de Villegas recoge Medel del Castillo todas las obras de Francisco. Pero también puede haber confusión con el actor y dramaturgo Juan Bautista de Villegas, de una generación anterior, citado en ocasiones simplemente como Juan de Villegas. Están por estudiar los corpus dramáticos de este Juan Bautista de Villegas y de Francisco de Villegas. El primero es sin duda un dramaturgo activo en la primera mitad del siglo, contemporáneo de Lope de Vega, que cuenta con una quincena de obras, mientras que Francisco pertenece a la segunda mitad y escribe al menos una decena.

Shergold y Varey dan otras dos noticias más referentes a un Francisco de Villegas: la primera, que la compañía de Pedro de la Rosa contrató, en julio de 1657, la representación de seis comedias nuevas, una de ellas de este autor; la segunda, que Juan de la Calle y Sebastián de Prado habían previsto el estreno, en febrero de 1660, de dos nuevas obras, una de Moreto y otra de Villegas, aunque finalmente no pudieron ser representadas. Con todos estos datos no parece que podamos dudar de la existencia de un dramaturgo llamado Francisco de Villegas.

McGaha, tras analizar concienzudamente las obras de uno y otro, llega a la conclusión de que Villegas y el converso Enríquez Gómez son la misma persona, y sugiere que Francisco de Villegas sería otro seudónimo que utiliza el escritor conquense en algunas comedias. Además, este nombre podría responder a una burlona intención por parte de Enríquez de que el público asociara estas comedias con el ultraconservador y antijudío Francisco de Quevedo y Villegas. También considera McGaha probable que los legajos de comedias que la Inquisición encontró en casa de Enríquez cuando fue detenido en septiembre de 1661 fueran las obras que conocemos como de Villegas.

Aparte de las alusiones que hemos citado a un dramaturgo con este nombre, varias de las obras de Villegas fueron escritas en colaboración con otros autores: con el actor José Rojo (*La esclavitud más dichosa* y *Las niñeces de Roldán*) y con Lanini Sagredo y Román Montero de Espinosa (*¿Cómo nació San Francisco?*). Lanini, de hecho, fue censor del Santo Oficio, y él mismo aprobó, tras modificaciones, dos comedias de Enríquez Gómez: *La misas de San Vicente Ferrer* (1688) y *La conversión de la Magdalena* (1699). ¿Cómo es posible que Lanini admitiera escribir una comedia en colaboración con el judío conquense disfrazado bajo el nombre de Francisco Villegas?

Por tanto, no parece plausible esta identificación, a pesar de las razones métricas que esgrime el investigador norteamericano. Analiza las 9 comedias seguras de Villegas y encuentra unos porcentajes similares con 13 obras de Enríquez Gómez y 25 a nombre de Zárate. Concluye que podríamos hallarnos ante el mismo autor: «A brief examination of the other nine Villegas plays provides further indications of their ideological, thematic and stylistic consistency with Enríquez's Works» (McGaha, 1994: 171). No obstante, a estas alturas de siglo no son muy diferentes los usos métricos entre unos autores y otros.

## INTERÉS DE LA OBRA

La obra no es nada desdeñable, pues presenta a Poncio Pilato como una verdadera figura trágica sujeta a fuerzas cósmicas. Además, hay también un carácter femenino fuerte e independiente como el de la Verónica, ya advertido por Dille (1980). Según McGaha (1994: 168), se trata de «one of the best developed and most aggressive female characters in all the Golden Age drama».

Ya hemos señalado que hay otra obra que tuvo bastante difusión en la imprenta que recoge la historia de Poncio Pilato: *El dichoso desdichado*, de Juan de Espinosa Malagón y Valenzuela.<sup>2</sup> Se difundió bastante en sueltas: S. l. S. i. S. a. *BNE*, T/14987 (6); Córdoba, Imprenta del Colegio de la Asunción, s. a. *BNE*, T/ 5176; Sevilla, Imprenta Real, Casa del Correo Viejo, s. a. *BNE*, T/4451; Sevilla, José Padrino, s. a. *BNE*, T/4420; y Madrid, Antonio Sanz, 1745. *BNE*, T/4620. Además, se conserva un manuscrito del siglo XVII en Parma, (Restori, 1893; 53, núm. 266)<sup>3</sup> con el título de *Vida y muerte de Poncio Pilato*,

<sup>2</sup> Según Vicenta Esquerdo (1979: 225), una obra titulada *El dichoso al desdichado (sic)* se representó en Valencia.

<sup>3</sup> También cita Restori una suelta antigua con el título de *Vida y muerte de Pilatos*.

que, aunque presenta algunas diferencias parece ser el mismo texto que después se llevó a la imprenta.

Para McGaha, la obra de Villegas/ Zárata puede ser una refundición de la de Espinosa Malagón: «The play, based on medieval legends about the early life of Pontius Pilate, is a refundición of *El desdichoso desdichado, Poncio Pilato* by an obscure author called Don Juan de Espinosa Malagón y Valenzuela» (1994: 167). No se trata de una refundición y por supuesto tampoco la pieza de Espinosa es la segunda parte que se anuncia en los versos finales de *La culpa más provechosa*.

Aunque las dos obras tratan la misma materia, no parece que haya relación entre ellas. Es verdad que coinciden las dos piezas en la importancia que se otorga a la túnica de Cristo, comprada por Poncio Pilato tras la crucifixión, y que le protegerá de la muerte. Esta túnica inconsútil, es decir, sin costuras, se cita en el evangelio de San Juan (*Jn*, 19, 23-24).

Si nos centramos en la obra firmada por Villegas/ Zárata cuenta la historia de Poncio Pilato, quinto prefecto de la provincia romana de Judea entre el 26 y el 36 d. C., casado con Claudia Prócula, que recibe el nombre en la obra de Julia. Pilato y su criado Caimán, como bandoleros, apresan a Mario, que lleva una carta comprometida a Germánico, opositor a Tiberio, con la que se queda el protagonista. Después, cae en su poder una mujer llamada Verónica, que les cuenta que un hombre llamado Jacobo le había pedido que buscara a su divino esposo entre la nación hebrea. Pilato, seguro de su suerte y de su destino, va a palacio y se presenta ante Tiberio, a quien le cuenta su vida de bandolero, marcada por los astros: por mucho que se ha puesto en peligro y ha intentado alcanzar la muerte, siempre ha salido indemne. Alude entonces al incidente con Mario, allí presente, y muestra la carta en la que queda patente su traición. El resultado es que Mario es ajusticiado y Pilato es nombrado por Tiberio gobernador de Judea.

En la segunda jornada aparece como gobernador y tiene que enfrentarse a la detención del Galileo. Pilato trasmite la causa a Herodes. Ante la presión del pueblo y de su propia esposa Julia, no sabe qué hacer. Es entonces cuando se lava las manos y entrega el reo al pueblo. Cuando muere, compra la túnica inconsútil de Jesús, poco antes de viajar a Roma para presentarse de nuevo ante Tiberio.

La tercera jornada se desarrolla en Roma y se abre con la noticia de la muerte del Nazareno, en el que Tiberio había puesto sus esperanzas para cu-

rarse de la enfermedad que sufría. No obstante, Verónica le muestra el lienzo con tres retratos de Jesús y Tiberio se cura. Llega Pilato, vistiendo la sagrada túnica, y se simula un juicio en el que Verónica actúa de fiscal. Tiberio manda matarle, pero nadie logra alzar las armas contra él, al estar cubierto por la túnica sagrada. Finalmente, urden un engaño para que se despoje de la túnica: Tiberio le invita a darse un baño con él y Pilato no tiene más remedio que quitarse la túnica y es entonces cuando le atraviesan con una lanza.

Una de las fuentes de la historia de Pilato, además de Flavio Josefo y Filón de Alejandría, son los evangelios apócrifos, en particular el *Evangelio de Nicodemo o Hechos de Pilato*, de donde proceden bastantes datos de la biografía de este personaje. Pero hay otros textos apócrifos que se difundieron por el occidente cristiano. Uno de ellos, conocido como «Muerte de Pilato» tuvo mucha difusión en la Edad Media y se incluye en la *Legenda aurea*, compilación de relatos hagiográficos reunida por el dominico Santiago o Jacobo de Vorágine a mediados del siglo XIII. En este relato aparece la historia de cómo estando enfermo el emperador Tiberio dio orden de que se le enviara al médico de Jerusalén llamado Jesús que curaba con sola su palabra. Cuando se enteró de que Pilato lo había hecho matar, le mandó detener y traer a Roma. Este se presentó ante Tiberio con la túnica inconsútil y, nada más verle, el emperador depuso toda su ira (Santos Otero, ed., 1993).<sup>4</sup> En otro de estos textos, «Venganza del Salvador», se recoge la historia de la Verónica que también aparece en el texto dramático.

## A VUELTAS CON LA AUTORÍA

Volvamos al tema de la autoría de *La culpa más provechosa*. Por una cuestión de transmisión textual nos parece más autorizado el manuscrito a nombre de Zárate, como ya hemos señalado. A este argumento hay que añadir una serie de indicios que nos llevan a inclinarnos por la autoría del judío conquense. Un primer detalle sería el hecho de que el gracioso se llame Caimán, al igual que en *La soberbia de Nembrot*, obra sobre cuya paternidad no hay dudas. Que Pilato y Caimán se conviertan en bandoleros y se retiren al monte («en los

<sup>4</sup> En realidad, los datos históricos nos indican que hacia el año 35 Pilato reprimió con violencia a los samaritanos en el monte Garizim y ejecutó a sus dirigentes, acción por la que Vitelio, legado de Siria, le ordenó que volviera a Roma para dar cuenta al emperador. Cuando llega en la primavera del 37, Tiberio ya había muerto.

montes / se roba con más conciencia», p. 8),<sup>5</sup> es algo que nos remite también a otras obras de Enríquez Gómez en las que manifiesta su predilección por las escenas de bandoleros: *El valiente Diego de Camas*, *El valiente Campuzano*, etc.

La presencia y descripción de una tormenta también es muy del gusto de Enríquez Gómez: noche tormentosa en Sierra Morena se describe en *El valiente Diego de Camas* y una tormenta de nieve en la Sierra de Altomira en *El capitán Chinchilla*; incluso aparece un pasaje semejante en *La defensora de la reina de Hungría*.

Hay también algunas imágenes muy repetidas en las obras del judío conquense que encontramos en este texto. La imagen de la hidra, por ejemplo, que se utiliza para describir la turbulenta Roma tras la muerte de Augusto:

Cuando falleció Octaviano  
y dividida en diversas  
parcialidades, fue Roma  
hidra, pues de la del César  
sola, que cortó la muerte,  
nacieron muchas cabezas. (p. 4b)

Enríquez Gómez la utiliza a menudo en las *Academias morales de las Musas* (Enríquez Gómez, 2015: I, 368 y 524, y II, 22).

La alusión al armiño, como símbolo de la blancura y la pureza (p. 38a), es un lugar común en el escritor conquense. Aparece a menudo en las comedias y poemas de las *Academias morales...* (Enríquez Gómez, 2015: I, 355, 417 y 427; y II, 33, 35 y 351). También lo encontramos en otras comedias: en *La defensora de la reina de Hungría*; en la segunda parte de *Fernán Méndez Pinto*, en la segunda parte de *El Cardenal Albornoz*, en *El rey perfecto*, etc.

Las referencias a David, Salomón y Sansón también son frecuentes en el escritor criptojudío. En este caso aparecen como ejemplos de hombres subyugados por mujeres (p. 21). Un pasaje semejante se encuentra en la primera parte de *El Cardenal Albornoz*, en donde D. Gil de Albornoz explica al rey los peligros de dejarse llevar por la pasión amorosa. Acude en su reprimenda a ejemplos trágicos de personajes de la historia sagrada: Salomón, David, Sansón, Herodes, Dina, Amón, etc. (vv. 2146-2431). Asimismo, conviene re-

<sup>5</sup> Las citas proceden de la edición de la *Parte 32...*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1669.

cordar la predilección del escritor por el personaje de Sansón, al que dedicó la obra titulada *Sansón Nazareno*, publicada en 1656.

Por otra parte, el texto aparece sembrado de términos comerciales y jurídicos, tal y como ocurre en otras obras de este autor: «hice pleito de acreedores» (p. 6a); «que deudas que no se piden / se han de pagar las primeras» (p. 6a); «más parece media anata / del oficio» (p. 18b); etc. Así se aprecia, por ejemplo, en *Celos no ofenden al sol*, en donde el protagonista utiliza léxico jurídico (*probanza, pleito, juez, sentencia*) en su particular pleito de honor. Incluso encontramos en *La culpa más provechosa* un juicio simulado en el que Verónica parece actuar de fiscal, que refleja la experiencia vital del converso. Pilato le dice: «Pues si ha de ser fiscal / mi parte contraria / yo mi abogado seré» (p. 35b). Una escena similar se desarrolla en *El valiente Campuzano*: el valiente y sus compinches recrean una especie de juicio al ventero que les ha delatado, que termina con sentencia de muerte (González Cañal, 2018: 301-302).

Los temas políticos, muy del gusto del judío conquense, también aparecen en esta obra en distintos momentos: la preocupación por la legitimación del poder, la razón de estado, la responsabilidad del monarca de las acciones de sus ministros, etc. Resulta interesante sobre todo la discusión entre Verónica y Pilato de la jornada tercera. En ella Pilato se justifica señalando que todo lo había hecho por conservar el reino. Encontramos en este diálogo la preocupación por la razón de estado, tema también presente, por ejemplo, en *El rey perfecto*. En otra escena (p. 37b) los personajes debaten sobre una de las preocupaciones recurrentes en la España barroca: el libre albedrío.

Asimismo, Poncio Pilato advierte a Tiberio al final de la primera jornada: «Tu hechura soy» (p. 18b). «Hechura» es precisamente un término que se utiliza a menudo para definir la relación entre el valido y el rey. Esta expresión la emplea a menudo Enríquez Gómez en obras como *Luis dado de Dios...*, en *Celos no ofenden al sol* (vv. 566-571) o en *A lo que obliga el honor* (Enríquez Gómez, 2015: 379).

No podrían faltar los chistes del gracioso sobre el matrimonio, frecuentes en el teatro de Enríquez Gómez y en las comedias de esta época. Caimán no puede evitar una alusión jocosa en este sentido:

¿No ha de causarme extrañeza  
que una busque a su marido  
cuando hay tantas que le dejan? (p. 4a)



También aporta McGaha (1994) ciertos paralelismos con otra obra de Enríquez Gómez: *Las misas de San Vicente*. Asimismo, aunque puede ser casual, en *El capitán Chinchilla* al autor cita negativamente la figura de Poncio Pilato.

Podríamos seguir espigando ejemplos de ideas, términos o alusiones presentes en esta pieza que hallamos también en otros textos de Enríquez Gómez. No obstante, creo que con esta muestra es suficiente para no descartarle de la posible autoría de la obra.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

A pesar de estos indicios, resulta difícil llegar a una conclusión definitiva sobre quién fue el autor de esta comedia. Estoy convencido de que sí existió un dramaturgo que con el nombre de Francisco de Villegas escribió obras que nada tienen que ver con el judío conquense. También me inclino a pensar que *La culpa más provechosa*, obra interesante y bien estructurada, puede haber salido de la pluma de Enríquez Gómez y no de su coetáneo Villegas. Quizá era una de las que estaba en ese legajo de comedias que sacaron de su casa el día de su detención y que fue a parar a manos de editores sin escrúpulos en cuanto a la paternidad de los textos. De igual manera que se pusieron a nombre de Zárate una serie de obras que hoy sabemos con seguridad que no eran suyas, pudo ocurrir también lo contrario, y una obra escrita por el criptojudío encubierto bajo el nombre de Fernando de Zárate pudo pasar años después de su muerte a publicarse con el nombre de Francisco de Villegas, autor que no tenía problemas con la Inquisición y que gozaba de cierto prestigio por aquellos años. La edición de la obra y un análisis más fino y detallado de la misma nos permitirán en un futuro llegar a una conclusión definitiva sobre el verdadero creador de esta interesante tragedia titulada *La culpa más provechosa*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René y COULON, Mireille (1996). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.
- CID MARTÍN, Jesús Antonio (1978). «Judaizantes y carreteros para un hombre de letras: A. Enríquez Gómez (1600-1663)». En Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid y otros (ed.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: CIS, pp. 271-300.

- DILLE, Glen F. (1987). «The Christian Plays of Antonio Enríquez Gómez». *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, pp. 39-50.
- (1988). *Antonio Enríquez Gómez*. Boston: Twayne Publishers.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (2015). *Academias morales de las Musas*. En Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez (eds.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2 vols.
- ESQUERDO SIVERA, Vicenta (1979). «Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1601 y 1679». *Revista de Literatura*, XLI, 81, pp. 219-238.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2014). «La trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez». En Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 213-230.
- (2018). «Las máscaras de un converso: el caso de Antonio Enríquez Gómez». *Hipogrifo*, 6.1, pp. 291-306.
- MÁRQUEZ, Antonio (1980). *Literatura e Inquisición en España 1478/1834*. Madrid: Taurus.
- MCGAHA, Michael D. (1994). «Who was Francisco de Villegas?». En Charles Ganelin y Howard Mancing (eds.), *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*. West Lafayette: Purdue University Press, 165-177.
- RESTORI, Antonio (1893). «La Collezione CC\*IV.28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de diferentes autores». En E. Monaci (ed.), *Studi di Filologia Romanza*, VI. Roma: Loescher, 1-156.
- RÉVAH, Israel S. (2003). *Antonio Enríquez Gómez: un écrivain marrane (v. 1600-1663)*. En Carsten L. Wilke (ed.). Paris: Éditions Chandeigne.
- SANTOS OTERO, Aurelio, ed. (1993). *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 8.<sup>a</sup> ed.
- SHERGOLD, Norman, y John E. VAREY, ed. (1985). *Genealogía. Origen y noticias de los comediantes de España*. Londres: Tamesis Books.
- SUBIRATS, Rosita (1977). «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II». *Bulletin Hispanique*, 79, n.º 3-4, pp. 401-479.
- VAREY, John E. y SHERGOLD, Norman (1662). «Un pleito teatral de 1660». *Hispanófila*, 15, pp. 9-27.



## EDITANDO A ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ: EL CASO DE *ENGAÑAR PARA REINAR*<sup>1</sup>

Alberto Gutiérrez Gil

Universidad de Castilla-La Mancha

Editar un texto del Siglo de Oro nunca fue una tarea fácil, y más cuando este, a pesar de no ser un título muy conocido en la escena actual, sí tuvo cierto recorrido por los escenarios de los corrales del siglo xvii. Tal es el caso de *Engañar para reinar*, de Antonio Enríquez Gómez. Este autor conquense, epígono de la generación calderoniana, se consolidó como uno de los autores más conocidos de la escena madrileña, además de ser considerado como «poeta por naturaleza». Y en esta andadura tiene mucha importancia la obra que aquí presentamos, pues, como él mismo señala al final de la tercera jornada, fue su primera comedia escrita: «Y aquí el poeta da fin / a su comedia, notando / ser la primera que ha hecho». A pesar de que los indicios apuntan a que fue escrita en torno al año 1632, no sería hasta 1649 que su texto viera la luz en un compendio de doce comedias famosas publicadas en Lisboa: *Doce comedias de las más famosas que hasta ahora han salido*.

Desde entonces, esta interesante comedia palatina cuyo argumento se localiza en territorios húngaros<sup>2</sup> ha tenido una suerte editorial más o menos extensa, que viene corroborada por la pervivencia de hasta doce testimonios conservados (la mayoría de ellos datados por su fisionomía en el siglo xvii), cuatro relaciones de comedias (que, como bien apunta González Cañal [2010: 15], fueron una práctica muy recurrente a finales de la centuria y principios de la siguiente, sobre todo en la imprenta sevillana, como es el caso) y hasta una adaptación al holandés (*Casimier of Gedempte hoogmoet*) llevada a cabo por la afamada e instruida poetisa Catharina Questiers de Hoest (1656), afincada en Flandes, y que atribuyó la composición a Lope de Vega.

Si bien el citado final parece no albergar ninguna duda de su autoría, la pieza ha sido atribuida también a Calderón de la Barca y a Jiménez de Enciso.

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2017-87523-P.

<sup>2</sup> Para analizar las connotaciones que Hungría aporta como espacio en la comedia palatina de Enríquez Gómez (y de manera extensible, a la de resto de autores del teatro del Siglo de Oro) véase nuestro trabajo sobre el tema (Gutiérrez Gil, 2018).

De hecho, y con excepción del catálogo de Regueiro y Reichenberger publicado por la Hispanic Society (1984), en el que queda claro que Antonio Enríquez Gómez fue su creador, la mayoría de las memorias bibliográficas atribuyen el texto a Calderón de la Barca, no sin dejar de mencionar en algún caso el poco fundamento (más bien, casualidad bibliográfica) de dicha situación. Tal es el caso del conocido catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Paz y Melia, en el que señala que *Engañar para reinar* es una «comedia de Antonio Enríquez Gómez atribuida sin fundamento en el manuscrito a Calderón» (1934: 182). En su caso, el bibliógrafo no tuvo acceso al resto de testimonios, que sí presentaban una lectura acertada de la autoría.

Sea como fuere, y como ya anunciábamos, son doce los testimonios utilizados en la edición crítica que hemos realizado Almudena García González y un servidor para las obras completas del dramaturgo llevadas a cabo por el Instituto Almagro de teatro clásico. Estos pueden ser formalmente distribuidos en tres grupos principales:

- a) Por un lado, contamos con cuatro manuscritos que, a tenor de la tipografía utilizada, parecen pertenecer al siglo XVII: tres de ellos están conservados en la Biblioteca Nacional de España, todos ellos a nombre de Calderón (identificados en el *stemma* como *M1*, *M3* y *M4*); el cuarto se atesora en la Hispanic Society of America, este sí a nombre de Enríquez Gómez (*M2*).
- b) Dos son las piezas impresas bajo la autoría del poeta y dramaturgo conguense: la ya citada comedia inserta en el volumen de doce títulos escogidos (*12C*) y una suelta sin lugar ni año conservada en Londres (*S1*).
- c) Finalmente, son seis las sueltas conservadas a nombre de Calderón: dos de ellas en Londres (*S2* y *S4*), otra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (*S3*), y tres más tardías, ya ancladas en el siglo XVIII y conservadas en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (*S5*), la Biblioteca Nacional de España (*S6*) y la British Library (*S7*).

Véase a continuación la descripción de cada uno de estos testimonios para que sean convenientemente identificados:

## MANUSCRITOS

*M1 Engañar para reinar*. 67 h., en 4.º

Engañar Para Reinar. / De Don Antonio Enríquez Gómez. / [...] El fin de la comedia / [En el verso de la página nota manuscrita del copista firmada en Madrid, a 11 de marzo de 1720]

Madrid, *BNE*, ms. 15080

*M2 Engañar para reinar.* 52 ff.

Engañar Para Reinar. / De Don Antonio Enríquez Gomez. / [...] Fin de la Comedia

Nueva York, *HSA*, ms. B2624

*M3 Engañar para reinar / De Don P<sup>o</sup>. Calderón.* 41 h., en 4.º

Comedia. / Engañar Para Reinar. / De D. Pedro Calderón. / [...] Fin  
Madrid, *BNE*, ms. 15163

*M4 Engañar para reinar.* 42 ff., en 4.º

E38 / Comedia. / de Engañar para reinar. / de don Pedro Calderón.  
/ [...] Fin

Madrid, *BNE*, ms. 17011

## IMPRESOS

*12C Engañar para reinar*, Lisboa, Antonio Álvarez, 1649, ff. 151-196 [*Doze Comedias las mas famosas que asta aora han salido de los meiores y mas insignes Poetas. Tercera Parte.* Dedicadas al Señor Luis de Sousa, etc. En Lisboa. Con todas las licencias necesarias. Por Antonio Alvarez. Impresor del Rey N. S. Anno 1649; 4.º]

ENGAÑAR PARA REYNAR. / COMEDIA FAMOSA, / DE ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ. / FINIS.

Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, R/10991

*S1 Engañar para reinar*, s. l., s. i., s. a., 40 pp.

ENGAÑAR PARA REYNAR. / COMEDIA FAMOSA. / DE ANTONIO ENRÍQUEZ. / [...] FIN.

Ejemplar utilizado: Londres, *LL*, P 999-3

S2 *Engañar para reinar*, s. l., s. i., s. a., 32 pp.

ENGAÑAR PARA REYNAR, / COMEDA FAMOSA. / DE DON PEDRO CALDERON. / [...] FIN. / [Sello ornamental.]

Ejemplar utilizado: Londres, *LL*, P 932-8

S3 *Engañar para reinar*, s. l., s. i., s. a., 16 h.

ENGAÑAR PARA REYNAR, / COMEDIA FAMOSA. / DE DON PEDRO CALDERÓN. / [...] FIN

Ejemplar utilizado: Madrid, *BHM*, Tea 1-110-5

S4 *Engañar para reinar*, s. l., s. i., s. a., 24 pp.

ENGAÑAR PARA REYNAR. / COMEDIA FAMOSA. / DE DON PEDRO CALDERON. / [...] FIN.

Ejemplar utilizado: Londres, *LL*, P. 1052 (10)

S5 *Engañar para reinar*, Sevilla, López de Haro, s. a., 28 pp.

Pliego 3. y medio. Núm. 54. / ENGAÑAR PARA REINAR. / COMEDIA / FAMOSA, / DE DON PEDRO CALDERÓN. / Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta Castellana, y Latina de *Don / Diego López de Haro*, Impresor, y Librero de la Reina nuestra / señora, en Calle de Génova.

Ejemplar utilizado: Santander, *BMP*, 33757.

S6 *Engañar para reinar*, Sevilla, Joseph Padrino, s. a., 24 pp., en 4º

Num. 202. / COMEDIA FAMOSA. / ENGAÑAR / PARA REINAR. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / [...] FIN. / Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de JOSEPH PADRINO, Mercader / de Libros, en calle de Genova.

Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, U/9347

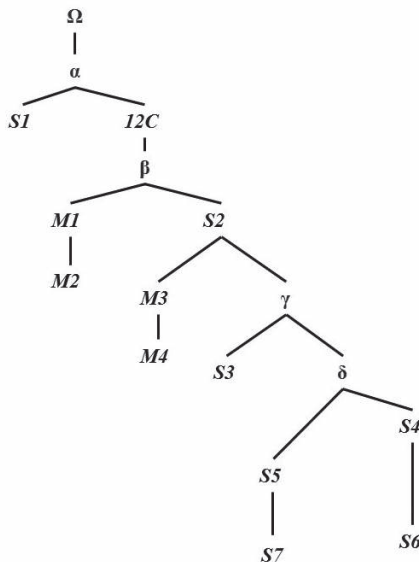
S7 *Engañar para reinar*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1762, 32 pp.

COMEDIA FAMOSA / ENGAÑAR / PARA REYNAR / DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / [...] FIN. / Con Licencia, en

VALENCIA, en la Imprenta de la Viuda / de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, junto al / Real Colegio de Corpus Chrifiti, en donde fe hallará / eſta, y otras de diferentes Titulos. Año 1762.

Ejemplar utilizado: Londres, *BL*, 11728.b.10

Aunando las teorías de dos de los más insignes maestros editores, Alberto Blecua (1983: 43) y Miguel Ángel Pérez Priego (1997: 22), nuestra primera labor fue encontrar el texto base sobre el que montar la armazón ecdótica. Como bien señalaban ambos estudiosos, en la búsqueda del *codex optimus* entran en juego variantes como la antigüedad del testimonio o su estado de conservación; sin embargo, debido al buen estado de la totalidad de los manuscritos y sueltas y la equidad en cuanto a su antigüedad, la mejor opción fue elegir aquel texto que, en cierta manera, se encontrara menos deturpado y fuera el más completo,<sup>3</sup> lo que en este caso nos llevó a *12C*, el más cercano aparentemente al hipotético original. Aun así, como se puede ver en el *stemma* que presentamos a continuación, consideramos que, por encima de él, se encontrarían el original y un arquetipo intermedio que abriría el camino a las dos ramas de transmisión:



<sup>3</sup> Como bien señalaba Pérez Priego, este texto base solo podía ser escogido en una etapa tardía del análisis de testimonios (2001: 108).



## 1. PRIMER ESCALÓN: LOS TEXTOS MÁS COMPLETOS

El primer escalón de este árbol genealógico lo configuran *S1* y *12C*. En ambos casos nos topamos con los dos testimonios cuyo recuento final de versos es el más amplio y, por tanto, parece estar más completo y más cercano al original perdido. Es evidente que ambos proceden de una fuente común, pues no son pocas las ocasiones en las que comparten una misma lectura que no continúa en dirección descendente y, por tanto, les separa del resto de testimonios.

Entre estas concomitancias podemos destacar la ocurrida en el verso 1555, solo conservado en *S1* y *12C* y perdido en el resto de los testimonios. Es cierto que, aunque se mantiene en estos dos casos, su supresión no solo no resta significado al pasaje, sino que lo limpia de un verso explicativo poco comprensible en el contexto argumental y, además, restaura el orden lógico y necesario de la rima del romance:

BATO.	Honras
	mi humildad en que te sirvo, que desde el instante y hora que perdido preguntaste dónde estaba mi señora, <b>cuando casado te vi,</b> ..... que eras mi amo noté.
REY.	Bato, que llevéis importa este papel a palacio. (vv. 1550-1559)

Por su parte, encontramos significativo el verso 1747 porque se consolida como evidencia de que en el proceso de copia el desaparecido subarquetipo  $\beta$  lo reproduce de manera errónea: elimina por descuido un elemento de la frase que acarrea visiblemente una falta de sílabas, convirtiéndolo en un verso hipométrico dentro de una tirada inserta en un romance:

1747:	LUDOVICO.	¿Tú conmigo?	
	CONRADO.	Gran señor,	( <i>S1</i> , <i>12C</i> )
	LUDOVICO.	¿Tú conmigo?	
	CONRADO.	Señor,	
		( <i>M1</i> , <i>M2</i> , <i>M3</i> , <i>M4</i> , <i>S2</i> , <i>S3</i> , <i>S4</i> , <i>S5</i> , <i>S6</i> , <i>S7</i> )	

No obstante, si son evidentes estos errores conjuntivos (siguiendo la terminología de Alberto Blecua), más notorios y numerosos son los errores separativos o, más bien, lecturas alternativas, que alejan a *S1* del resto de testimonios. En la mayoría de las ocasiones son lecturas que podrían ser perfectamente asimilables en el contexto en el que aparecen, pero, dependiendo de la ocasión, mejoran o deturpan el significado hipotéticamente original del texto o, en su caso, simplemente ofrecen otra lectura que bien podría tener su origen en  $\beta$ . Así ocurre en los versos 986, 1237, 1382, 2194, 2297, 2331, 2481, 2525, 2532 y 2752. El ejemplo más llamativo y curioso lo hallamos en el verso 2481. Forma parte de un extenso fragmento en el que Elena, la segunda dama de la comedia, increpa al monarca por profesar su amor hacia la dama protagonista, Isbella. En él, el autor construye una metáfora a través de la cual compara a una garza a la que han robado los huevos de su nido con una dama cuyo amor le ha sido arrebatado. En dicha metáfora, cada parte del ave se corresponde con un arma arrojadiza, y en el verso 2481 es, según la lectura del texto base, «cada ala una saeta». Pues bien, en la suelta *S1* «cada ala» se transforma en «cada ña», lo que también encaja perfectamente con el sistema metafórico que relaciona aves y armas. ¿Qué opción estaba en el original? Ni lo sabemos ni lo podremos saber, lo que sí está claro es que el testimonio que prevalece es *12C*, pues los demás testimonios le siguen.

En algunas ocasiones, no demasiadas, la lectura que da *S1* de ciertos enclaves mejora el sentido del texto, ya sea porque copia directamente de la suelta inmediatamente superior, bien porque el copista hace una enmienda *ope ingenii*. Así ocurre en los versos 212-213, 355, 732 o 1971. Pongamos como ejemplo el verso 355, localizado en un extenso parlamento en el que Elena da cuenta de su amor por el personaje protagonista masculino:

pues a estas horas espera,  
 como la noche la aurora,  
 como a la luz las tinieblas,  
**como a la flor el rocío,**  
 mi persona.

(vv. 352-356)

Como podemos comprobar con la lectura de los versos, y teniendo en cuenta la estructura paralelística de los mismos, es evidente que el verso señalado incurre en un desliz de ordenación sintáctica por el cual la preposición acompaña erróneamente a la *flor* en lugar de al *rocío*. *S1*, recuperando el verda-

dero sentido de las palabras, lo corrige y mejora («como la flor al rocío»), haciendo paciente de la espera a la flor, tal y como manda la propia lógica. Lo mismo ocurre en el verso 732:

Entrad por esa cañada,  
veréis unos olmos altos,  
dad a unos chopos la vuelta,  
atravesad luego un prado,  
colad luego una fresnada,  
**y a mano derecha estando**  
y revolviendo hacia el monte.  
(vv. 727-733)

Si bien se comprende perfectamente el sentido del texto, resulta un tanto extraño en su composición, algo que *S1* solventará corrigiendo el verbo *estar* por el verbo *echar*, que denota más correctamente esa idea de instrucción-dirección que el personaje mantiene en su intervención.

Por el lado contrario, se han identificado una serie de lecturas que probablemente *S1* recogió mal del texto del que copiaba o, puede ser también, corrigiera con poco acierto deturpando el original. Cuantitativamente son más numerosos estos casos, lo que separan clarísimamente esta suelta del texto de *Doce comedias*. Así se comprueba en los versos 308, 316, 617, 998 (donde incluso desaparece el verbo principal), 1750, 2029, 2544, 2884 y 3049. Como muestra significativa podemos hacer alusión al verso 617, donde *S1* permuta *risa* por *rosa* en un lugar en el que es evidente que no puede hacer una lectura diferente a la mantenida por *12C* debido a la inercia antitética de los dos versos señalados: «Pero prodigio le llamo / **siendo del alba la risa**, / siendo de la aurora el llanto», vv. 616-618. También es error evidente la elección de *S1* en el verso 316, donde, debido probablemente a un despiste, sustituye el adjetivo *fiera* por *fea*, restando expresividad y fuerza a la imagen: «Pues ayer de sus entrañas / **exhaló, terrible y fiera**, un espín tan erizado...» (vv. 315-317).

## 2. SEGUNDO ESCALÓN: LAS SUPRESIONES TEXTUALES Y EL VERSO 2354

Dejamos atrás este primer nudo arbóreo para adelantarnos hasta el perdido subarquetipo  $\beta$  y las ramas inmediatas que parten de él, en las que, por un

lado, tenemos dos manuscritos, probablemente de compañía, a los que hemos llamado *M1* y *M2*, y, por otro, la suelta que marca un punto de inflexión importante en el *stemma* y que sirve de modelo para el resto de testimonios, *S2*, que se consolida como un fuerte nudo dentro del sistema de relaciones textuales.

Como ya indicamos en el propio título del apartado, el elemento clave que nos ha guiado a la hora de establecer relaciones entre unos testimonios y otros, amén de otras cuestiones lingüísticas de las que daremos cuenta, ha sido el progresivo proceso de omisión textual que comienza presumiblemente con  $\beta$ . En un principio, y siempre con la intención de simplificar el árbol y evitar la multiplicación de textos perdidos, podría parecer evidente que los dos manuscritos y *S2* proceden de una copia directa. Así lo demostrarían las primeras lagunas textuales que se producen en este nivel del *stemma* y que conducen a la pérdida de 70 versos del total de la comedia. Tanto *M1* y *M2* como *S2* coinciden en estas supresiones, lo que hace pensar que en los tres casos el original de copia es  $\beta$ . Se corresponderían con los siguientes fragmentos: 1594-1609, 1944-1966, 2031-2038, 2263-2264, 2307-2308, 2317-2322 y 2390-2407. Son en realidad recortes que poco o nada de valor aportan a la comedia, pues en dos casos se corresponden con apartes sin sustancia importante, en otros tres casos son intercambios conversacionales bastante banales y, finalmente, nos topamos con la omisión de una octava real muy descriptiva que no aporta nada a la acción (de hecho, si de algo peca Enríquez Gómez en esta comedia es de una inclinación desmesurada por la descripción de hazañas bélicas y parajes agrestes, momento en el que su más exacerbado culteranismo sale a la luz y complica innecesariamente el lenguaje poético).

Más allá de estas supresiones, que no siempre filian los testimonios de manera indiscutible, hay una prueba más que evidente de que a partir de  $\beta$  los tres textos se separan del primigenio *12C* para tomar un nuevo camino: el verso 2354. Así se presenta en *12C* y así cambia a partir de  $\beta$ :

¿Ha mujer allá más varia? *12C S1*

¿Por seis días que faltara *M1 M2 M3 M4 S2 S3 S4 S5 S6 S7*

La lectura escogida por los manuscritos y la suelta que nos ocupa es tan visiblemente diferente que es imposible presuponer que pueda constituirse como un simple error de copia del verso original y, por lo tanto, se afianza la idea de que el nudo abierto por  $\beta$  toma un camino propio.

A pesar de que nos encontramos con copias similares, es evidente que la tríada se divide en dos ramas diferenciadas, y señales inequívocas de ello son las siguientes pruebas:

- Por un lado, la atribución de la autoría. Ya hemos referido en la introducción del presente trabajo cómo, de los doce testimonios conservados, solo cuatro están claramente atribuidos a Antonio Enríquez Gómez: *S1*, *12C*, *M1* y *M2*; el resto están a nombre de Calderón, a pesar de los versos finales que no dejan lugar a dudas en ninguno de los testimonios. Como se puede comprobar, los manuscritos *M1* y *M2* se separan claramente de *S2*, ya a nombre del dramaturgo madrileño.
- Por otro lado, un paso más en las supresiones de versos. Tomando un camino bien diferenciado de los manuscritos, *S2* continúa con el proceso de supresión y acaba con un total de 200 versos: 544+-580, 1125-1132, 1241-1260, 1365-1382, 1647-1658, 1855-1878, 1936-1943, 2195-2226, 2231-2250, 2891-2900 y 2903-2924. Y son estas supresiones las que hacen continuar el árbol desde *S2*, pues todos los testimonios posteriores coinciden en su totalidad con estas omisiones, sin separarse en ningún verso.

La rama de los manuscritos, por su parte, es una rama terminal, es decir, que no tiene continuidad. Esto se demuestra con una serie de lecturas que se pierden en esta línea y no se ven reflejadas en testimonios posteriores. Así ocurre en los versos 636, 658, 785, 788, 908 y 1062. Ahora bien, dentro de la rama, resultó interesante comprobar qué manuscrito se comportaba como original y cuál como copia. La respuesta vino de la mano de ciertos errores de copia derivados, en muchas ocasiones, de simples descuidos. Así se puede constatar en los siguientes casos, en los que el desliz viene derivado de un salto de línea en la lectura:

527:	<b>Un caso, señor, notable</b> tu hermano, fiero traidor, <i>M1</i>	<b>Un caso, <u>fiero</u> y notable:</b> tu hermano, <u>fiero</u> traidor, <i>M2</i>
2303:	¿ <b>Podré avisar</b> que está escuchando mi ama? <i>M1</i>	¿ <b>Podré <u>escuchar</u></b> que está <u>escuchando</u> mi ama? <i>M2</i>
2522:	Porque las leyes del gusto <b>profanan las cosas sacras.</b> <i>M1</i>	Porque las <u>leyes</u> del gusto <b>profanan las <u>leyes</u> sacras.</b> <i>M2</i>

En otras ocasiones, simplemente encontramos una lectura totalmente diferente y sin una razón aparente, como en el verso 91, donde transforma *calzara* en *alcanzara*; en el 1207, donde *mudar* pasa a ser *mudad*; en el 1891, donde *tirano* se convierte en *villano*; o en el 3062, en el que *bastardo* pasa a ser también *villano*.

### 3. TERCER ESCALÓN: LOS NUDOS DE S2, Γ Y Δ

S2 es el tercer gran nudo del *stemma*, pues divide en dos grupos a los testimonios restantes: por un lado, se encuentran los dos manuscritos *M3* y *M4* y, por otro, el resto de sueltas: *S3*, *S4*, *S5*, *S6* y *S7*. Lo que está claro es que el antecedente primigenio de todos estos testimonios es *S2*, porque calcan una por una todas las omisiones de las que ya dábamos cuenta en el apartado anterior. Ahora bien, tal y como muestra el esquema, los manuscritos toman un camino diferente frente a las sueltas impresas, un hecho que viene corroborado, de nuevo, por ciertos errores de copia que carecen, en un principio, de explicación. Son errores que los manuscritos no registran y sí se extienden a lo largo de la rama de los testimonios impresos:

246:	<b>cuya cúpula opulenta</b> Es propio espejo del sol <i>M3</i> , <i>M4</i>	<b>cuya hermosura opulenta</b> es propio espejo del sol <i>S3</i> , <i>S4</i> , <i>S5</i> , <i>S6</i> , <i>S7</i>
258:	<b>La respiración primera</b> fue allí, saliendo del arca, urna de naturaleza, <i>M3</i> , <i>M4</i>	<b>La restauración primera</b> fue allí, saliendo del arca, urna de naturaleza <i>S3</i> , <i>S4</i> , <i>S5</i> , <i>S6</i> , <i>S7</i>
917:	Acudió Ricardo y yo quedé confuso y turbado, <b>en el aire se me heló</b> con el acero la mano. <i>M3</i> , <i>M4</i>	Acudió Ricardo y yo quedé confuso y turbado, <b>sin saber lo que me hacía</b> con el acero la mano. <i>S3</i> , <i>S4</i> , <i>S5</i> , <i>S6</i> , <i>S7</i>
3051-	<b>dos ejércitos</b> valientes	<b>diez mil soldados</b> valientes
3052	<b>de húngaros</b> y polacos <i>M3</i> , <i>M4</i>	<b>alemanes</b> y polacos <i>S3</i> , <i>S4</i> , <i>S5</i> , <i>S6</i> , <i>S7</i>

Podemos aprovechar estos mismos ejemplos para llegar a una conclusión que abre un nuevo nudo en el *stemma*: si todas las sueltas impresas comparten

esas lecturas distorsionadas frente a los manuscritos, aun a pesar de que *S3* y el resto siguen ramas diferenciadas, es porque proceden de un testimonio primitivo común del que no tenemos noticia, y que en el árbol hemos llamado  $\gamma$ .

Ya dentro de la rama terminal de los manuscritos, cabe decir que, como ocurría con el caso similar anterior, uno de los manuscritos (*M3*) sirve como original de copia para el otro (*M4*). Así lo demuestran los versos 1999-2000, que se omiten en el manuscrito posterior, o el 2972, en el que, de manera única, *M4* transcribe el nombre del monarca de Mesopotamia Nembrot sin *b* («Nemrot»). Pero si hay un caso peculiar en este punto es el del verso 2744. Es un momento de la comedia en el que la mayoría de los personajes se ven implicados en un encuentro desafortunado propiciado por la oscuridad y, en él, el personaje de Ludovico, viéndose amenazado, llama a su lado a uno de sus súbditos para que le ofrezca protección. El nombre de este súbdito es Lusidoro (Lucidoro en *M3* y *M4*), muy cercano al de Ludovico, sobre todo, en una lectura rápida. Esta peculiaridad es la que lleva a *M4* a incurrir en un descuido por el que el propio Ludovico se llama a sí mismo para buscar protección: «¡Hola, gente! ¡Ludovico!».

Terminaremos este recorrido por el árbol genealógico fijando la atención sobre las cinco últimas sueltas, muy cercanas entre sí y, por su apariencia tipográfica, más tardías que el resto (muy cercanas al final del siglo xvii y principios de la siguiente centuria). Todas ellas comparten un alto porcentaje de los cambios ya señalados anteriormente; sin embargo, podemos rastrear ciertos errores de copia que demuestran que *S4*, *S5*, *S6* y *S7* proceden de otra suelta perdida, que hemos llamado  $\delta$ . Acabamos, por tanto, este recorrido, con dos ejemplos dirigidos a esclarecer este último gran nudo:

239:	a su instancia se refrena	a su instancia se refrena
	<b>y céfiro torna al punto, <i>S3</i></b>	<b>y céfiro corre al punto <i>S4, S5, S6, S7</i></b>
3012:	que vio ese planeta en todo	que vio ese planeta en todo
	<b>cuanto de oriente al ocaso <i>S3</i></b>	<b>desde el oriente al ocaso <i>S4, S5, S6, S7</i></b>

★ ★ ★

*Engañar para reinar* es una comedia bastante interesante pero muy ducha en plantear problemas, tanto en la comprensión de ciertos pasajes (para el lector o espectador) como en su edición crítica (para el investigador). Es una obra muy irregular, con grandes momentos cómicos por un lado y, por otro, con enmarañadas y culteranistas descripciones que pierden al espectador por los vericuetos de la palabra. Llegar a establecer un texto crítico fue, como se ha podido comprobar, una ardua tarea; sin embargo, ha sido una labor que ha propiciado un mayor conocimiento de entresijos compositivos de la pieza y, sobre todo, que presenta, en la medida de lo posible, un texto limpio que puede acercar su lectura al amante del teatro del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLECUA, Alberto (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2010). «Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla». En Aurelio González, Serafín González, Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. México D. F.: El Colegio de México/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro, pp. 15-39.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto (2018). «Las comedias húngaras de Antonio Enríquez Gómez». *Cuadernos de Aleph*, 10, pp. 137-154.
- PAZ Y MELIA, Antonio (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, vol. I.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1997). *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.
- QUESTIERS DE HOEST, Catharina (1656). *Casimier of Gedempte hoogmoet*. Amsterdam: Voor Gerard Smit, Boeck-verkooper, in de Papen-brugh-steegh.
- REICHENBERGER, Arnold y REGUEIRO, José M. (1984). *Spanish Drama of the Golden Age: A Catalogue of the Manuscript Collection at The Hispanic Society of America*. Nueva York: The Hispanic Society of America.





## LA REPRESENTACIÓN DE LOS DRAMATURGOS ESPAÑOLES DEL SIGLO DE ORO POR LA ROYAL SHAKESPEARE COMPANY

Amalia Iniesta Cámara  
IAE UBA- ITEM UCM

La propuesta reside en la lectura de las crónicas teatrales que testimonian las puestas en escena de obras de los dramaturgos del Barroco, a través de lo que aparece en los periódicos españoles e ingleses, acerca del fenómeno de la representación de los autores españoles en inglés por la *Royal Shakespeare Company*, primero en Stratford-upon-Avon, en el Teatro Swan y luego en Madrid en el Festival de Otoño, en el Teatro Español.

Se trata del proyecto ideado por el director de aquel teatro, Laurence Boswell, para dar a conocer al público inglés el repertorio de la comedia del Siglo de Oro, que desconocían. Nos acercamos a él desde el papel de la intermediación, ya que no hemos asistido a las funciones, para saber qué aspectos de las puestas en escena llaman la atención de la crítica especializada, en un cuadro completo de las ideas y propósitos del director sobre el teatro barroco español, qué cuestiones le resultan relevantes, a qué supuesto espectador o receptor se dirige.

Para ello hemos de revisar cuidadosamente las crónicas de distintos diarios, a partir de abril de 2004, fecha del acontecimiento, para preguntarnos luego acerca de la función del cronista teatral en ese medio, para conocer qué juzga, qué valora, qué aprecia, en fin, qué le interesa transmitirle al destinatario.

En primer lugar, nos ocupamos de las entrevistas concedidas por el director Laurence Boswell al cronista y luego incluimos las crónicas teatrales, aparecidas en otros diarios.

Presentamos a continuación el programa del ciclo ideado por el director de la Compañía en sendas entrevistas: la concedida a *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, del 22 de abril: en ella anuncia Liz Perales que la *Royal Shakespeare Company* dedica esta temporada un amplio programa al Siglo de Oro español, en un artículo titulado «El Siglo de Oro en la escuela de Shakespeare». Y la que publica el *Diario de Sevilla* de fecha 29 de abril por Patricia Souza. La primera consigna que cuatro producciones se alternarán desde este mes y hasta el

2 de octubre interpretadas por una compañía de veinte actores que actuarán en todas las obras (manteniendo de ese modo la idea de «compañía de repertorio»), concentrado en una época, para investigar cómo poner una obra en escena. El director explica cómo lo ha diseñado y cuál es la filosofía que lo inspira. Y señala el crítico que el programa *The Spanish Golden Age* se ha dedicado al estudio del repertorio barroco español. Boswell y el dramaturgo Paul Sirett han revisado un centenar de títulos de comedia para escoger treinta y de ellos a su vez cinco, y así dar una idea de los temas que exploran los estudios y autores; una obra representa a cada género, es dirigida por un director, y posee un traductor (explica el método de selección del material). *El Perro del hortelano* de Lope de Vega nunca se había representado en Inglaterra. Recuerda el cronista la versión cinematográfica de Pilar Miró, y aquí nuestro homenaje. La dirige el propio Boswell, un experto en el período. *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina es tragedia o drama bíblico, la de Lope es comedia de costumbres, *Los empeños de una casa* de Sor Juana es comedia de enredo o de capa y espada y la de Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, comedia original folclórica y de costumbres. Otra obra se dará en versión radiofónica por la BBC, *La hija del aire* de Calderón de la Barca. Destacamos la presencia de sor Juana Inés de la Cruz como dramaturga, única mujer y única representante del virreinato español de México. El cronista teatral es muy minucioso en su análisis de las obras, en cada caso.

Más adelante, Lourdes Gómez publica en *El País* del 23 de abril una reseña titulada «Teatro español en la cuna de Shakespeare», donde explica que el ciclo significa un homenaje al Siglo de Oro español a través de una serie de representaciones teatrales centradas en los grandes conceptos de «seducción», «honor» y «venganza». Para recuperar el ambiente y los espacios de representación de la «vieja España», el *ABC* del 26 de abril, en una crónica titulada «Lope triunfa en la cuna de Shakespeare», Emili J. Blasco se refiere al público, que quedará dividido: los hombres separados de las mujeres, éstas en la *cazuela*, a fin de preservar la moral y las buenas costumbres y a imitación de los antiguos Corrales de Comedia; se reproducen así aquellos ámbitos: los hombres en la platea y las mujeres en el entresuelo y el anfiteatro. Y entre las actividades paralelas que complementan la puesta en escena, la fotógrafa Ellie Kurtz montará durante la temporada, instalaciones con fotografías de los ensayos y puestas en escena de cada producción. Cuando la obra se representa en España, el espacio será el Teatro Español donde se había situado el antiguo Corral del Príncipe.

Otra crítica del *ABC* de Emili J. Blasco y el fotógrafo Hugo Glendinning, con subtítulo «Lope de Vega y Tirso de Molina juegan en terreno ajeno», retoma las palabras de su colega de *The Times*, comentando que el teatro inglés se había centrado siempre en Shakespeare y no en la riqueza dramática española del siglo XVI. Otros periódicos británicos laudatorios del espectáculo son *The Observer* y *The Sunday Telegraph*. En *El Periódico* de Barcelona de 29 de abril la cronista Begoña Arce titula «Shakespeare dialoga con el teatro español», donde dice que la cuna del dramaturgo dedica un ciclo a Lope, Tirso, Cervantes y Sor Juana, quienes veranearán este año en el pueblo de Shakespeare, luego viajarán a Madrid, donde serán presentados en lengua inglesa con cartelas. *La Voz de Asturias* de 29 de abril reza «La localidad de Avon acogerá obras del Siglo de Oro español», firmado por Begoña Arce. *El País* del 2 de junio presenta una crónica que se titula «El teatro clásico español triunfa en Stratford con la *Royal Shakespeare Company*», por Lourdes Gómez.

Y una vez que se representa en España en el Teatro Español de Madrid, dentro del programa del Festival de Otoño, encontramos las reseñas que siguen: *Blanco y Negro*, cultural del 16 de octubre publica «Los empeños de una compañía teatral» (aludiendo a *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz); el *ABC* del 23 de octubre dice «La *Royal Shakespeare Company* se españoliza», por Julio Bravo; *El País* del 28 de octubre titula «Festival de Otoño. Gran parodia», por Eduardo Haro Tecglen; *La Razón* del 28 de octubre encabeza «Amor, celos y humor en clave de parodia» por el crítico Mauro Armiño; *El Adelantado de Segovia* del 29 de octubre dice «W. Shakespeare dialoga con el Siglo de Oro español», por Begoña Arce.

En la entrevista a *El Cultural* se señala la importancia del programa, como creación *ad hoc* de la Compañía, que trasciende al grupo de actores, pues se ha creado especialmente para estudiar e interpretar las comedias del ciclo. Para la mayoría de ellos es su estreno en la *Royal Shakespeare Company*, si bien ya son conocidos en Inglaterra. Además, se han organizado debates y mesas redondas para discutir sobre el *amor* y el *honor*, dos temas centrales de la dramaturgia del Barroco español. La cronista teatral es Liz Perales.

En el *Diario de Sevilla*, de 29 de abril se concede a Patricia Souza otra entrevista, en la que hace observaciones sobre los actores. Boswell critica el descuido que padecen los dramas del Siglo de Oro español pues suelen representarse sólo una docena de comedias. Destaca en el repertorio (ligado en

España erróneamente a la derecha conservadora) la ironía y complejidad del mismo, con un desenlace avanzado.

En otros aspectos, hace Boswell comparaciones entre el teatro español y el teatro inglés, diciendo que en Gran Bretaña existe una tradición continuada de montajes de Shakespeare. Las técnicas teatrales pasan de una generación a otra y las obras se renuevan constantemente. En España en cambio, se rompió la tradición. Boswell profundiza en su pasión por los clásicos españoles con la *Royal Shakespeare Company*, que durante doce meses se consagran al estudio e interpretación del contenido. Valora su propia labor como un experimento pionero para expandir las fronteras del teatro mundial. Trae a Shakespeare como inimitable y entre otros autores ingleses nombra a Middleton y a Dekker, en tanto, Lope, Tirso, Sor Juana, Cervantes y Calderón se valen por su propia calidad, defiende. En las diferencias de las escuelas en esta primera e intensa incursión de la *Royal Shakespeare Company*, el director señala que en el repertorio español hay dos cualidades asombrosas: la rapidez con la que los autores manipulan la historia y la increíble fusión de tragedia y comedia en una misma obra. La trama evoluciona a una velocidad y volatilidad muy poco inglesas, frente al ritmo de la inglesa, mucho más lento y constante. La pasión, los giros y cambios de dirección del argumento son atributos específicamente españoles. Asimismo, el salto de la comedia a la tragedia, requiere mucha más destreza de los actores con las palabras y el movimiento. Es una técnica más visceral y enraizada en el cuerpo, más próximos a la danza o al teatro físico. Destaca la preparación de actores con la inmersión en la cultura española, con la música, el aprendizaje del flamenco, la exposición de fotografías en que aparecen imágenes de color, ritmo y fuerza. Así, el director evalúa, hace un balance, compara y valora las dos escuelas en autores, tratamiento, situaciones, en la composición de la comedia.

Para el director, los dramas del Siglo de Oro español son un repertorio gigantesco y constituyen un patrimonio histórico enorme sin atención entre los españoles, y sin revisión suficiente. En el Reino Unido es como poner en escena obras desconocidas, que necesitan lectura, investigación, diseño y nuevas actuaciones, y quedan seducidos por los textos españoles. En el *Diario de Sevilla*, dice Boswell que han elegido las obras porque son muy buenas y porque era interesante ver obras contemporáneas de W. Shakespeare. Y se admira de la fascinante explosión de dramaturgos en Madrid en la misma época que creaba Shakespeare.

En cuanto a los actores, en el *Diario de Sevilla* Patricia Souza apunta que en el teatro inglés de la época de Shakespeare, sus dramas eran interpretados por varones, en cambio en España eran actrices las que encarnaban a los personajes femeninos. Boswell explica que por ello en el teatro español se escribían personajes femeninos más interesantes y eso al director le brinda la posibilidad de trabajar más los papeles femeninos. De modo que aparecen aquí dos cuestiones: la de la escritura dramática y la de la interpretación escénica. Indica la crítica teatral que los actores del siglo XXI disfrutaban mucho de la intensidad y pasión de las obras españolas, pues las ven como unos dramas temperamentales en que para la mayoría es su debut en la *Royal*. Intervienen actores veteranos como Simon Trinder y otros ilustres como Joseph Millson, Ian Charleson o Rebecca Johnson, todos con experiencia. Se afirma a su vez que la *Royal Shakespeare Company* es una de las compañías más sólidas y prestigiosas del mundo, plena de buenos actores y técnicos.

Respecto a las traducciones y el uso de las dos lenguas, contempla el español de la creación dramática y el inglés de la representación, además de la expresión del Barroco: las figuras retóricas, la versificación y el estilo. El director mandó hacer nuevas traducciones de cada comedia, lo cual se considera un hallazgo, realizadas por lingüistas especializados, entre ellos David Johnston, o Catherine Boyle para *Los empeños de una casa* de sor Juana. En España las obras se ponen en inglés con cartelas en castellano. Con ese gesto, se vuelve a una versión original de las obras. Estamos pues, ante una nueva forma de relación entre autor, texto y espectador o lector. Por otra parte, es importante plantear para ambos universos lingüísticos el sentido de la comicidad y cómo lograr el efecto en la expresión teatral.

Para el caso de la obra de Sor Juana, la observación del crítico teatral es que las libertades del adaptador o traductor logran modernizarla sin salirse del ámbito legítimo e indica que la traducción puede resultar demasiado plana y que hubiese perdido la rigurosidad del lenguaje barroco de la dramaturga, pero que sirve perfectamente a la velocidad que exige la farsa. O sea, que contempla el crítico la adaptación de la comedia al mundo escénico inglés. Por su parte, el crítico de *ABC*, Emili J. Blasco sostiene que gran parte del éxito de estas representaciones hay que atribuirlo a la nueva traducción al inglés de D. Johnston, profesor y autor de traducciones españolas, desde García Lorca y Valle Inclán, a los clásicos del Siglo de Oro. Por su parte, Catherine Boyle, responsable de español, es traductora de sor Juana, y Nancy Meckler,

directora de dicha comedia, es la primera mujer que ha trabajado en el Royal National Theatre. Otros traductores son prestigiosos poetas.

Para el caso de la representación de *Pedro de Urdemalas*, según Lourdes Gómez, encontramos una versión que respeta los versos de Cervantes. Los textos castellanos llevan rimas muy elaboradas, difíciles de trasladar al inglés —observa— las que son más limitadas. La fidelidad al original no impide experimentar con la traducción. En cuanto a *El perro del hortelano* la versión suena fresca e incluye cambios en la versificación sin alejarse de la métrica de Lope. De forma que encontramos consideraciones del director sobre los textos, así como comparaciones entre el texto en inglés y en español. Esto constituye además la contextualización del teatro de Shakespeare, que tanto interesa a la Compañía.

Si nos referimos al público, tenemos que el cronista teatral que asiste a la representación consigna en cada caso la recepción de la puesta en escena. En el *Diario de Sevilla* Patricia Souza dice que la respuesta del público es fantástica en el caso de *El perro del hortelano*, un enredo muy actual. En *ABC* Blasco refiere que la reacción del público ha sido de asombro. Se resalta el parecer del público que sigue con entrega, entre continuas risas y aplausos, el enredo de la comedia. El repertorio escogido resulta desconocido para el público inglés. Para *El País* el espectador español ríe desde el primer momento, casi se revuelve en la butaca en *Los empeños de una casa* en la escena del gracioso travestido, por ejemplo, y ovaciona a los grandes actores. Y lo mismo dice *El Periódico* de Barcelona. Estamos ante dos públicos distintos: el inglés, desconocedor del repertorio del teatro barroco español y (al que se le ofrece en inglés) y luego el público español ante el cual se representan, igualmente en inglés con subtítulos en español. En *El País* del 2 de junio, Lourdes Gómez elogió la apertura del ciclo con *El Perro del hortelano* de Lope, dice que «un público emocionado reserva localidades para el resto de las obras». Y, por su parte, el *Diario de Sevilla* dice que la serie dedicada al fecundo Siglo de Oro español intenta descubrir al público inglés obras de sus autores más relevantes.

Si volvemos a sor Juana Inés, ella conocía muy bien al público para el que escribía en el siglo xvii y sabemos que la obra se representó por primera vez en México en 1683 en casa del contador juez de la Real Hacienda de Ciudad de México, Antonio de Deza, y que la intención era traerla a España para representarla en la Corte. El público, pues, fueron las autoridades monárquicas virreinales y religiosas. De modo que la dramaturga conocía la calidad de

las clases sociales que acudieron a la representación, no así la de quienes acudirían en 2004.

En cuanto a las críticas dedicadas a las representaciones en España, la comedia de *Los Empeños de una casa* o *The House of Desires*, de Sor Juana, hace constar el crítico su ficha técnica: William Burckurst, Claire Cox, Katherine Kelly, Rebecca Johnson; dirección musical Michael Tubbs; C. Boyle traductora, y Nancy Meckler como directora, representada en el Teatro Español de Madrid. Lo publica en *La Razón* del 28 de octubre el cronista Mauro Armiño, donde dice que se trata de una lección de ironía, comicidad y juego escénico. Para este crítico, la directora lanza una mirada burlona sobre el género de comedia de capa y espada y se permite jugar con los códigos dictados por Lope y retocados por Calderón. Señala el consabido lío de amores y celos, juegos barrocos con disfraces del ser y el parecer. La decodificación que la musa hace del género, su mirada irónica sobre el amor y el honor, su afirmación de la inteligencia de la mujer y su derecho a escoger marido, permiten a la *Royal Shakespeare Company* hacer una parodia farsesca, y dice que para el espectador es un gozo ver convertido el enredo barroco en una típica comedia inglesa de entradas y salidas. El crítico juzga a los actores en su representación y dice que todos derrochan sentido del humor cómico e interpretan excelentemente su papel. Ejemplifica con la capacidad para el matiz de Rebecca Johnson hasta la soltura de Claire Cox como doña Ana. Pero el nivel máximo lo alcanzan los criados, y pone como ejemplos a Katherine Kelly, quien sirve a una Celia *molieresca*, o a Simon Trunder como el gracioso Castaño, quien se viste de mujer y culmina el sentido de burla que todo el montaje tiene en su interpretación del largo solo que para él ideó al travestirlo. Además, el texto del criado va enunciando paso a paso (o prenda a prenda) cada pieza de ropa que se va cambiando, lo cual refuerza la acción y provoca la risa del espectador. Ese travestismo delante del público lo han destacado varios periódicos como *El País*, *El Adelantado de Segovia*, *La Razón*.

Se aclara que esta comedia de capa y espada es una pieza que ha sido representada escasamente en nuestro país; lo han hecho pequeñas compañías o escuelas de interpretación. La primera representación de que se tiene noticia es en México, sus mecenas eran los virreyes de Mancera; en la corte virreinal sor Juana había tenido ocasión de conocer las costumbres cortesananas y sus fiestas, por ser dama de dicha señora. Se indica además que esta comedia reproduce esos ambientes partiendo de una historia de amores cruzados, espa-



dachines y disfrazados. Otra virtud que se atribuye a su teatro es la buena versificación y la construcción de sus personajes femeninos, según consta en la entrevista de *El Cultural*.

Digamos, además, que en el mes de julio y en el marco del Festival de Teatro Clásico de Almagro la *Royal Shakespeare Company* recibiría precisamente el premio de Teatro Clásico.

En líneas generales, las críticas teatrales de los periódicos recogen las opiniones, ideas, teorías del director de la *Royal Shakespeare Company*, lo que constituye la columna vertebral de la crónica, que expone las razones para explicar el contenido y el sentido del ciclo que consagra a la comedia española del Siglo de Oro. De modo que la crítica aparecida en buena parte de los diarios españoles se ocupa de volcar las de los críticos teatrales, algunos de los cuales reproducen, en parte, opiniones de diarios ingleses; estos exponen la ideología de Boswell, sus intenciones, sus propósitos al encarar ese gran esfuerzo que ha significado la puesta en escena de los grandes dramaturgos del barroco español y virreinal. Entre las intenciones del director figura la de que el público de teatro de Gran Bretaña conozca las obras de los dramaturgos del Siglo de Oro y destaca Boswell la diversidad, la complejidad y la riqueza de las mismas.

Otra parte de la crónica la constituyen la información que brinda el cronista acerca del espectáculo —con el detalle de la ficha técnica— de cada uno en que constan título de la obra: comediógrafo, director, traductor, actores. Además de la recepción del público asistente, sus reacciones, sus risas, ovaciones, aplausos, viajes cercanos para acudir a la representación, en fin, las características de la puesta en escena en sí.

Se despliega el papel de la crítica teatral en la prensa escrita, en las guías de representaciones dentro y fuera de España. Ya en el siglo XXI poseemos como huella los artículos de críticos teatrales redactados en los distintos diarios, y ellos son la fuente que nos deja conocer los diversos aspectos de la representación de la comedia y sus circunstancias. En alguna medida esta crítica podría complementar aquello que registran las Historias del teatro español. Destacamos también que ésta que presentamos es una clase particular de crítica en cuanto periodística, la cual se ocupa principalmente de la recepción de las obras por parte del público y algunos otros rasgos relativos a la actuación, a la dirección, a la puesta en escena. Sin embargo, en nuestro caso, podríamos relacionarlo

con la palabra cedida por el cronista al director del ciclo: él se ocupa de exponer sus propias ideas y proyecto, y notablemente se detiene en ciertas cuestiones que se refieren no solamente a sus intenciones sino al programa, a la metodología empleada, al proceso de selección de los textos que serán representados, esto es, nos muestra cómo desde bambalinas se llega a la representación, y cómo se encaran cuestiones específicas y fundamentales tales como la traducción. Vuelca además el director su conocimiento del teatro español del Siglo de Oro, y su experiencia como director teatral. De ahí también su autoridad para opinar y guiar a los actores principiantes y a los veteranos.

Apuntemos por otra parte que se puede establecer un juego de textos entre la escritura de la comedia y su crítica teatral en un proceso de intertextualidad. Y ello puede entenderse así: se pasa del libreto en lengua española, en el original, al inglés de la traducción para la representación y luego al uso de las cartelas en español al venir a representarse entre nosotros, lo cual nos devolvería a la versión primera. Hemos de resaltar además la reunión de filólogos, traductores o adaptadores que vuelve sobre la cuestión de los nuevos textos, de las nuevas traducciones de dichas comedias, de los textos de los comediógrafos españoles. O sea, existe además la preocupación evidente acerca de los textos dramáticos en verso, con su ritmo, su medida, su sonoridad, su vocabulario, su lengua poética —luego, verter todo ello en otra lengua— se pasa de una lengua romance a una anglosajona, tarea muy compleja, logrando o procurando efectos semejantes, entre los cuales no puede perderse de vista la comicidad ni los recursos barrocos del disfraz, por ejemplo, y la retórica. Dentro de ese juego, los críticos teatrales españoles reproducen en ciertos casos o pasajes la crítica de diarios ingleses, y aún le agregan una parte propia, lo que sería una intermediación más. A ello se suma otra mediación entre la escritura de la crónica teatral en el periódico ante mi labor de investigación, pues yo no he estado presente en la función teatral. Cuando el director expone sus ideas y luego las recoge el crítico teatral estamos nuevamente ante un paso intermedio; los diarios españoles a su vez, reproducen lo que manifiesta el director del ciclo de comedias barrocas.

Debemos relevar por otro lado, que estos textos periodísticos se constituyen en registro de actores, jóvenes y mayores, de traductores, de directores, de filólogos de la escena inglesa.

Finalmente, esto vuelve a poner de manifiesto una cuestión como la de la vigencia y relevancia del teatro clásico español y del teatro clásico inglés y los

modos de actualización, en España y fuera de España. Sabemos que la crítica en la prensa supone un tipo de información un poco dispersa o perdida, tal vez la reunión de estos materiales contribuya al conocimiento del fenómeno inglés en el momento de la representación teatral de la escena española del Barroco.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, Begoña (2004). «Shakespeare dialoga con el teatro español». *El Periódico* (de Barcelona). 29-4-2004.
- (2004). «La localidad de Avon acogerá obras del Siglo de Oro español». *La voz de Asturias* 29-4-2004.
- (2004). «William Shakespeare dialoga con el Siglo de Oro español». *El Adelantado de Segovia*. 29-10-2004.
- ARMIÑO, Mauro (2004). «Amor, celos y humor en clave de parodia». *La Razón*. 28-10-2004.
- BLASCO, Emili J. (2004). «Lope triunfa en la cuna de Shakespeare». *ABC*. 26-4-2004.
- BRAVO, Julio (2004). «Los empeños de una compañía teatral». *Blanco y Negro*. 16-10-2004.
- (2004). «La Royal Shakespeare se españoliza». *ABC*. 23-10-2004.
- GÓMEZ, Lourdes (2004). «Teatro español en la cuna de Shakespeare». *El País*. 23-4-2004.
- (2004). «El teatro clásico español triunfa en Stratford con la Royal Shakespeare Company». *El País*. 2-6-2004.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (2004). «Festival de Otoño. Gran parodia». *El País*. 28-10-2004.
- PERALES, Liz (2004). «El Siglo de Oro en la escuela de Shakespeare». *El Cultural*. 22-4-2004.
- SOUZA, Patricia (2004). «El perro del hortelano, un enredo muy actual». *Diario de Sevilla*. 29-4-2004.

## EL PEREGRINO EN LOS AUTOS LOPIANOS

Amparo Izquierdo Domingo

UNED Valencia

La figura del peregrino se establece como eje en Lope desde que en 1604 revolucionara la novela bizantina con *El peregrino en su patria*, en la que incluía en su estructura, cuatro autos sacramentales: *El viaje del alma*, *Las bodas del alma y el amor divino*, *La maya* y *El hijo pródigo*. El refuerzo del mensaje religioso supondrá el epicentro de la novela bizantina barroca o de peregrinos, comenzando un periodo de esplendor para el género evidenciando cómo Lope buscaba el prestigio intelectual para integrarse en los círculos áulicos. Se desarrolla en esta novela la idea paulina y agustiniana de peregrinación, entendida como camino de perfección hacia la patria celeste, como camino de sabiduría y conocimiento y se advierte como tal a lo largo de los autos sacramentales. El peregrino es, esencialmente para Egido (2005: 16) un viajero en tierra extraña. Tanto si se atribuye a una persona o cosa, la palabra peregrino acarrea siempre cierta connotación de extrañeza, de diferencia, de rareza y hasta de desconocimiento, por no hablar de otras acepciones negativas que aluden a la impropiedad y hasta al rechazo que se deriva de lo ignoto. En la obra de Guillaume de Deguileville, *Le pelerinage de la vie humaine*, traducida al español en 1490, aflora la vida como peregrinación en la que además surge una dialéctica: la lucha de vicios y virtudes, que se abre en un doble camino abierto a dos senderos como la Y pitagórica o el bivio.

Para Ignacio Arellano (2001: 60) el viaje es un paradigma compositivo de los autos que obedece casi siempre a la imagen de la vida humana como peregrinación. Esta imagen del peregrinar es frecuentemente aplicada al hombre en su paso por este mundo, en el que es peregrino, según numerosos textos bíblicos, como el de *Génesis*, 23, 4: «Yo soy advenedizo y peregrino entre vosotros»; 47, 9: «Los días de mi peregrinación son ciento treinta años»; *Salmos*, 38, 13: «Puesto que soy delante de ti a manera de un advenedizo y peregrino, como todos mis padres»; *San Pablo, Hebreos*, 11, 13: «Confesando ser peregrinos y huéspedes sobre la tierra»; 1 *Pedro*, 2, 11: «Como extranjeros y peregrinos, os abstengáis de los deseos carnales, que combaten contra el alma», etc. La elaboración de esta imagen es muy abundante en los Padres de la Iglesia y

escritores de toda época y categoría. En los autos el hombre aparece como peregrino que transita por los caminos del mundo, asediado por las tentaciones y ayudado por la razón y la gracia. Para Suárez Miramón (2001: 1243) incluso la idea del hombre como peregrino y de la vida como peregrinación, procedente de Plinio y convertido en símbolo prácticamente universal, relacionado con el origen divino del hombre, su caída y su deseo de volver al paraíso perdido, se articulan con total coherencia en el teatro sacramental. El concepto de peregrinación es constante en la Biblia pero también es un tópico tradicional aplicado a la vida humana por los peligros que su caminar entraña. Si la peregrinación es el motivo más reiterado en sus piezas sacramentales no es sólo por la herencia del teatro medieval (moralidades) y de la tradición escolar fomentada por los jesuitas o de los ejemplos más cercanos de Valdivieso, Lope y Mira de Amescua que recogían toda la tradición cristiana del símbolo. Es porque en el fondo se ajusta perfectamente a los pilares de su teoría dramática que van más allá de su apariencia religiosa, festiva o estética.

Para Sagrario López Poza (2004: 49 y ss.), el peregrino es percibido como un símbolo de la situación del hombre en la Tierra, que ha de sufrir unas pruebas para acceder en el momento de su muerte a un lugar plácido y ameno, identificado con frecuencia con el paraíso perdido. El camino está lleno de vicisitudes, y sólo quien tiene la fortaleza para superarlas merecerá la recompensa final del viaje. A la concepción inicial de peregrinación como itinerario penoso con objeto de venerar algún lugar sagrado, se le fue sumando en el pasado el concepto de hombre que se siente extranjero en el mundo y que tiene dificultades para acceder a la ciudad ideal; así, las ideas de expiación, de purificación, se sumaron a la noción de peregrino. El hombre, caminante esforzado, se prepara para la iluminación, la revelación divina, que le espera como recompensa al culminar su viaje, lo que le otorgará la posibilidad de un gozo extremo. La peregrinación depara una vivencia de realización personal que anticipa o simboliza la salvación y supone una aventura física y espiritual de tales dimensiones que no es extraño que haya estimulado la imaginación de los creadores de todos los tiempos. La representación metafórica de la vida como camino y del hombre como peregrino en la Tierra, así como de las múltiples vicisitudes y obstáculos del itinerario, han interesado a lo largo de siglos a muchos escritores y artistas plásticos, que nos han dejado en sus creaciones una variedad de manifestaciones y enfoques en su tratamiento. Y no es esta percepción exclusiva de la cultura cristiana y occidental; los pensadores y místicos árabes fueron buenos transmisores a Occidente de esos con-

ceptos. El método alegórico, sin el que no podía concebirse la literatura de ficción desde los estoicos hasta finales del Renacimiento, dio frutos interesantes con el tema central del hombre como peregrino en la Tierra. Algunos de los motivos iconográficos más interesantes para llevar a cabo la manifestación alegórica del hombre como peregrino en la Tierra han sido: el laberinto, el circuito, cercado o montaña ascensional.

## LABERINTO

El laberinto es uno de los símbolos más ancestrales y complejos para representar la jornada del hombre en la vida y al hombre como peregrino en la tierra. Hay dos tipos fundamentales de representaciones del laberinto: el laberinto unicursal y el multicursal. El primero es una ruta única, que conduce directamente hacia el centro y devuelve al exterior una vez alcanzado el objetivo. No somete al que acomete su trayectoria a dudas para elegir la senda adecuada. El caminante o viajero realiza un progreso (o ascensión) gradual en su itinerario. El laberinto multicursal, en cambio, ofrece al que lo transita una variedad de opciones que le confunden y sorprenden. Contiene caminos ciegos, sin salida, que requieren que quien penetra en él sepa las claves para solucionar esas dificultades en la elección o bien asuma los riesgos derivados de su equivocación y aprenda de los errores. Se han dado muchas explicaciones a lo que el laberinto representa simbólicamente: la búsqueda del paraíso perdido, la vuelta al centro, prueba y reto, iniciación, muerte y renacimiento, el rito del paso de lo profano a lo sagrado, los misterios de la vida y la muerte...

En *La venta de la zarzuela*, el hombre, peregrino desde Adán, se siente perdido en el entorno confuso de la espesura del bosque. Se encuentra con una serrana, Lascivia, quien junto al bandolero Olvido, intentan con engaños que el hombre arrincone su propósito de alcanzar la Ciudad Real. Olvido le contesta (356 b, CLVIII):

Solo puedes  
 engañar de nuevo al Hombre  
 conforme has tomado el nombre:  
 a tu laberinto iredes.  
 ¡Ay, de aquel que a tu cabaña  
 venga a posar, salteadora

que el hombre engañado adora,  
Circe de aquesta montaña!

El tal laberinto no es más que una venta alejada del camino correcto que le adentra en tierra de bandoleros como Sierra Morena. Olvido, de cazador, una vez ha comprobado que la Memoria ha quedado dormida, conduce al Hombre al interior de la sierra hasta dejarlo perdido. Exclama el Hombre: «En qué gentil laberinto/ la noche me coge solo!». La Noche le aconseja que se deje indicar por el humo de la venta. Lascivia acude a su encuentro. El Hombre le confiesa (p. 359 b, CLVIII):

Sospecho  
que habrá más de siete días  
que por tan diversas vías  
no voy camino derecho.  
No he comido el pan divino  
en siete días y más;  
dejo mi Memoria atrás  
que acompañándome vino.  
Mi bestia, que cuerpo es,  
aún no ha comido cebada  
y aunque viene desherrada,  
herrados tiene los pies.  
Entre verdes laberintos  
perdí el camino real  
de mi patria celestial,  
de toda su luz distintos.

Es encerrado el Hombre en la venta y asaltado por bandoleros con pistolas. Finalmente, su fe le ayudará a ser salvado de esa crítica situación por el Pastor Divino.

## **MONTAÑA ASCENSIONAL**

La representación de la vida humana como un recinto que el hombre ha de recorrer ha inspirado también una variedad de formulaciones artísticas, especialmente queridas por los seguidores de la filosofía moral en los siglos

xvi y xvii, vinculada a menudo con la ética de los neoestoicos. Estos enseñaban dos cosas fundamentalmente: a buscar la felicidad o sumo bien y a sufrir los males (gozar con moderación la dicha y sufrir con fortaleza la adversidad).

El esfuerzo de la subida, la dificultad de encontrar el camino, la necesidad de desembarazarse de lo que dificulta la ascensión y la voluntad de seguir ascendiendo fueron para Petrarca, en su subida al Mont Ventoux, como una disciplina ascética necesaria para acceder al alto grado de infinitud y grandeza que se podían contemplar desde la cima. La «Subida al Monte Carmelo» de San Juan de la Cruz es un ejercicio espiritual que representa la culminación de un proceso de conocimiento trascendental y transformador.

El protagonista de *La isla del sol* es el Delincuente que temiendo que la justicia empuñe el arma contra él huye al mar del mundo. Desengaño lo persigue con el fin de pedir perdón por su ofensa y no huir. Persevera en su afán de cruzar el mar del mundo en su afán de riquezas. Desembarca en el Reino de Placencia: lugar de vicio y placeres, alegre y descansado. La isla del sol se intuye en el horizonte. Ante la curiosidad del Delincuente, Desengaño le advierte que no es lugar para pecadores. En contraposición a la isla se describe la ciudad libertina cuyo bufón es la Adulación y, el alcalde, Murmuración. El Príncipe de Placencia dispone al hombre como criado suyo y le ofrece aposento, caballo y tropel de perros para la caza. Se presenta el Sol, acompañado de Gracia y Misericordia. El Hombre, rechaza el compromiso, trabajo, sufrimiento y deber pues considera que su juventud le inclina a los placeres de la vida y queda tiempo para el arrepentimiento de la vejez. Gracia y Misericordia intenta, junto a Desengaño, encauzar la vida del Hombre.

Teme la aspereza de la ley del Sol pero ha sido convencido por la Gracia al afrontar la adversidad con constancia y estar dispuesto a asumir responsabilidades. Para entrar «aguas de tribulaciones / y penas se han de pasar». Delincuente finalmente se duele de sus actos y decide viajar a la isla. En la isla del sol, el Hombre, delincuente, debe subir un cerro. La subida y senda son estrechas. Los pasos que debe dar para escalarlo son los diez mandamientos: el amor a Dios, al enemigo... El Delincuente se siente vencido: «Mas este risco que miro/ triste me aparto y retiro», Gracia le indica que el camino es de castidad. El Delincuente continúa con las quejas: «Qué cuesta tan penosa/en el trato y en la apariencia». La siguiente cuesta «tan penosa en el trato y la apariencia» representa la penitencia. Sin embargo, el Delincuente ha aprendido tras una vida de errores a saber distinguir entre lo que debe preferir y lo que



ha de rechazar para conseguir su esforzada recompensa. Adulación, intentando desanimarlo, le recuerda su nula predisposición para el ayuno, el cilicio y la aspereza. El ánimo del Hombre tropieza ante tanto rigor. Los músicos amenizan la subida: «Quien mirare lo que cuesta/ nunca subirá gran cuesta/y al que a Dios quiere servir/ esta cuesta ha de subir/ que Él la subió y la allanó/ cuando en esta isla entró». Este ascenso es la recuperación de un bien perdido, de la dignidad humana o la restauración del estado de Gracia.

En *Dos ingenios y esclavos del Santísimo Sacramento*, el hombre se dirige a la ciudad celestial. El protagonista avanza por un camino de perfección plagado de dificultades y en el que constantemente debe elegir. El Genio Malo le propone que, para descansar del camino, se hospeden en la ciudad. Abatido por el cansancio, consentirá en hospedarse. Cuidado, viendo el peligro, intenta arreglarlo: «La jornada va perdida/ pues si erráis la de la vida/ Hombre, quedaréis burlado». Entran en el hospital de locos —el Mundo—. El Genio Bueno le muestra al hombre la casa del Desengaño y, a la vista de la Muerte con su guadaña, decide regresar al camino correcto. Bueno le advierte: «Sube por esta montaña/ aunque llena de asperezas». Desde la cima Bueno le muestra el infierno, purgatorio y cielo.

Los pasos que plantean un dilema en la elección de sendas en el camino han atraído especial atención y hay motivos repetidos en el tiempo para representarlos. Algunos ejemplos son la Y pitagórica y el bivium o encrucijada.

## LA Y PITAGÓRICA

Otro de los lugares comunes representativos del hombre concebido como peregrino en la Tierra y sometido a la dura tarea de elección es el conocido como *Y pitagórica*, o *Littera Pythagorica*, o también *Furca Pitagorica*, o la *Cruz Ypsilon*. La Y pitagórica es descrita, entre otros, por Isidoro de Sevilla (siglo VII — Orig. 1.3.7—), como ejemplo de la vida humana. Si tenemos en cuenta la explicación de San Isidoro, Pitágoras fue el primero en usar la Y griega arcaica para simbolizar esa bifurcación de caminos o bivium. El camino diestro es recto, y en ese sentido, es natural, pero es estrecho y asciende de forma muy empinada —la montaña ascensional a la que aludíamos—. El camino de la mano izquierda, por el contrario, es una desviación del «recto y estrecho», y por consiguiente, contra Natura. Sin embargo, es más ancho y la cuesta es

más suave y fácil de subir, y por lo tanto se presenta como una opción más atractiva para los flojos e inconstantes; hace falta valor para emprender el camino diestro y constancia para perseverar en el ascenso.

En *El viaje del alma* (tomo CLVII: 6 b y 7 a), Alma debe escoger una nave que la lleve a Sión. Memoria, antes de emprender el viaje, le advierte de los peligros que entraña la mala elección de la nave y las opciones que se derivan de esa decisión:

Hubo un sabio antiguamente  
que una letra fabricó,  
cifra del vivir presente,  
y símbolo, en que mostró  
de los dos fin diferente.  
Era Y griega, que te advierte  
dos sendas hasta la muerte,  
común la entrada, en que fundo  
que el Rey y el pobre en el mundo  
entran de una misma suerte.  
En estrecho fin paraba,  
Alma, aquel ancho camino,  
y el que estrecho comenzaba,  
ancho, glorioso y divino  
el dichoso fin mostraba.  
Estos son nuestros dos puertos  
para el bien y el mal tan ciertos,  
y del fin los otros dos  
el ver o no ver a Dios  
por estos mares inciertos.

El Alma, escuchará a Voluntad, no a Memoria, y se dejará seducir por el piloto de la nave del Deleite. Memoria quedará en tierra engañada junto a Entendimiento mientras observa cómo el Alma embarca, imprudentemente, en la nave del Deleite. Al advertir su error, será rescatada por Cristo y su nave de Penitencia.

## EL BIVIUM

*La comedia del viaje del hombre* trata el tema del peregrinaje del hombre en el mundo. El bivium estructura la obra: los dos caminos que se plantean al hombre. Por un lado, Razón y Entendimiento le aconsejan conducirse por el buen camino mientras que Apetito, tentando al hombre por su juventud, le propone seguir el camino del placer. El hombre toma la primera opción y se dispone a recorrerlo vestido de peregrino. Apetito, despechado, se queja a Lucifer quien le envía diferentes vicios para tentarlo. La Sensualidad conseguirá este propósito. El Hombre es cegado y conducido a casa de la Lujuria y de la Gula. Arrepentido de su caída, pide clemencia y Cristo, de pastor, vendrá en su busca. La caída en la tentación se reitera en otros autos lopianos como *El hijo de la Iglesia* o *El hijo Pródigo*, que finalizan obligatoriamente con el arrepentimiento del hombre y la redención de sus pecados en la figura de Cristo. Idéntico caso observamos en *La venta de la zarzuela* donde se evidencia la típica elección continua del caminante quien afirma ser: «Soy desde Adán peregrino». Elige el camino correcto y se muestra temeroso de Dios. Intenta dejar en el camino la Ignorancia y proseguir su viaje junto a la Memoria pero es seducido con engaños y se desvía por culpa de unos bandoleros, Engaño, Mundo y Vicio: «Trátese el Engaño/ para que el camino yerre/ y del cielo se destierre/ al profundo de su daño». Finalmente, ante los peligros que le acechan se encomienda a Cristo y es rescatado (CLVIII: 363 b); el Pastor Divino escucha su confesión: «Este pobre caminante/ que erró mi senda ignorante,/ viéndola entre riscos puesta» y le perdona.

En otras ocasiones, el peregrinaje del hombre viene impuesto como castigo desde la expulsión del Jardín Celestial. En *Las aventuras del hombre*, el protagonista se presenta solo y arrojado del paraíso donde le había tocado vivir. El argumento sirve para tratar los temas de la expulsión del Hombre del Paraíso celestial, su peregrinaje por el mundo, la concepción inmaculada de María, el encarcelamiento del Hombre en la prisión de la Culpa, la Redención del Hombre a través de las figuras de Cristo y de su madre y, por último, la exaltación eucarística.

La primera escena del auto se ubica en el Jardín del Edén. Un Querubín armado con una espada en forma de rayo persigue al Hombre que huye, ya que ha procedido de manera ingrata y desobediente a Dios. El argumento de

*Las aventuras* está determinado por este hecho que le conduce a peregrinar por el mundo.

ÁNGEL	¡Fuera, villano, del jardín!
HOMBRE	Detente, Querubín celestial!
ÁNGEL	¡Sal fuera, infame
HOMBRE	Castigue la justicia, mas no afrente.
ÁNGEL	Pues dime, ¿cómo quieres que te llame? ¿No fuiste, ingrato, a Dios inobediente?

El Ángel expulsa a Adán del jardín y lo condena a vagar por la tierra tras caer en la tentación. El Hombre se aferra en un principio a su nueva condición. El pecado original le aleja de la semejanza a Dios a cuya imagen ha sido hecho «su imagen santa/ merece más piedad». A pesar de la falta de asunción en un principio de la culpa por parte del Hombre, finalmente, ante la soledad del mundo acepta su nuevo estado:

HOMBRE	¡Ay, infeliz de mí, que entré por donde me esperan las extrañas aventuras! que serán desventuras, el eco me responde, formado de mi voz, que sola suena, alargando el rigor de la cadena. ¿Qué senda tomaré que no me lleve al trabajo, a la muerte, y al espanto?
--------	---

Una larga serie de liras (vv. 77-164) muestra el temor del Hombre en su nueva andadura terrenal, plagada de espinas, animales salvajes, mares embravecidos, guerras y desengaños expresados con angustia y lágrimas:

Llorad, cansados ojos  
la gloria que perdistes,  
y en tan grave dolor pedid al cielo,  
pues no esperéis remedio, algún consuelo.

En la escena siguiente, sin embargo, aparece el Consuelo, haciéndose eco de la demanda desolada del Hombre para acompañarlo en su nueva peregrinación terrenal. Enviado por Dios para acompañar al Hombre en su nueva andadura, se presenta como su escudero en estas «nuevas aventuras». Recuerda al Hombre que perdió la Gracia al ser engañado por la envidia. Le presenta la esperanza de la redención a través de la encarnación «Bajará el Verbo del Padre» y de la figura de María «Esperadla que ha de ser/ de vuestro destierro fin». Ante la queja del Hombre de haber sido engañado por una mujer, Consuelo advierte de la importancia de los sacramentos del bautismo y la eucaristía como remedio para retornar a la situación de Gracia original:

Agua de bautismo santo,  
y pan que habéis de comer  
del Cielo, que a tal mujer  
habéis de deber bien tanto.

El Hombre se serena ante tal noticia y juntos comienzan una nueva andadura. Consuelo alaba la fortaleza de María «será mujer tan fuerte» y la esperanza de la redención humana. El diálogo finaliza con la visión del palacio de la Locura. La peregrinación, metáfora de la vida espiritual se establece como viaje de ida al mundo y de vuelta de Dios. Buen número de argumentos alegóricos envuelven la idea de movimiento o viaje hacia un destino, hacia el cumplimiento de una misión o hacia dentro, a un autoconocimiento. Los peligros y anécdotas del viajero a lo largo del camino simbolizan las tentaciones y equivocaciones del Hombre a lo largo de la vida. La importancia radica en que el Hombre consiga su fin que es la salvación.

## CONCLUSIONES

La finalidad del *homo viator* evidenciaba los peligros y calamidades de la vida humana, en la que el hombre debe estar alerta para no sucumbir a los peligros y tentaciones de la vida y en el que era tan importante el protagonista como quienes recorren con él el camino pues de ellos y de su modo de seguirlo depende el rumbo y éxito de la empresa. Se refuerza la idea de peregrinación cristiana, de evidente contenido postridentino, a pesar de los continuos peligros que acuciaban al caminante. El viaje se convierte poco a poco, entre las diferentes opciones que manifiesta como el laberinto, la montaña ascen-

sional, la y pitagórica o el bivium, en un camino interior, más individual y personal propuesto por el erasmismo y las corrientes afines.

El tópico bíblico de la *peregrinatio vitae* (Egido: 11) generó la idea de hombre peregrino, exiliado en la tierra y que sufre, por castigo divino, toda suerte de pesares y trabajos como consecuencia de su ser miserable. La Redención del hombre, tema esencial de cualquier auto sacramental, equilibra los sufrimientos y equivocaciones que pudiera sufrir a lo largo de la oscura senda. Lope enfatiza la misericordia divina como premio al arrepentimiento de los errores humanos ante las tentaciones de la vida mundana. La idea de la vida como peregrinación, procedente de Plinio y convertido en símbolo prácticamente universal, se relaciona con el origen divino del hombre, su caída y su deseo de volver al paraíso perdido.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO AYUSO, Ignacio (2000). *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberguer.
- (2001). *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberguer.
- (2012). *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Publicaciones digitales del GRISO).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1995). *El año santo de Roma*. En Arellano y Cilveti (eds.). Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberguer,
- DEFFIS DE CALVO, Emilia (1999). *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*. Pamplona: Universidad de Navarra, anejos de RILCE, 28.
- (2004). «Los autos sacramentales de *El peregrino en su patria*». En *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México, Ciudad Juárez, 3.
- EGIDO, Aurora (2005). *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1977). *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. London: Thamesis Books.
- FLETCHER, Angus (1964). *Allegory, the Theory of a Symbolic Mode*. New York: Princeton University Press.

- IZQUIERDO DOMINGO, Amparo (2014). *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*. New York: IDEA.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2004). «Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra». En *De oca a oca...Polo Camiño de Santiago*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 49-72.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2001). «Pícaros y peregrinos en los autos de Calderón». En Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Asociación Internacional del Siglo de Oro* (Münster, 1999). Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1243-1253.
- VEGA, Lope de (1963). *Autos sacramentales*. En Marcelino Menéndez Pelayo (ed.). Madrid: Atlas, tomos CLVII y CLVIII.

## ¿EL FRACASO DE LA TRADUCCIÓN O EL TRIUNFO DE LA REESCRITURA? «LA BUSCA DE AVERROES» Y EL QUIJOTE EN DIÁLOGO INTERTEXTUAL

Ofek Kehila

*Universidad Hebrea de Jerusalén*

El concepto de reescritura en el campo de la crítica literaria designa el operativo a partir del cual una obra es creada sobre la base de la lectura, modificación y/o interpretación de una (o más) obras anteriores. Dicho fenómeno ha sido estudiado considerablemente en el último medio siglo, en especial en el ámbito del hispanismo.<sup>1</sup> El presente trabajo intentará ofrecer una reevaluación de la reescritura a partir de un breve análisis comparativo. En el marco de este análisis, buscaremos comprender las relaciones entre «La busca de Averroes»<sup>2</sup> y el *Quijote*, y asimismo caracterizar los actos realizados por cada uno de los protagonistas de las obras.

A simple vista, *LBA* de Jorge Luis Borges y el *Quijote* de Miguel de Cervantes no tienen mucho en común. El primero, un relato de un autor latinoamericano del siglo xx que narra la historia del filósofo árabe Averroes y su traducción aparentemente fracasada de la *Poética* aristotélica; la segunda, una obra maestra del Siglo de Oro español cuyo protagonista es un hidalgo supuestamente enloquecido que se ha transformado en un caballero andante. Sin embargo, un examen intertextual de las dos obras revelará considerables y significativas afinidades.

Estimo que *LBA* y el *Quijote* mantienen relaciones de reescritura. Estas relaciones señalan una intertextualidad de pronunciada proximidad que se manifiesta en un diálogo implícito de temas, constructos literarios y procedimientos narrativos. Una de las varias expresiones de ello se encuentra en la conversación en la casa de Farach de *LBA* leída desde el prisma de la aventura del yelmo de Mambrino del *Quijote*.

---

<sup>1</sup> Uno de los trabajos pioneros en el campo es un artículo de Alicia Borinsky (1975) que trata sobre la reescritura en las obras de Miguel de Cervantes, Jorge Luis Borges y Reinaldo Arenas. Otros referentes centrales para el estudio de la reescritura en las letras en español son Michael Gerli (1995) y Ruth Fine (2011, 2012, 2013, 2014).

<sup>2</sup> De aquí en adelante, el relato borgeano será designado con sus siglas *LBA*.



El episodio del relato borgeano nos sitúa en casa del alcoranista Farach. Los concurrentes a la reunión, y entre ellos Averroes, piden del viajero Abulcásim que les relate alguna maravilla. Abulcásim primero vacila, pero luego cuenta a sus oyentes un suceso que le ocurrió en su viaje a Sin Kalán:

—Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padeían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie. (Borges, 1974: 585)<sup>3</sup>

A partir de la descripción desautomatizante de Abulcásim, los lectores podemos entender que ésta ha sido la primera vez en la que el viajero ha visto una función teatral. En cambio, los intelectuales árabes, que supuestamente desconocen el drama, parecen estar confundidos e intentan naturalizar la maravilla.

Farach empieza calificando la función teatral de insensatez: «—Los actos de los locos —dijo Farach— exceden las previsiones del hombre cuerdo» (585). Abulcásim replica que los actores no estaban locos sino que estaban «figurando» una historia. En este punto, el lector atento podría determinar que por lo menos Abulcásim está consciente del teatro como una forma de representación artística. Pese a ello, la voz narrativa de la obra, que es un substituto autorial,<sup>4</sup> procura destacar la incomprensión de los personajes emitiendo una doble negación: «Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender» (585).

A pesar del intento del substituto autorial de anular el comentario revelador de Abulcásim y de presentar la conversación en la casa de Farach como una plática de ignorantes, el viajero logra producir una explicación excelente de lo que es el drama para personas que, tal como sus oyentes, desconocían el teatro pero eran especialistas en otro arte representativo, la poesía:

<sup>3</sup> A partir de aquí, las citas de *LBA* corresponden a esta edición y sólo se indicará el número de páginas.

<sup>4</sup> El substituto autorial es aquel narrador ficticio que pretende ser el autor real de la historia que narra (Dällenbach, 1989).

—Imaginemos que alguien **muestra** una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Éfeso. Los **vemos** retirarse a la caverna, los **vemos** orar y dormir, los **vemos** dormir con los ojos abiertos, los **vemos** crecer mientras duermen, los **vemos** despertar a la vuelta de trescientos nueve años, los **vemos** entregar al vendedor una antigua moneda, los **vemos** despertar en el paraíso, los **vemos** despertar con el perro. Algo así nos **mostraron** aquella tarde las personas de la terraza. (585; el énfasis es mío)

Abulcásim, ansioso de compartir con sus oyentes la noción de «mostrar una historia en vez de referirla», *i.e.* efectuar una función de teatro en vez de recitar poesía, decide relatarles otra historia dramatizada, la de los siete durmientes de Éfeso. No obstante, esta vez el viajero destaca y vuelve a destacar un elemento que podría servir como el eje de la dicotomía entre el drama y la poesía: el espectáculo, la visión. A esta altura, ya es poco lo que falta para que los oyentes de Abulcásim, Averroes incluido, entiendan de qué se trata el drama y lo puedan distinguir de la poesía:

—¿Hablaban esas personas? —interrogó Farach.

—Por supuesto que hablaban —dijo Abulcásim, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante—. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!

—En tal caso —dijo Farach— no se requerían *veinte* personas. Un solo hablante puede referir cualquier cosa, por compleja que sea.

Todos aprobaron ese dictamen. (585-586)

Resulta que los invitados a la casa de Farach, a pesar de no haber visto jamás una obra teatral, parecen comprender que se trataba de *mimesis*, de representación o figuración artística de una acción, algo similar a la poesía recitada por el hablante; lo que ellos no entienden es la razón de utilizar veinte personas para efectuarla, para qué mostrar en vez de referir, en fin, para qué drama en vez de poesía.

El relato de Abulcásim sobre lo que ha visto en Sin Kalán sirve de disparador para un debate mantenido entre los intelectuales árabes en el plano diegético, junto con la voz narrativa en el plano extradiegético, en torno al concepto del drama y las diferencias entre éste y la poesía. Como veremos, un

breve examen de dicho episodio a la luz de la *Poética* aristotélica conducirá a un resultado paradójico.

Por un lado, es dable afirmar que la diferencia principal para Averroes y sus congéneres entre el drama y la poesía es el elemento de la visión, el espectáculo: los intelectuales árabes parecen poder percibir el sentido del drama solo después de que Abulcásim hubo explicado la diferencia entre las artes mediante un ejemplo cuyo énfasis está puesto en la visión.

Por el otro, la visión (la *opsis*) es considerada en pasajes fundamentales de la *Poética* como el elemento menos importante y hasta innecesario para el drama: «El espectáculo, aunque por naturaleza tiende a seducir el público, es lo más extraño al arte y lo menos propio de la poética; pues la fuerza de la tragedia subsiste sin concursos ni actores» (Aristóteles, 1972: 83).

Entonces, la conclusión sorprendente a la que nos lleva este momento de *LBA* es que el drama y la poesía no son categóricamente distintos; por el contrario, si la diferencia principal entre las artes es el elemento prescindible de la visión, la obra dramática y la obra poética mantendrían en realidad una relación difusa de similitud.<sup>5</sup> Pasemos ahora a examinar la aventura del yelmo de Mambrino.

En el capítulo I, 21 de la obra cervantina, don Quijote y Sancho Panza divisan en el camino a un hombre que lleva en su cabeza un objeto brillante. Según don Quijote, aquello no es otro que el yelmo de Mambrino, un yelmo mágico de oro sobre el cual el caballero ha leído en sus libros de caballerías. Sancho se niega a aceptar que el objeto brillante sea el yelmo de Mambrino, pero don Quijote, que está seguro de ello, se prepara a enfrentarse al hombre y apropiarse del objeto.

Por su parte, la voz narrativa de la obra, que es un sistema complejo y ambiguo de substitutos autoriales, explica lo siguiente: en realidad, el objeto brillante es una simple bacía de azófar; quien se la ha puesto sobre la cabeza es un barbero que se quiso proteger de la lluvia; finalmente, el hecho que don Quijote capte la bacía como un yelmo mágico viene a ser el resultado de su locura, su percepción distorsionada que busca imponer el mundo maravilloso de la ficción caballescica a la realidad: «y ésta fue la ocasión que a don Quijote

---

<sup>5</sup> El juicio aristotélico de la *opsis* puede ser considerado uno de los temas más equívocos que ofrece la *Poética*. Es posible que Borges la haya elegido como el punto de inflexión entre el drama y la poesía precisamente por esta pronunciada ambigüedad. Para leer más sobre el tema, ver Stephen Halliwell (1986: 337-343).

le pareció caballo rucio rodado, y caballero, y yelmo de oro; que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos» (Cervantes Saavedra, 2013: 294-295).<sup>6</sup>

Hasta este punto, la aventura del yelmo de Mambrino no es distinta de lo que le ha sucedido a don Quijote en la primera venta, en la segunda, o con las dos manadas de ovejas, por mencionar algunos ejemplos: el caballero se topa con un objeto de la realidad, lo percibe como un objeto ficticio perteneciente al mundo de los libros de caballerías, y la voz narrativa se empeña en destacar su incapacidad delirante de distinguir entre la ficción y la realidad. No obstante, luego de que se examinan los comentarios que hacen don Quijote y Sancho Panza una vez que el yelmo-bacía está en sus manos, esta incapacidad perceptiva del caballero resulta parcial.

Don Quijote, deseoso de obtener el yelmo dorado, galopa a toda velocidad hacia el barbero. Este último se deja caer de su asno para esquivar el inminente golpe y corre, dejando atrás la bacía. Después de la huida del barbero, don Quijote manda a su escudero a que recoja el yelmo-bacía. Mientras que Sancho la reconoce como una bacía de barbero y conjetura sobre su valor en dinero, su amo la pone sobre su cabeza como un yelmo pero no encuentra el encaje. En este momento, don Quijote emite un comentario que revela que lejos de ser un loco que no sabe distinguir entre la ficción y la realidad, de hecho la reconoce como planos separados, aunque no infranqueables:

—¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza deste encantado yelmo, por algún extraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor, y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la otra mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo ésta, que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero, sea lo que fuere; que para mí que la conozco no hace al caso su trasmutación; que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero... (296)

En efecto, don Quijote no niega que el objeto que ha capturado parezca, y de hecho sea luego de una especie de trasmutación, una simple bacía. Así, el Caballero de la Triste Figura invierte la trasmutación que él mismo ha efectuado y declara que en lugar de que sea una bacía que se parece a un yelmo, es de hecho un yelmo que se parece a una bacía.

---

<sup>6</sup> A partir de aquí, las citas del *Quijote* corresponden a esta edición y sólo se indicará el número de páginas.

En los últimos párrafos hemos examinado el debate mantenido por don Quijote, Sancho Panza y la voz narrativa de la obra alrededor de la esencia del yelmo-bacía. Lejos de acentuar la dicotomía entre ficción y realidad, entre yelmo y bacía, dicha discusión logra promover un acercamiento paradójico entre los dos objetos. Aquel acercamiento destaca sus diferencias menores (un encaje o su falta) y sus similitudes principales (su forma, y también el hecho de que ya dos personas se la hayan puesto sobre la cabeza).

A mediados del siglo xx, Mijaíl Bajtín ha introducido el concepto de polifonía en literatura, una condición emblemática de las novelas del escritor ruso Fiódor Dostoievski. En el primer capítulo de su libro, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín explica la naturaleza de la novela polifónica:

*La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo.* (Bajtín, 2003: 15)

Bajtín describe la novela polifónica como un espacio plural de voces autónomas e igualitarias, un texto cuyos personajes no se ven sometidos al dominio del autor ni sirven de su portavoz; en cambio, los protagonistas de la novela polifónica son «capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele» (Bajtín, 2003: 14).

Si cambiamos el término «autor», utilizado aquí por Bajtín, por el del sustituto autorial, papel que cumplen los narradores de *LBA* y el *Quijote*, podríamos reevaluar los dos episodios examinados, considerándolos como momentos de irrupción polifónica. Tanto en la conversación en la casa de Farach, como en la aventura del yelmo de Mambrino, el narrador-autor y los personajes conversan, opinan y discuten en torno a la colisión entre dos nociones: el drama y la poesía en *LBA*; la ficción y la realidad en el *Quijote*. En estos momentos, a pesar del dominio absoluto que las voces narrativas deberían ejercer sobre las historias que narran a fuerza de su supuesta autoría, los

puntos de vista, opiniones y comentarios de los personajes no son inferiores sino equivalentes a los del substituto autorial.

En *LBA*, por más que la voz narrativa se esfuerce en destacar la incomprensión de Averroes y los otros personajes respecto del teatro, éstos logran mostrar la posibilidad de haber entendido el drama como una representación visual de historias, una especie de poesía espectacular. En el *Quijote*, a pesar de que el narrador-autor de la obra intente enfatizar la incapacidad de don Quijote de distinguir entre la ficción y la realidad, entre el yelmo y la bacía, los comentarios que hacen el caballero y su escudero brindan una perspectiva diferente.

Asimismo, esta polifonía de voces y puntos de vista subvierte la dicotomía entre el drama y la poesía en *LBA* y entre la ficción y la realidad en el *Quijote*, poniendo el énfasis en lo que aquellas nociones tienen en común. De esta manera, en *LBA* ocurre un acercamiento entre el drama y la poesía y en el *Quijote* ocurre un acercamiento entre la ficción y la realidad.

Cada uno de los momentos analizados elabora una dicotomía entre los dos mundos colisionados sobre la base de un elemento de índole engañosa, un elemento perteneciente a uno de los mundos que le es muy propio pero también innecesario. En mi opinión, los textos obran de este modo con el propósito de anular dicha dicotomía, produciendo un acercamiento paradójico entre los mundos. En *LBA*, el elemento que constituye la base de la dicotomía entre el drama y la poesía es el elemento de la visión teatral, la *opsis*; en el *Quijote*, la base de la dicotomía entre la realidad y la ficción, entre la bacía y el yelmo, es el encaje del yelmo.

Esta sería, tal vez, una de las vías de significación fundamentales de *LBA*: acercar paradójicamente el drama y la poesía, anular su divorcio milenario. Al distanciarlos el uno de la otra por medio del elemento más característico y a la vez más débil de la tragedia según Aristóteles, Borges logra demostrar que al fin y al cabo estas dos artes no son tan diferenciadas ni opuestas.

Los episodios anteriormente examinados reflejan un sistema de funcionamiento narrativo común a *LBA* y al *Quijote*. Este sistema, que constituye la base de las relaciones de reescritura mantenidas por las dos obras, puede ser descrito del modo siguiente: las dos obras pueden ser captadas como espacios textuales donde tiene lugar una fuerte colisión entre dos mundos aparentemente opuestos: en *LBA* los mundos que chocan son el mundo artístico de

Al-Ándalus del siglo XII y el mundo artístico del ámbito griego del siglo IV a. C. (principalmente, la poesía musulmana frente al drama griego); en el *Quijote* los mundos que chocan son el mundo de la ficción y el mundo de la realidad (principalmente, el universo literario de los libros de caballerías frente a la realidad de la España del siglo XVII).

Estas colisiones se hallan materializadas en cada uno de los protagonistas de las obras: en *LBA*, Averroes procura traducir las palabras «tragedia» y «comedia» de la *Poética* en el ámbito musulmán de Al-Ándalus, un ámbito que se especializa en la poesía pero desconoce el teatro; en el *Quijote*, su protagonista, enloquecido por la lectura de los libros de caballerías, sale de su biblioteca y se transforma en un caballero andante «literario» deambulando por la España del siglo XVII.

La voz narrativa de cada obra promueve, como resultado de dicha colisión, la incapacidad de los protagonistas de distinguir entre los mundos en conflicto, una incapacidad que los lleva inevitablemente a la derrota: la voz narrativa de *LBA* promueve la incapacidad de Averroes de distinguir entre el drama y la poesía (una incapacidad que resultaría en su fracaso como traductor); la voz narrativa del *Quijote* promueve la incapacidad de don Quijote de distinguir entre la realidad y la ficción (una condición que configura su locura).

Pese a esta obstinación de las voces narrativas, otras voces que emergen del texto muestran lo contrario: ambos —Averroes respecto del drama y la poesía y don Quijote respecto de la realidad y la ficción— logran revelarse en determinados momentos como capaces de distinguir entre estos mundos y formas. Además, esta polifonía de voces y puntos de vista, lejos de polarizar la dicotomía entre los mundos, la pone en duda y la desdibuja, enfatizando en cambio lo que los dos tienen en común: en *LBA* se produce un acercamiento entre el drama y la poesía en tanto que en el *Quijote* se produce un acercamiento entre la realidad y la ficción.

El resultado del sistema de funcionamiento narrativo que opera en las dos obras es sorprendente: es posible que los protagonistas sean capaces de distinguir entre los dos mundos colisionados no como dos mundos dicotómicos, sino como mundos que comparten ambiguas similitudes.

A la luz de todo lo visto, pensemos en los actos de cada uno de los protagonistas de ambas obras. En el relato borgeano, Averroes el filósofo árabe procura entender en el curso de la historia las palabras «tragedia» y «comedia»

de la *Poética* aristotélica hasta que finalmente las traduce como panegíricos y sátiras. En la novela cervantina, don Quijote, el hidalgo hecho un caballero andante, viaja por la España del siglo XVII y «traduce» la realidad que lo rodea en el mundo maravilloso de los libros de caballerías. Así, molinos de viento se traducen en gigantes, ventas se traducen en castillos, manadas de ovejas se traducen en ejércitos, etc.<sup>7</sup>

No obstante, si tanto Averroes como don Quijote son posiblemente capaces de distinguir entre los mundos colisionados no como mundos dicotómicos, sino como mundos que comparten ambiguas similitudes, ¿entonces sus actos deben ser captados como traducciones fracasadas?

Si nos dejamos convencer por las voces narrativas de la incapacidad de sus protagonistas de distinguir entre los mundos opuestos, la traducción de Averroes de la tragedia y la comedia y la traducción de don Quijote de la realidad serán necesariamente traducciones fracasadas, actos de ignorancia y de locura, derrotas. Pero si en cambio aceptamos la naturaleza polifónica de *LBA* y el *Quijote*, y con ella la posibilidad de que los protagonistas sean capaces de distinguir entre los mundos colisionados como mundos que comparten ambiguas similitudes, entonces estos actos podrán ser captados no como traducciones fracasadas sino como reescrituras triunfantes.

En relación al *Quijote*, el presente trabajo reafirma lo postulado por Inés Azar (1998) respecto del afán artístico y reescritural de don Quijote. En relación a *LBA*, es dable aventurar que Averroes, siendo capaz de distinguir entre el drama y la poesía, pero sabiendo que el drama no es conocido por el público de sus lectores, elige traducir la tragedia y la comedia, formas dramáticas, mediante dos metáforas: estas dos metáforas son las formas poéticas de los panegíricos y las sátiras.<sup>8</sup>

A modo de conclusión: en sus estudios de 2011 y 2012, Ruth Fine sugiere que *LBA* puede ser estimado como una reescritura de varios capítulos del *Quijote* y en cierto modo de toda la novela. El presente trabajo ha intentado explorar esta última posibilidad, sugiriendo las relaciones de reescritura man-

---

<sup>7</sup> El problema de la traducción tanto en *LBA* como en el *Quijote* no es narrativizado solo en el nivel de los protagonistas sino también en el de los substitutos autoriales. Ver el estudio de Ruth Fine (2012).

<sup>8</sup> La lectura tradicional de *LBA*, fundamentada por críticos como Umberto Eco (2004) y Silvia Dapía (1999), ha enfatizado el desconocimiento de Averroes del drama y su consecuente fracaso como traductor de la *Poética* aristotélica. El presente trabajo sugiere una lectura más abierta del relato, que posibilita el entendimiento básico del filósofo árabe del drama como una especie de poesía espectacular.



tenidas por las dos obras como una extensa colaboración especular de temas, constructos literarios y procedimientos narrativos. En el curso del análisis, la reescritura se ha revelado como una noción plurivalente, siendo tanto un tema literario como un procedimiento narrativo. A partir de todo lo visto, considero que el examen del relato borgeano y la obra cervantina a la luz de la dinámica de la reescritura ha sido capaz de enriquecer la comprensión y la interpretación tanto de cada una de estas obras como de las dos en su conjunto.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1972). *Poética*. En Francisco de P. Samaranch (ed.). Madrid: Aguilar.
- AZAR, Inés (1998). «Turns of Enchantment: Imagining the Real in *Don Quixote*». *Cervantes*, 18, 2, 14-25.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: FCE.
- BORGES, Jorge Luis (1974). «La busca de Averroes». En *El Aleph*, en *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 582-588.
- BORINSKY, Alicia (1975). «Re-Escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando». *Revista Iberoamericana*, 41, 92-93, 605-616.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2013). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*. En John Jay Allen (ed.). Madrid: Cátedra.
- DÄLLENBACH, Lucien (1989). *The Mirror in the Text*. Trad. de Jeremy Whiteley y Emma Hughes. Chicago: University of Chicago Press.
- DAPÍA, Silvia G. (1999). «The Myth of the Framework in Borges's 'Averroes' Search'». *Variaciones Borges*, 7, 147-165.
- ECO, Umberto (2004). «Aristóteles entre Averroes y Borges». *Variaciones Borges*, 17, 65-85.
- FINE, Ruth (2011). «Traducción y heterodoxia: releendo el capítulo I, 9 del *Quijote*». En Carmen Rivero Iglesias (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 57-70.
- (2012). «Tras los pasos de Averroes o un autor en busca de la fe». En Ruth Fine y Daniel Blaustein (eds.), *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag and Van Leer Institute, 79-93.
- (2013). «Borges, reescritor del *Quijote*». En María Stoopan (ed.), *El Quijote: Palimpsestos hispanoamericanos*. México: UNAM, 104-124.
- (2014). *Reescrituras bíblicas cervantinas*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.

GERLI, E. Michael (1995). *Refiguring Authority: Reading, Writing, and Rewriting in Cervantes*. Lexington: University Press of Kentucky.

HALLIWELL, Stephen (1986). *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth.



ENTRE LA REALIDAD Y LA LEYENDA: RELATOS DE MATERIA  
TURQUESCA EN EL *VIAJE DE LA TIERRA SANTA* DE  
JUAN CEVERIO DE VERA (ROMA, 1596)

Víctor de Lama de la Cruz  
*Universidad Complutense de Madrid*

Los libros de peregrinación a Tierra Santa han sufrido un doble olvido: el de los libros de viaje en general, obras relegadas a los márgenes de la literatura; y el de los relatos de peregrinación, cuyo estudio ha sido descartado con el pretexto de ser literatura religiosa y presentar muchas similitudes entre sí. Ni siquiera los libros de peregrinación que gozaron de muchas reediciones en los Siglos de Oro, como son los de Antonio de Aranda, Francisco Guerrero o Antonio del Castillo, figuran en los diccionarios de literatura española más manejados.<sup>1</sup>

Ninguna de las dos afirmaciones anteriores se sostiene con argumentos sólidos y en los últimos años muchas investigaciones empiezan a denunciar ese olvido. Por otro lado, no se tiene en cuenta que los peregrinos que se adentraron en los dominios turcos de Palestina y del Mediterráneo oriental a lo largo de los siglos XVI y XVII son testigos excepcionales de unas relaciones mantenidas entre cristianos, musulmanes y judíos que implicaban una difícil convivencia, pero necesaria: si los mamelucos y los turcos no quisieron renunciar a los pingües ingresos que dejaban los peregrinos, los cristianos estaban comprometidos en mantener abiertos los Santos Lugares de la Cristiandad para quienes se arriesgaran a visitarlos en la más trascendente de las peregrinaciones.

En el panorama narrativo de los siglos de oro, junto con los géneros literarios que habitualmente se estudian (ficción sentimental, de caballerías, pastoril, picaresca, morisca...), circulan otros géneros breves contenidos en estas obras narrativas y en otras como son las comedias, las misceláneas, etc. Me refiero a las leyendas, cuentos, facecias y anécdotas que se insertan en cualquier obra literaria como pieza de toque o broche que ilustra y adereza obras

---

<sup>1</sup> No los recoge, por ejemplo, el *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana* dirigido por Ricardo Gullón (1993), que constituye una referencia en la materia de primer orden.

más largas. De estos relatos que viven dentro de relatos nos da buen ejemplo *El Quijote* y otros muchos precedentes que no viene al caso enumerar.

Pues bien, dentro de las obras de los siglos de oro que contienen abundantes y variados relatos se encuentran una treintena de viajes a Tierra Santa de los siglos de oro, casi todos ellos impresos y reeditados varias veces.<sup>2</sup> En este marco el presente trabajo se plantea con dos objetivos claros: destacar el abundante número de relatos y observar cómo los límites entre realidad y leyenda se desdibujan frecuentemente rompiendo la tradicional dicotomía entre relatos realistas e idealistas en los siglos de oro.

Si nos detenemos en distinguir qué tipos de relatos contienen estos libros, cabría esbozar una tipología aproximada que incluye: relatos bíblicos relacionados con lugares que visitan los peregrinos; relatos basados en los evangelios apócrifos, como la historia que explica el huerto del bálsamo en las proximidades de El Cairo; historias de santos, como la leyenda de San Jorge y el dragón; relatos modernos surgidos al hilo de las visitas de los peregrinos, como la que tiene que ver con el río Can, que nos transmite Francisco Guerrero y otros viajeros; y relatos de historias recientes vividas en el Mediterráneo oriental, generalmente con base real y que llegan a Occidente con las características de leyendas...

Quiero llamar la atención ahora sobre los relatos que aparecen en uno de los libros más originales de este género, el que escribió el canario Juan Ceverio de Vera al regreso de su peregrinación: el *Viaje de la Tierra Santa*.<sup>3</sup> Como se verá, ofrece un alto valor etnográfico y antropológico en lo referente a las

<sup>2</sup> Publico un repertorio completo de estos libros en el catálogo de la exposición *URBS BEATA HIERUSALEM* (2017) y en mi artículo que en breve aparecerá en la *RFE* (en prensa).

<sup>3</sup> Sobre el canario Juan Ceverio de Vera, descendiente de los conquistadores de las Islas Canarias, pueden verse los estudios de Millares Carlo y Hernández Suárez (1977), Martínez Figueroa y Serra Rafols (1964) y Borges (1980). El resumen más elocuente de su vida nos lo ofrece él mismo en el primer capítulo de su obra: «Yo nací en Gran Canaria, la cual isla ganó mi bisabuelo Pedro de Vera para los Reyes Católicos. Y desde allí muy mozo pasé a las Indias, de donde me sacó la Majestad de Dios nuestro Señor, y de innumerables peligros en que andan los soldados d'ellas y pasados los cuarenta años de mi vida, trájome del secular estado indigno a la dignidad de sacerdote. Repartí mis pocos bienes con mis muchos hermanos pobres; viví en España ocho años y el cevo general de pretensiones, pasados los cincuenta, vine a Roma; admitiome por su acólito la Santidad de Clemente VIII. Yo mal contento de cómo pasaban las cosas en aquella corte, determiné volverme a España y porque, cansado, deseaba quietud. Y pasado algunas horas en un libro italiano del viaje santo de Jerusalén, en su lección espiritual tuve una buena inspiración, encomendándola a Dios, mucho más deseaba su buen efecto. Y porque no me desviasen vanos consejos y temores, hice voto. Pedí licencia al summo Pontífice, el cual encargándome que le encomendase a Dios en aquellos santos lugares, con alegre rostro me la dio. Y por no hallar compañero, sólo con un vestido pardo, dejando mi ropa en San Adriano, convento de frailes españoles de Nuestra Señora de la Merced, comencé mi viaje» (Martínez Figueroa y Serra Rafols, 1964: 9-11).

relaciones entre los cristianos y los musulmanes a finales del siglo xvi. Dichas historias, por su originalidad y su carácter, bien pudieron hacer las delicias de los lectores del Siglo de Oro, ser el embrión de una novela similar a las cervantinas o una comedia lopesca. Aunque nos han llegado por escrito, el autor oyó estos relatos de sus mismos personajes protagonistas o de personas allegadas a ellos. Adquieren, por tanto, caracteres comunes a relatos folclóricos sin dejar de ser valiosos testimonios antropológicos de una época muy concreta. Además, el libro que ahora comentaré nos ofrece una materia inusual en los libros de peregrinación, una buena colección de anécdotas vividas por el autor en América en su juventud.

Su *Viaje de la Tierra Santa* se publicó en Roma (Nicolás Mucio, 1596), al año siguiente de haberlo realizado y tuvo después varias ediciones más en el cambio de siglo.<sup>4</sup> Como es habitual en estos libros de peregrinación, Ceverio de Vera narra en primera persona su viaje desde Roma hasta Venecia por tierra; y desde esa ciudad hasta Jerusalén en una nave junto con otros peregrinos. Lo más novedoso en esta obra es que, llegado un momento, su autor parece perder la disciplina de contar y describir lugares, historias y anécdotas relacionados con Tierra Santa, y da entrada a numerosas anécdotas de sus andanzas americanas al hilo de lo que ve a su alrededor. Esa materia americana sólo aparece en la parte final del libro, después de haber visto los principales lugares santos de Jerusalén, especialmente el Santo Sepulcro. Su relato adquiere entonces un tono más distendido y menos ligado a lo religioso. El hecho es una constante de los libros de peregrinación: las noticias etnográficas y, en general, ajenas a la materia devota abundan más en la parte final de estos relatos. Quienes después de visitar los Santos Lugares de Palestina viajaban a El Cairo y el monasterio de Santa Catalina en el Monte Sinaí se comportaban en esta parte del viaje más como auténticos viajeros que como típicos peregrinos (Lama de la Cruz, 2013). En el caso del libro de Ceverio de Vera, la mezcla de materias resulta de lo más pintoresco y variopinto en un relato de peregrinación, cuya unidad solo podemos buscarla en las ricas experiencias de un peregrino que ha llevado en el Nuevo Mundo una vida llena de avatares.

De los cuatro relatos que he tenido en cuenta para mi estudio, por razones de espacio presento solo dos y me referiré a los otros dos de forma resumida. Todos pertenecen a la parte final de su viaje, cuando ya está de regreso a

---

<sup>4</sup> Luego se publicaría en Madrid (Luis Sánchez, 1597) y dos veces en Pamplona (Mathías Mares, 1598; y N. de Assiain, 1613).

Venecia en agosto de 1595. Tienen la peculiaridad de no ser relatos de ficción, sino de hechos sucedidos, perfectamente verosímiles en el contexto donde los escucha nuestro Ceverio de Vera, intercalados con técnica parecida a la que encontramos en obras de ficción como en *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* o en el *Quiijote*.

El primero es el que yo titulo «Los sueños de la heredera turca y el jenízaro cristiano» y por razones de espacio no lo puedo copiar.<sup>5</sup> Se lo contó un viajero cuando regresaban en el trayecto de Trípoli a Chipre en agosto de 1595. No se da el nombre de los personajes, seguramente por desconocerlo o haberlos olvidado, lo cual aumenta la verosimilitud. Los demás datos tienen todos la apariencia de ser verdaderos y los motivos temáticos coinciden con los de muchas narraciones de nuestro Siglo de Oro: el personaje cautivo por los turcos en el Mediterráneo, la orfandad temprana, el casamiento desigual, la muerte del viejo rico, la herencia importante en juego, el enamoramiento del ama con el sirviente, el conflicto de creencias religiosas entre los amantes, el sueño que infunde temor, el recurso a la religión, el agradecimiento en forma de promesa... Como se puede apreciar, la realidad supera (o al menos iguala) a la ficción. Falta, como es lógico, un final que el lector deberá imaginar. Ceverio no estaba dibujando el argumento de una novela, pero los lectores de las tres ediciones de su libro estaban leyendo una romántica historia de cautivos.

La siguiente historia se vincula a esta por ser su narrador el mismo jenízaro que antes de despedirse le contó un hecho reciente. Podemos titular la historia «El hijo predilecto del sultán» y los hechos tuvieron lugar cuando en 1595 murió Murad III (Amurates en el relato) y siguiendo una tradición otomana se debía dar muerte a todos los hijos del difunto, salvo al heredero, para evitar conflictos civiles.<sup>6</sup> Es la historia del menor de los hermanos, preferido del padre, que debe morir como los demás a pesar de suplicar al heredero en unas escenas llenas de ternura y patetismo.

En este segundo relato los datos históricos confirman el relato que nos transmite Ceverio. Es verdad que la historia pudo modificarse en la transmisión popular por la semejanza en el imaginario colectivo, tanto de los musul-

<sup>5</sup> Puede leerse en la edición de Martínez Figueroa y Serra Rafols (1964: 123-125).

<sup>6</sup> Edición de Martínez Figueroa y Serra Rafols (1964: 126-127). Se dice que degollaron a diez y nueve hermanos varones, hijos de su padre Amurates, y entre ellos a un muchacho de ocho años, el más hermoso y discreto de toda Grecia.

manes como de los cristianos, con el sacrificio de Isaac y la historia de José, pasajes bíblicos que tienen en común con este relato la pérdida del hijo predilecto. Aunque en este caso hay que contar con la tradición, ya bien asentada en el imperio otomano, de eliminar a los hermanos del heredero.<sup>7</sup> Como sucede con cualquier hecho real, y más si contiene elementos sentimentales, en ese medio año que transcurrió entre la muerte de Murad III (15 de enero) y la estancia de Ceverio en Chipre (primeros días de agosto), la transmisión oral pudo perfilar y adornar la historia con detalles literarios. No se escapan al lector elementos como esa especial relación entre padre e hijo (acentuada por la acusada diferencia de edad), el paseo del padre con el hijo de la mano por el jardín, la edad de ocho años y su especial gracia y donaire, el llanto del niño antes de pronunciar palabra, la preferencia de Amurates por la madre del niño, el encuentro con el hermano mayor, la disposición del niño a perder la vista, las buenas palabras del hermano mayor y la creencia en su salvación. Todos estos detalles son rasgos relevantes que otorgan a este breve relato la altura dramática que cualquier lector de novelas podía esperar. Con su relato Ceverio nos ha concedido el privilegio de asistir al nacimiento de una bella historia literaria partiendo de la realidad más cercana.

El siguiente relato se narra pocos días después. Ceverio sigue en Chipre aquel agosto de 1595 y allí comprueba hasta dónde son los turcos capaces de abusar de los griegos, humillarlos, quitarles cuanto tienen, golpearlos, abusar de sus mujeres etc. «Y si para defenderse toman alguna arma, los matan y, si tiene algo que les parezca bien, se lo quitan, de tal modo que ninguna nación en todo el mundo llegó al abismo de la miseria de los griegos, no sólo en aquel reino, pero en todos los del turco» (Martínez Figueroa y Serra Rafols, 1964: 136). El relato que sigue lo ofrece precisamente como ilustración de ese sometimiento «Y porque se entienda bien su desventura (la de los griegos), diré lo que pasó en el tiempo que estuve allí». Yo lo he titulado «El matrimonio de la viuda griega»:

---

<sup>7</sup> El problema de la rivalidad entre hermanos, y las consiguientes intrigas, ya se había producido mucho antes. Beyacid, que sucedió en 1481 a Mehmet II el Conquistador de Constantinopla, tuvo como principal problema la rivalidad de su hermano Cem, que era apoyado por los Caballeros de Rodas. Pero la implantación institucionalizada de esta cruel tradición se produjo con Selim I, el padre de Solimán el Magnífico, que destronó a su padre Beyacid en 1512 y eliminó a sus hermanos y sobrinos nada más llegar al poder. Antes de morir en 1520, mató cruelmente a todos sus hijos, salvo a Solimán, para que no tuviera problemas de gobierno. También Solimán el Magnífico hizo estrangular a su hijo Mustafá, en tanto que a los otros dos hijos les dio mandos en lugares apartados de su imperio. Con todo, hubo contienda entre ellos y hubo que eliminar a Beyacid para que Selim II quedara como único heredero.



Bajaron de la ciudad de Nicosia, que es la Corte,<sup>8</sup> cuatro principales turcos a holgarse al mar. Y pasando por la ciudad de Salamina<sup>9</sup> vieron a su puerta una moza viuda griega<sup>10</sup> la cual, viendo a los turcos, cerró la puerta. Y pareciéndoles hermosa, mandaron a sus criados llamar. La pobre, temerosa de enojarlos, les abrió y, preguntándole por su marido, dijo que era viuda y, apeándose, le dijeron que serían sus huéspedes aquella noche. Y aunque la afligida mujer les dijo que era sola y pobre, y que otras casas había ricas, no quisieron irse ni dejarla salir de la casa. La miserable griega les dio de cenar, y sobre cena le dijeron que escogiese marido, pues eran todos principales. La pobrecilla les dijo que no quería casarse porque, además de ser cristiana, tenía un hijo. Y dejándoles su pobre cama, se recogió a un aposento. Los tres turcos quisieron derribar la puerta, pero el otro, más aficionado a la gentil mujer, la defendió. Venido el día, la temerosa griega salió del encierro y, rogada del que la había defendido que se casara con él, viendo su voluntad contraria, se fue con sus compañeros.

Y vueltos a Nicosia, acordándose de la gentileza de su huésped, ordenaron su maraña.<sup>11</sup> Y aquel turco que estuvo más cortés se fue al Bajá y le dijo que una griega, habiéndole dado palabra de casamiento, lo negaba: que le hiciera justicia. Y el Bajá mandó que la trajesen ante él. Y estando la miserable descuidada en su casa, que está de Nicosia siete leguas, la llevaron presa. Y negando la falsa demanda, juraron los tres turcos sus huéspedes haber dado la palabra delante de ellos, por lo cual mandó el Bajá que se casara con él. Y la afligida mujer replicó que, siendo cristiana y él turco, no podían casarse. Y al Bajá le pareció causa bastante. Pero un alfaquí o sacerdote turco, que estaba presente, dijo que no era impedimento porque los cristianos antiguamente estaban casados con judías y muchos gentiles<sup>12</sup> con mujeres cristianas. Movió tanto el parecer de aquel letrado infernal, que el injusto Bajá mandó que se casase con él y al turco, que

<sup>8</sup> Nicosia ya era la capital de la isla cuando estaba en poder de los venecianos. Los turcos situaron en esa ciudad la corte de su Bajá o «Visorrey», como dice en otro lugar Ceverio.

<sup>9</sup> Justo antes Ceverio de Vera ha descrito en la «antigua y noble ciudad de Salamina» la explotación de las minas de sal, de donde toma su nombre. Allí trabajaban dos mil griegos maltratados por solo diez crueles turcos. Se encontraba en la costa oriental de la isla, cerca de Famagusta, a siete leguas de Nicosia, según luego dirá Ceverio. No debe confundirse esta ciudad chipriota, importante como ciudad-estado en la Antigüedad, con la pequeña isla del golfo Sarónico, próxima al Pireo, donde tuvo lugar la decisiva batalla naval en que la flota de las ciudades-estado griegas, bajo el mando de Temístocles, hundió o apresó a más de 300 naves persas en 480 a. de C.

<sup>10</sup> Como el joven del primer relato, esta mujer chipriota era griega por su lengua y su cultura, como la mayoría de los habitantes del Chipre veneciano. La religión cristiana de aquel joven vimos que se justificaba porque su madre era italiana. En este caso también era cristiana de confesión latina, y no griega, tal como se afirma en la última frase del relato, quizá porque la joven viuda era sobrina del Guardián, es decir, del fraile franciscano que estaba en la isla al frente del convento de esta orden religiosa.

<sup>11</sup> «Embuste inventado para enredar o descomponer un negocio» (RAE).

<sup>12</sup> Por «gentiles» debe entenderse los paganos, o que no tienen creencias religiosas.

no la hiciese fuerza a dejar su ley. Y aunque la desventurada griega hizo un amargo llanto, no le valió porque desde allí la llevaron a casa del turco.

Era sobrina del Guardián de Chipre aquella moza, el cual llevándome un día a mostrar las antiguallas de la ciudad, entró en su casa a verla, al tiempo que la pobre-cilla cantaba dolorosas endechas griegas.<sup>13</sup> Y antes de llamar, el Guardián me dijo que la oyéramos. Era muy buena la voz y muy lastimoso el canto, porque las endechas griegas son de tanto sentimiento como las canarias. Cesó el llanto y, llamando el Guardián, ella le abrió y en su presencia me contó la dolorosa historia, renovando la hermosa y tristísima mujer su continuo llanto. Y según dijo aquel padre, vivía como cristiana latina y no iba a iglesia de griegos, sino a nuestro convento:<sup>14</sup> que da mayor compasión su desventura (Martínez Figueroa y Serra Rafols, 1964: 136-137).

Por ser esta mujer sobrina del Guardián de Chipre, es decir, del franciscano más importante en la comunidad chipriota y ser este fraile quien refiere a nuestro viajero la triste historia, el relato se nos antoja más veraz. La narración tiene en común con las dos anteriores la expresión del dolor como consecuencia de una experiencia trágica. Con la primera coincide en el conflicto religioso creado con la conquista de Chipre y con la segunda en la violencia de los turcos, que se ceba con los propios hijos del sultán difunto o con los griegos de Chipre sometidos. Tanto en la primera historia como en esta última, los practicantes de la religión cristiana aparecen como las víctimas de una conquista militar, aspecto que por ser histórico también añade verosimilitud a ambos relatos. Resulta bien expresiva de la situación angustiosa de esta viuda griega la variedad de adjetivos que atribuye a esta mujer: hermosa, temerosa, afligida, viuda, sola, pobre, miserable, pobrecilla, gentil, temerosa, descuidada, presa, afligida, desventurada, dolorosas, buena, lastimoso, tristísima. Estos dieciocho adjetivos diferentes contrastan con los escasos dedicados a los turcos: sólo se habla de su «maraña» y luego del «letrado infernal» y el «injusto Bajá», pero ningún adjetivo se atribuye a esos desalmados turcos: se descalifican ellos solos con sus acciones.

<sup>13</sup> Ceverio conoció sin duda en las Islas Canarias las cancioncillas lastimeras, que dieron lugar a un género conocido en la Península durante el siglo xvi como «endechas canarias». El ingeniero italiano Leonardo Torriani, que estuvo en las Islas Canarias sirviendo a Felipe II en la mejora de sus fortificaciones, nos legó los únicos textos conocidos en las lenguas prehispánicas de Canarias, precisamente dos endechas, una de Gran Canaria y otra de El Hierro. Sobre estos cantos lastimeros griegos versa el estudio de Alexiou (1974) y sobre los canarios, mi artículo (Lama de la Cruz, 1993: 109-122).

<sup>14</sup> Cuando Chipre cayó en poder de los turcos otomanos en 1571, los frailes franciscanos obtuvieron el permiso de los sultanes de permanecer en la isla, convirtiéndose en los únicos que se establecieron definitivamente en ella.

El cuarto relato que traigo aquí también procede de la estancia en Chipre de Ceverio de Vera. Yo lo titulo «La religión de una pareja de judíos en su peregrinación por el Mediterráneo»:

Volviendo de la mar a mi convento, antes de entrar en la ciudad, encontré con un jenízaro mancebo en un buen caballo y una turca de buen talle en otro, cubierto el rostro con un velo negro, y dos moros sus criados. Y el jenízaro me preguntó en lengua italiana si era peregrino de Jerusalem. Yo respondí en la propia lengua que sí; y a pocos lances conoció que yo era español y yo a él que era portugués. Y en su lengua me dijo que hablase yo la mía sin temor; y mostró mucho contento. Y la mujer se quitó el velo y en lengua portuguesa me dio la bienvenida y empezó a llorar. Díjele que me admiraba de ver español<sup>15</sup> en aquel maldito hábito; y el me respondió que también andaban en España muchos hebreos en hábito de españoles por librarse de la Inquisición. Y que así él, por librarse de la soberbia turquesca, traía aquél hábito, porque aunque él y su mujer, que estaba presente, habían nacido en Lisboa, eran hijos de hebreos. Y habiendo preso los inquisidores a sus padres, un tío de su mujer los envió a Sevilla con siete mil ducados en letra, donde tuvieron aviso que se viniesen a Italia, porque sus padres negociaban mal.<sup>16</sup> Y dando el dinero a un genovés, les dio letra para Génova. Y con su mujer en hábito de hombre se embarcó en Alicante y pasaron a Italia. Y tomando letra de su dinero para Venecia, vivieron en aquella ciudad dos años y de allí pasaron a Chipre, por vivir en aquel reino un hermano de su padre. La portuguesa, que era muchacha y de buen rostro, y no cesaba de llorar, dijo al marido que, pues trataba verdades, no mezclase mentiras y díjome:

—Señor, yo he sido engañada, que aunque soy hija de hebreo, soy verdadera cristiana y mi padre me casó por fuerza con este hombre, que yo quisiera casar con cristiano viejo. Después de casada, le tuve amor y amor me forzó a dejar España y, en ajeno hábito, seguirle hasta Venecia. Allí me dijo el traidor que viniésemos a visitar el Santo Sepulcro de Jesu Christo, sabiendo que este fue siempre mi gran deseo. Fíeme del falso y trájome a Turquía, donde él ha renegado, y por fuerza el Bajá me ha hecho a mí renegar, solo de palabra, que en mi corazón tengo a Dios nuestro Señor y su majestad me envía estos trabajos, por haberme casado con un perro judío.

Aquí perdió la paciencia el renegado y, diciendo que ella era la cristiana perra,

<sup>15</sup> Si lo considera español, como luego se volverá a repetir, es porque desde 1580 Portugal podía ser considerado parte de España, ya que Felipe II fue también desde esa fecha Felipe I de Portugal.

<sup>16</sup> Esta apreciación revela las dificultades de los judíos en la Península Ibérica, seguramente pasando por conversos, ya que habían sido expulsados en 1492 de Castilla y Aragón, en 1496 de Portugal y en 1498 de Navarra. En las líneas siguientes también se aprecia la facilidad que tenían para enviar su dinero a otro país.

mandó a sus moros que la llevarsen delante. Y al pasar la llorosa y desconsolada mujer, me dijo que rogase a Dios por ella, yendo ahogándose en lágrimas, que enternecieran al más duro corazón. El miserable y descreído hebreo, ida la mujer, me dijo que sabía Dios la pena que le daba la triste vida de su mujer, por la mucha obligación que le tenía, pero que no hallaba a su mal remedio, por haber él renegado y comprado un jenizarato al turco en dos mil ducados y muchas heredades y casas en aquel reino, por lo cual le era forzoso vivir en él.

Yo le dije que ya él sabía, como criado en España, que la majestad de Dios tiene los brazos abiertos para recibir al pecador en cualquier tiempo que a su servicio viniese; que vendiera sus heredades y casas y se volviese a Italia a servir al verdadero Dios, a quien su mujer servía; que si el jenizarato perdía, ganaba su alma y la de su afligida mujer, a quien él tanto debía. Y con lágrimas me dijo que lo encomendase a Dios, que conociendo su yerro, determinaba servirle. Y dándome una cestilla de hermosas peras, siguió su camino y yo me entré en la ciudad. Y es de saber que, si un judío quiere ser turco, no le reciben si primero no es cristiano (Martínez Figueroa y Serra Rafols, 1964: 138-140).<sup>17</sup>

Esta pareja mal avenida evidencia, quizá mejor que las anteriores historias, los problemas de muchos matrimonios entre personas de diferentes creencias. Por otro lado, nos ofrece un testimonio de indudable interés sociológico: la pervivencia en la Península Ibérica de los conflictos religiosos, la facilidad con que los judíos adinerados viajaban por el Mediterráneo, cómo se vendían los «jenizaratos» y se podían rehacer unas vidas dentro del imperio otomano. En tres de los relatos se presenta la religión cristiana como víctima y en el del hijo predilecto del sultán las atrocidades de los dirigentes musulmanes otomanos. Así que en todos estos «ejemplos» la religión cristiana sale defendida.

La inserción de estos relatos en un libro de peregrinación a Tierra Santa evidencia la variedad de elementos literarios que se pueden encontrar en obras de este género y que, una vez publicadas, se suman al rico caudal de historias ficticias que, en forma de novelas, circulaban por Europa. Las crónicas de Indias aportaron otros muchos argumentos, pero no es frecuente que estos aparezcan en un libro de peregrinación como este de Ceverio de Vera.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> La observación de Ceverio como narrador deja claro que el jenízaro había engañado también al Bajá diciéndole que era cristiano para poder ser admitido como turco.

<sup>18</sup> Estas numerosas interpolaciones se deben, como el mismo Ceverio señaló, al ruego de sus amigos. A partir de los datos que proporciona el propio autor, Analola Borges en su artículo citado reconstruye su hipotético itinerario en las Indias, y publica y comenta todos los textos de materia americana.

En un siglo en que la mayoría de los cuentecillos, chistes y argumentos procedían de poliantes y florilegios, estas historias que Ceverio de Vera ofrecía «de primera mano» mostraban la lozanía de su actualidad vivida en primera persona. Pero no es descartable que la realidad se tiñera de tonos y rasgos más o menos folklóricos y literarios en los labios de un narrador consumado como era nuestro peregrino canario.

Tendemos a creer que el hombre del Renacimiento tenía un conocimiento directo de los clásicos y que manejaba unas fuentes ricas y variadas en cuentos, apólogos, citas o lugares comunes. Y, sin embargo, esa aparente vastísima cultura no es más que un espejismo. Sagrario López Poza describió muy bien la manera cómo unas citas o unos argumentos pasaban de unos autores a otros, como auténticos comodines de una baraja, mezclados a menudo con los derivados de hechos vividos. La extensa bibliografía que nos ofrece esta investigadora es una buena muestra de cuán manidos eran los argumentos que pretendían pasar como novedosos ante los ignorantes (López Poza, 1990: 92).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEXIOU, Margaret (1974). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BORGES, Analola (1980). «Comentario a un relato del siglo XVI sobre el Nuevo Mundo». *Revista de Estudios Atlánticos*, 26, pp. 351-398.
- GULLÓN, Ricardo (1993). *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid: Alianza.
- LAMA DE LA CRUZ, Víctor de (1993). «Dos endechas canarias indígenas: Estado de la cuestión». *Castilla. Estudios de literatura*, 18, pp. 109-122.
- (2013). *Relatos de viajes por Egipto en la época de los Reyes Católicos*, Madrid: Miraguano.
- (2017). *URBS BEATA HIERUSALEM. Los viajes a Tierra Santa en los siglos XVI y XVII*. Madrid: BNE.
- (en prensa). «Los viajes a Tierra Santa en los Siglos de Oro: entidad y fortuna de un género olvidado». *Revista de Filología Española*.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (1990). «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica». *Críticón*, 49, pp. 61-76.

MARTÍNEZ FIGUEROA, Concepción, y SERRA RAFOLS, Elías (eds.) (1964). Juan Ceverio de Vera, *Viaje de la Tierra Santa*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.

MILLARES CARLO, Agustín, y HERNÁNDEZ SUÁREZ, Manuel (1977). *Biobibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*, tomo II. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario-Cabildo Insular.



# **DON QUIJOTE DE MANHATTAN DE MARINA PEREZAGUA, PENÚLTIMA CONTINUACIÓN HETERODOXA DEL QUIJOTE**

Santiago López Navia

*Universidad Internacional de La Rioja / Cátedra de Estudios Humanísticos*

*Felipe Segovia Martínez. Universidad SEK, Santiago de Chile*

*A Emilio Illarregui, in memoriam*

## **1. DON QUIJOTE DE MANHATTAN EN EL CONJUNTO DE LAS RECREACIONES NARRATIVAS DEL QUIJOTE**

El argumento de *Don Quijote de Manhattan*, cuarta obra narrativa publicada por Marina Perezagua, no tiene desperdicio. Don Quijote y Sancho Panza se despiertan el 17 de enero de 2016 en la isla de Manhattan, y tras adoptar respectivamente la apariencia del robot C3PO y un entrañable ewok, bien conocidos por la saga de *La guerra de las galaxias*, se dedican a cumplir el programa de la Biblia, que sustituye a los libros de caballerías en el desquiciamiento de don Quijote.

En su delirante recorrido desde Queens hasta el complejo del World Trade Center, los protagonistas viven peripecias a cuál más desastrosa, se ven envueltos en Broadway en una manifestación ultracatólica contra la versión teatral de *El testamento de María* de Colm Tóibín (2012, en español en 2014),<sup>1</sup> visitan al director del Instituto Cervantes (a quien consideran Cervantes en persona), participan de la dieta de un restaurante macrobiótico, entran en un establecimiento de IKEA y participan de una sesión de cibersexo en un planetario, además de sufrir el efecto de las drogas de diseño y prestar atención a las historias de dos prisioneros que acaban en la cárcel por diferentes causas. Finalmente, y siempre en busca de Marcela, personificación idealizada y simbólica de la Torre de la Libertad, son llevados por una inundación apocalíptica hasta un final en el que se confunden los planos de una previsible extinción y un no tan previsible renacimiento en otro plano espaciotemporal que con-

---

<sup>1</sup> En efecto, antes del estreno en Broadway la obra concitó la animadversión del público conservador, que dejó constancia de su postura radical en las manifestaciones que recrea Perezagua.



duce al (re)descubrimiento del texto original del *Quijote*. Toda la trama se ve envuelta en una atmósfera surrealista en la que las imágenes se yuxtaponen y las lecturas simbólicas se interrelacionan, de modo que la recreación de Perezagua se define por un estilo y un tratamiento temático singulares en el variado conjunto de las recreaciones narrativas del *Quijote*.

*Don Quijote de Manhattan* se adscribe a las continuaciones heterodoxas del *Quijote* (López Navia, 1996: 154-158), en las que no se respeta la voluntad cervantina de la muerte del protagonista en el capítulo II, 74 del *Quijote*, como muy pronto dice el narrador: «Un día 17 de enero del año 2016, el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha y su leal escudero Sancho [...] se despertaron en una acera en pleno centro de esta isla que se llama Manhattan» (Perezagua, 2016: 13). Poco después, y emulando la resurrección de Cristo, don Quijote se considera resucitado tras los tres días en los que esta encerrado en el calabozo por arremeter contra los dos operarios de una funeraria. Esta forma de entender su peculiar resurrección suscita las dudas de Sancho Panza: «Pues que así creo yo que está vuestra merced tan resucitado como lo está mi madre, que en gloria esté. Porque ¿cómo es posible que un resucitado siga teniendo las mismas necesidades que yo, que acabo de vaciarme en el baño de la gran cena de ayer?» (Perezagua, 2016: 50), reservas que recuerdan claramente a las que Sancho le opone a don Quijote al comienzo del capítulo I, 49 de la novela original.<sup>2</sup>

Podríamos constituir, con la recreación de Perezagua y otras cuantas, un subgrupo de recreaciones narrativas hispánicas del *Quijote* cuya temática guarda relación con Estados Unidos. A partir del Desastre del 1898 se entienden el cuento «D.Q.», de Rubén Darío (otra continuación heterodoxa) en 1899 y la novela *El alma de don Quijote* de Jerónimo Montes, imitación publicada en 1904. En 1925 ve la luz *Don Quijote en Yanquilandia*, continuación heterodoxa de Juan Manuel Polar, y en 1930 Nicasio Pajares publica *Don Quijote y tío Sam*. Por fin, en 1997 aparece la imitación *La amante de don Quijote* de Alejandro de la Encina, que se desarrolla en el mismo entorno.

---

<sup>2</sup> «— [...] Los que no comen, ni beben, ni duermen, ni hacen las obras naturales que yo digo, estos tales están encantados; pero no aquellos que tienen la gana que vuestra merced tiene y que bebe cuando se lo dan, y come cuando lo tiene, y responde a todo aquello que le preguntan» (*Quijote*, I, 49). En la recreación de Perezagua, y en medio del desastre final que define un escenario postapocalíptico presidido por una lluvia que parece traer el fin del mundo, será Sancho quien, tras un conmovedor planto de efectos taumatúrgicos, reanimará a un don Quijote que clama a Dios como Cristo en la cruz.

## 2. EN LA ESTELA DEL QUIJOTE

La huella del *Quijote* en la recreación de Perezagua comienza con la naturaleza literaria de la locura del protagonista: la Biblia es la fuente de la enajenación de don Quijote, como lo fueron en la novela original los libros de caballerías. Sin embargo, los problemas de interpretación derivados de la amplitud textual de un libro «demasiado ambicioso en su conocimiento exhaustivo para un alma mortal e imperfecta como la suya» (Perezagua, 2016: 132-133), hacen que don Quijote se plantee la necesidad de regirse por una guía más fácil de aplicar: el manual de las catorce obras de misericordia definidas por la Iglesia «que terminó por ejecutar [...], y lo hizo con todo el rigor que pudo, no sin que mediara alguna que otra paliza, que a veces —las más— cobrarán también, parcial o enteramente, los infelices cueros de Sancho» (Perezagua, 2016: 206).

Como consecuencia de este desquiciamiento de naturaleza bíblica, don Quijote toma la voz de Dios cuando les grita las palabras del Génesis [3, 16-18] a dos policías a quienes confunde con Adán y Eva vestidos y avergonzados por su desnudez tras pecar de soberbia inducidos por la serpiente (Perezagua, 2016: 33 y 34), y asume las experiencias de Cristo cuando, tras dirigirse en los mismos términos a la porra que el policía sostenía en alto y a la cual confunde con la serpiente misma, recibe una paliza que le hace preguntarse «si eso era el dolor del sacrificio en la cruz que [...] se le había adelantado» (Perezagua, 2016: 35). También asume el discurso milagroso de Cristo cuando, primero, le dice a una muchacha que vela a su abuela muerta en un tanatorio: «tu abuela no está muerta. Solo duerme» (Perezagua, 2016: 51),<sup>3</sup> y después le espeta literalmente lo mismo que Jesús dice a Marta, la hermana de Lázaro: «Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque esté muerto, vivirá. Y todo aquel que vive y cree en mí no morirá jamás. ¿Crees esto?»<sup>4</sup> (Perezagua, 2016: 51). No es, pues, extraño que el narrador se refiera a don Quijote y a Sancho en un determinado momento como «mesías y discípulo» (Perezagua, 2016: 86). Al igual que ocurría en la novela original, el discurso literaturizado de don Quijote, ahora de contenido religioso, suscita en los demás personajes una razonable extrañeza, como ocurre con el joven cautivo, su compañero de celda tras su detención por el episodio del tanatorio, «asombrado por el modo

<sup>3</sup> Véase Lucas, 8: 52; Mateo, 9: 24 y Marcos 5: 39.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Véase Juan, 11: 25-26.

de hablar de don Quijote» (Perezagua, 2016: 59) o «perplejo» al escuchar su nombre (Perezagua, 2016: 61).

Sancho Panza no experimenta el mismo grado de quijotización que su modelo cervantino, pero al igual que este es simple, grosero y refranero. También remeda al Sancho original por ser poco correcto al hablar o por entender a su manera el significado de las palabras. Por esta razón es frecuentemente reconvenido por don Quijote, como leemos cuando le afea la conducta por su verbosidad: «—¡Válgame Dios, hideputa! Cállate de una vez, Sancho, que por mi santiguada que hablas más que todo un pueblo!» (Perezagua, 2016: 152).

Tampoco Marcela, el personaje quizá más singular que surge de la imaginación calenturienta del don Quijote de Perezagua, se resiente por la percepción religiosa del protagonista. Esta nueva Dulcinea es la delirante personificación de la One World Trade Center, originalmente denominada Torre de la Libertad, que toma el mismo nombre que la estructura arquitectónica original destruida el 11 de septiembre de 2001: «Marcela, esa Torre de la Libertad [...], porque creo que fue la misma Marcela quien, de puro compasiva, se trocó en torre y, doliéndose de los hombres, tuvo a bien cobijar, en sus noventa y cuatro plantas, a los heridos» (Perezagua, 2016: 249–250).

Don Quijote se refiere a Marcela como «la flor de estas memorias mías» (Perezagua, 2016: 67) y la convierte muy quijotesca en paradigma de la belleza. Ante el estupor de Sancho, que no entiende los amores de su señor con una torre, este le recuerda que Marcela es «la reina de la hermosura que, por salvar a cientos de almas, se trocó en torre para guarecerlas» (Perezagua, 2016: 71). Marcela es el destino al que se quiere dirigir don Quijote en los últimos momentos del libro, en un final apocalíptico y teñido de una recurrente atmósfera surrealista hasta el punto de que «cuando don Quijote quiso dirigirse a ella, Marcela pasó de ser sólida a convertirse en una inmensa columna de agua, una columna con su misma altura [...], de donde fluían infinitos hilos de lluvia, que al caer sonaban igual que el llanto de las piedras» (Perezagua, 2016: 289).

El narrador se refiere, obviamente, a las dos fuentes que recuerdan a las dos Torres Gemelas y que se vierten en cascada en el complejo conmemorativo del World Trade Center, en Nueva York. Esta proyección simbólica del amor de don Quijote está particularmente elaborada en la novela de Perezagua,

y se engrana en la extraña búsqueda final del protagonista presidida por el agua, a un mismo tiempo aniquiladora y vivificadora, junto con otros símbolos que confunden muerte y renacimiento, como el bebé que flota en las aguas del fin del mundo que anegan la ciudad, y que conforma la base de un simbólico pesebre que recrea el nacimiento de Cristo en el que don Quijote es el buey, Sancho la mula y el bebé (una niña) preside esta singular representación de la Natividad.

Al papel que representa la locura literaria se añaden frecuentes guiños literales o parafrásticos que remiten al original cervantino, como los esfuerzos de don Quijote para entender los intrincados pasajes de la Biblia, a los que dedica siete días con sus noches:

... hasta que del poco dormir y del mucho leer terminó por secársele el cerebro. Nublada su capacidad de discernimiento, quedó impresa en su voluntad, como en letras de bronce, la idea de recorrer las calles de esa ciudad que, sin duda, debía limpiar de agravios y razones [...] y parecióle que no podía haber nadie mejor que él mismo para enserter sus lides con la premática de los Evangelios (Perezagua, 2016: 20).<sup>5</sup>

El comienzo del capítulo III de la recreación de Perezagua remite inconfundiblemente al discurso con el que don Quijote visualiza cómo se ocupará de narrar la salida de su aldea el sabio encargado de escribir su historia: «Apenas desplegada la aurora, los sonrosados rayos de Apolo alancearon la ciudad de Nueva York como a doncella en su tálamo nupcial» (Perezagua, 2016: 23).<sup>6</sup>

Para recriminarle su voracidad por no compartir con él una chocolatina que Sancho está comiendo, don Quijote se refiere a él como «glotón moderno y majadero antiguo» (Perezagua, 2016: 126), remitiendo al «truhán moderno y majadero antiguo» con que le recrimina su falta de decoro en el capítulo II, 31 del *Quijote*. Poco más adelante, al final del mismo capítulo XIV, cuando Sancho Panza muda su atuendo cambiando su disfraz de ewok por

<sup>5</sup> «Y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio [...]. En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio» (*Quijote*, I, 1).

<sup>6</sup> «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos...» (*Quijote*, I, 2); «Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase...» (*Quijote*, II, 20).

«unos pantalones de pana anchos y uno de esos abrigos de pelo largo que pusieron de moda ciertas estrellas del rock, travestis, o celebrities» (Perezagua, 2016: 129), el «Sancho, hueles, y no a flores» que don Quijote le dirige por el olor que emiten sus ropas, nuevas pero no demasiado limpias, remite muy evidentemente al «ahora más que nunca hueles, y no a ámbar» con que don Quijote afea la conducta a Sancho cuando este se alivia indecorosamente en la aventura de los batanes en el capítulo I, 20.

El don Quijote de la continuación de Perezagua invoca el reivindicativo «yo sé quién soy», con el que su modelo define la amplitud identitaria de su programa literario en el capítulo I, 5, cuando afianza su identidad frente al joven con el que comparte calabozo durante tres días. En esta misma ronda de homenaje al *Quijote*, todo el capítulo XVII remite a los capítulos II, 42 y 43, dedicados a los consejos que brinda el protagonista al inminente gobernador de la ínsula Barataria. A su vez, Sancho, recién instituido como gobernador de la nueva ínsula, asigna a su amo el nombre de «don Quijote de Manhattan» —que, según declara antes, «le queda que ni pintado» (Perezagua, 2016: 162)— usando como espada un ejemplar del *Diccionario de la Lengua Española* que alguien ha dejado olvidado en un patio del Instituto Cervantes de Nueva York.

Al igual que el don Quijote cervantino invoca la importancia que sus hazañas tendrán en la fama inmortal,<sup>7</sup> don Quijote de Manhattan gana con sus hechos la perpetuidad de esa misma fama que «requiere, cuando menos, personas que, una vez muerto el afamado, le mantengan vivo a raíz del relato de sus hazañas» (Perezagua, 2016: 207), especialmente por su facilidad para concitar con su actitud a las diferentes minorías hasta entonces dispersas: «Veganos, sapiosexuales, LGBT, ufólogos, marianos, queers, animalistas, papistas, ecologistas, feministas, eco-feministas, utopistas, politeístas, milenaristas, evolucionistas, zurdos [...] y un larguísimo etcétera» (Perezagua, 2016: 206).

Del mismo modo que en el *Quijote* cervantino, los protagonistas de la recreación de Perezagua se entregan a la dialéctica sustentada en sus diferentes perspectivas —idealizadora la de don Quijote y realista la de Sancho—, cuando este, en el New World Mall, ve pelucas donde aquel ve cabelleras arrancadas como trofeos. La misma autora da cuenta en sus «Referencias» del final de

<sup>7</sup> Don Quijote se propone «hacer obras que queden escritas en el libro de la Fama por todos los venideros siglos» (I, 18), se considera precisamente «caballero andante [...], y no de aquellos de cuyos nombres jamás la Fama se acordó para eternizarlos en su memoria» (I, 47) y es consciente de «que anda por ahí en boca de la fama» (I, 37).

la novela de alguna de sus deudas con el texto original, como la que contrae con el capítulo II, 29, de la que toma la intervención de don Quijote cuando afirma que los piojos se mueren cuando un barco traspasa la línea equinoccial.

La conexión con el texto original de la que venimos hablando se nutre en *Don Quijote de Manhattan* del recurso especialmente original que consiste en señalar las reminiscencias del pasado literario de los protagonistas, que ellos no acaban de identificar. En un momento en el que menciona las bodas de Camacho, el narrador explica que el protagonista no sabía «de dónde le venía a él aquello» (Perezagua, 2016: 80), y el hecho de que don Quijote decida tomar la línea de metro que los llevaría a Queens a él y a Sancho Panza puede estar motivado «por la reminiscencia de las bellas reinas a quienes rendía pleitesía allá en su siglo» (Perezagua, 2016: 86). Del mismo modo, a bordo del tren que han tomado en Grand Central Station para viajar a Long Island, los protagonistas comparten un vago recuerdo de sus monturas de otro tiempo, paradójicamente más ligeras, según su memoria, que el medio en el que viajan ahora. Viendo las valientes brazadas de los nadadores de la piscina de Flushing, don Quijote y Sancho rememoran el esforzado ejercicio de los galeotes de su tiempo, y al contemplar la bóveda celeste artificial que corona Grand Central Station, evocan el cielo estrellado de una noche en La Mancha porque la «debían de guardar en el recato o en la esquinita de algún hueso muy interno» (Perezagua, 2016: 238). Don Quijote también tiene una «recóndita y preterida memoria» (Perezagua, 2016:161) de su amor por la libertad y siente nostalgia de un mundo que «solo afloraba a partir de ciertas sensaciones» (Perezagua, 2016: 171), alguna de las cuales es el resultado de la contemplación de algún objeto que le recuerda vagamente a otro, como el zumo desintoxicante de color verde que sirve una camarera de un restaurante macrobiótico y que le remite en su memoria al bálsamo de Fierabrás.

Don Quijote y Sancho Panza aparecen ante el lector, en fin, como «dos hombres despojados [...] de esa historia lejana, que tal vez hubiera ocurrido en un lugar de la Mancha de cuyo nombre y existencia no podían [...] acordarse» (Perezagua, 2016: 256), y en su forma de hablar emplean y entienden con fluidez expresiones que les resultan sorprendentes, como cuando Sancho mide la distancia «a tres tiros de ballesta» sin explicarse muy bien «de dónde le había nacido esa expresión» y otras que don Quijote a su vez «entendía como si las hubiera mamado de la leche materna» (Perezagua, 2016: 287).

Perezagua también se inspira en el *Quijote* cervantino cuando el protagonista plantea la posibilidad de ser objeto de una nueva historia en un plano textual en el que convergen la historia que fue (el original), la historia que es (la recreación de Perezagua) y la historia que podría ser de acuerdo con sus expectativas permanentes en el sentido de merecer un futuro tratamiento histórico: «podría ser que un día alguien escribiere nuestras andanzas» (Perezagua, 2016: 77).<sup>8</sup> La misma conexión con el original se evidencia en el discurso en el que, en la línea del de la Edad de Oro (I, 11) o el de las armas y las letras (I, 38), don Quijote demuestra entender y validar los motivos (para absolverla por lo tanto de su pecado) de la presa de Rickers Island, de la que hablaremos en su momento.

Por fin, la elaboración de algunos de los títulos de los capítulos del *Don Quijote de Manhattan* constituye otra evidente señal de homenaje literario al original.<sup>9</sup> La formulación del capítulo V, «Que sigue al capítulo IV...», remite al «Que sigue al de sesenta y nueve...» del capítulo II, 70 del *Quijote*. El capítulo VIII, «Donde se refiere [...] y otras cosas de mucho gusto y pasatiempo», replica el capítulo I, 30, «Que trata de la discreción de la hermosa Dorotea con otras cosas de mucho gusto y pasatiempo», y el capítulo XXII del *Don Quijote de Manhattan*, «Que trata de lo que tratare este capítulo y cuenta lo que en él se verá», recuerda al «Donde se cuenta lo que en él se verá» del capítulo II, 9 del original.

### 3. LA ESTRATEGIA NARRATIVA

El tejido narrativo de *Don Quijote de Manhattan* es otro indicador de las relaciones entre la recreación y su modelo. Son comunes, por ejemplo, las referencias a la historia y las «historias dentro de la historia».<sup>10</sup> Es el caso de la del joven cautivo (capítulo VIII) que sufre prisión por detraer de los estableci-

<sup>8</sup> «¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga...?» (I, 2). Perezagua se conforma con un vago «alguien», de modo que no hay en su recreación ninguna muestra clara del recurso a la pseudoautoría más allá de una mención en el final y que, como veremos más adelante, no pasa de ser una mera alusión al *Quijote* y no forma parte de la urdimbre de la narración principal.

<sup>9</sup> Véase López Navia, 2007: 166-172.

<sup>10</sup> Estas referencias tampoco apuntan al recurso de la pseudohistoricidad; se remite a la historia de forma nada elaborada, sin alusiones a nuevos manuscritos ni a fuentes indefinidas. La historia se ve ocasionalmente afectada por alguna pista nada clara sobre una posible «continuación de la continuación» en el capítulo XXXIII, «Donde se da fin a esta verdadera historia, que es la primera parte de la segunda, y alegre, que vendrá».

mientos en los que trabajaba algunos productos con los que contribuía a paliar las necesidades de los indigentes que encontraba a su paso, capaz de cambiar de trabajo y progresar en sus robos hasta llegar a atracar un banco. También se inserta en la narración principal la historia de Zoraida Butler, empeñada en vengarse de su profesor de Lengua, que las humillaba a ella y a otra compañera de clase a quienes se dirigía públicamente llamándolas Zorrita Número Uno y Zorrita Número Dos y que entablaba con ella conversaciones de contenido veladamente sicalíptico que, por su ingenuidad, la desprevenida Zoraida no llegó a captar hasta más tarde, así como la historia de la presa de la sórdida cárcel de Rikers Island, acusada de haber asesinado a los tres hijos de un amigo que había muerto al ver cómo se deshacían de ciertos objetos a los que ella atribuía una especial importancia.

Al igual que en el *Quijote*, son comunes las marcas narrativas de anticipación y continuidad, por ejemplo en la transición entre capítulos, como vemos en la prolepsis que sustenta la transición entre el III y el IV, en donde se habla de un «raro sueño» que tiene don Quijote «y que se adelanta a continuación por venir más a propósito con el discurso de este relato», en referencia al «próximo capítulo»; a este mismo fin sirve la etiqueta «como se verá a continuación» en referencia al capítulo VIII y al final del anterior, o la marca de transición entre los capítulos IX y X, que tiene mucho de juego cervantino: «vayamos ahora, sí, al capítulo siguiente, el cual —por ser este el noveno— habrá que considerar el décimo». En el mismo sentido debemos entender los marbetes «lo que en el próximo capítulo se verá»; «como se verá en el siguiente y último capítulo» y «como se verá en las últimas páginas de este relato» (Perezagua, 2016: 114, 272 y 283).

Una nueva prolepsis de formulación evidente se da en el capítulo XV, en donde el narrador nos advierte que «con la licencia y las leyes del decoro narrativo, sí se ha de hacer un pequeño salto en el acontecer de esta historia» (Perezagua, 2016: 133), de modo que pocas líneas más abajo la narración nos lleva, respondiendo a una invitación tan evidente como «saltemos pues», a una manifestación de mujeres desnudas en el centro de Washington Square en defensa de las ballenas, cuya causa se explica recurriendo ahora a una analepsis que balancea la anticipación anterior y que tiene que ver con lo ocurrido con una ballena varada en el canal Gowanus, en Brooklyn a la que don Quijote salva sin pretenderlo con uno de sus discursos mesiánicos. La mani-



festación es, así, una celebración de «las hazañas del gran ecologista don Quijote de la Mancha y su amigo Sancho Panza» (Perezagua, 2016: 142).

Precisamente en relación con un salto narrativo, don Quijote reflexiona con Sancho acerca de los detalles de la sincronidad del relato, toda vez que este parece entender mejor el orden lineal y, en su constante simplicidad, no tiene tan claro que la linealidad no tenga importancia: «A ver, si el orden no importa, dígame si se le antojaría a vuestra merced o pagaría dineros por ver una película que se llamare *El cordero de los silencios*, o *Futuro al regreso*, o *La selva del libro...*» (Perezagua, 2017: 167) y otros tantos títulos «desordenados» de películas que suponen para Sancho un argumento de autoridad. Perezagua parece estar legitimando su estrategia narrativa, rica en este tipo de saltos, a través del discurso de don Quijote, y más si tenemos en cuenta que en otras ocasiones el narrador vuelve sobre algo que «no fue referido anteriormente» (al comienzo del capítulo VII) o vuelve en el mismo capítulo al «punto en donde primero se interrumpió la historia», según se nos anunció en la transición entre el capítulo III y el IV. A la misma estrategia responde «el próximo salto en el tiempo» que, interrumpiendo la narración de la visita de don Quijote al director del Instituto Cervantes en Nueva York, lleva al lector a las circunstancias en las que los protagonistas conocen al nadador negro Simón en el Meadows Natatorium de Flushing, en el barrio de Queens.

Otras breves marcas de prolepsis remiten de una forma más abierta a momentos de la historia que conoceremos más adelante. Es el caso del final del capítulo X, en donde se nos adelanta alguna pista que se desarrollará «según se verá en el curso de este relato» y también se nos remite a «lo que también se sabrá a su debido tiempo en esta verdadera historia» (Perezagua, 2016: 84). Es también el caso de secuencias como las siguientes, que remiten a algo que «aún no ha de saberse, pero que el impaciente lector sabrá a su debido tiempo en esta nunca antes vista historia», o a «los motivos que se verá más adelante» (Perezagua, 2016: 132 y 134).

Son también muy cervantinas algunas imprecisiones de la narración: tras haber sido apaleado por unos policías por su comportamiento desquiciado en un restaurante y tras la charla impersonal que le endilga la recepcionista de un hospital cuando don Quijote le entrega la tarjeta de su seguro sanitario, el

narrador no aclara las causas de su mirada turbia («no podría saberse si debido a la paliza física o verbal», Perezagua, 2016: 37).<sup>11</sup>

Menos elaborado, por no decir tangencial, es el recurso de la traducción, que no se ajusta (ni tiene por qué) a los patrones cervantinos. En las primeras páginas de la novela el narrador deja claro que lo que dicen en inglés los protagonistas, idioma que comprendían aun sin haberlo aprendido, «en este relato quedará traducido directa y fielmente al cristiano» (Perezagua, 2016: 27), sin que sepamos quién sea el traductor. Más trabajadas están sin embargo las marcas, comunes en el texto del *Quijote*, con las que el narrador justifica la pertinencia de obviar aquellos aspectos carentes de interés para la historia. Así sucede al principio de ciertos capítulos, como el xv («Como en los siguientes diez días no sucediera cosa digna de ser contada») o el xvi, que retoma la historia «tras unos días sin cosa digna de ser contada», ejemplos que demuestran el vigor del recurso cervantino, sustentado en la literatura caballerescas, que Trueblood (1956) denomina «selección artística». También son recurrentes las apelaciones al lector, que remiten a las fórmulas que podemos leer en el mismo sentido en el *Quijote*.

La estrategia narrativa de *Don Quijote de Manhattan* se hace especialmente interesante y reveladora en el final rompedor de la novela, que nos lleva a un escenario antiguo en el que el ángel caído que había acompañado a los protagonistas, y que resulta de la transformación de un hombre que se ocultaba en un ave enorme que viene a caer junto a ellos en su delirante galopar sobre las aguas del fin del mundo, acaba siendo sin la menor duda, aunque no se le nombra, el mismísimo Jesucristo quien, tras expulsar a los mercaderes del templo,<sup>12</sup> se interesa por un voluminoso rollo de pergamino y se lo entrega a los protagonistas haciéndoles partícipes de su trascendencia:

—Tomad en vuestras manos este libro y conservadlo. Un sabio moro os dirá un día lo que ya está escrito. Esta y no otra es la palabra sagrada. Este y ningún otro, el libro de los libros [...]

Y en oyendo esto, Sancho tomó el libro con cuidado y, en voz alta, leyó su título: *Don Quijote de la Mancha* (Perezagua, 2016: 298).

<sup>11</sup> Aunque la intención es otra, recordamos aquí la imprecisión de Cide Hamete Benengeli cuando el narrador nos dice que no distingue con claridad los árboles a los en determinados momentos se acerca don Quijote, «encinas o alcornoques» en II, 60 o un haya o de nuevo un alcornoque en II, 68.

<sup>12</sup> Véase Mateo, 21: 12-17; Marcos, 11: 15-18; Lucas, 19: 45 y Juan, 2: 13-25.

El final de la recreación de Perezagua confunde el tiempo bíblico al que se han retrotraído el discurso y la misión de don Quijote con la profecía del libro auténtico de sus aventuras<sup>13</sup> (que incluye, aunque sin nombre, al autor árabe Cide Hamete Benengeli), de modo tal que la novela se cierra en un bucle trascendente y metaliterario que va de libro a libro y que convierte a quienes serán sus protagonistas en depositarios de la verdad de su misma historia, convocando los diferentes planos del tiempo con la varita mágica de la palabra literaria, profética y demiúrgica, que advierte a don Quijote y Sancho del verdadero sentido de su misión. La palabra del Hijo de Dios vivifica la palabra del texto del *Quijote*, que el mismo Jesús considera como inequívocamente sagrada, y la literatura vuelve a imponer su victoria sobre una realidad que, mucho antes del final, ha quedado suficientemente vapuleada como para haber dejado de importarle al lector, que ha llegado hasta la última página de *Don Quijote de Manhattan* convertido en el testigo atónito de una nueva revelación.

## BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de (1980). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En Martín de Riquer (ed). Barcelona: Planeta.
- DARÍO, Rubén (1989). «D. Q.». En *Cuentos fantásticos*. Madrid: Alianza Editorial.
- ENCINA, Alejandro de la (1997). *La amante de don Quijote*. Gipuzkoa: Ediciones de La Encina.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago (1996). *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*. Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones.
- (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, 159-172.
- MONTES, Jerónimo (1904). *El alma de don Quijote*. Madrid: Ediciones El Buen Consejo.
- PAJARES, Nicasio (1930). *Don Quijote y tío Sam. (Novela pseudo-histórica y fantástica)*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- PEREZAGUA, Marina (2016). *Don Quijote de Manhattan. (Testamento yankee)*. Barcelona: Los libros del lince.

<sup>13</sup> ¿Puede ser este el sentido del enigmático título del capítulo XXXIII en el que se anuncia el fin de «la primera parte de la segunda, y alegre, que vendrá»? Solo se me ocurre entender esta formulación de dos maneras: o que Perezagua quiere sugerir que su recreación va a tener su propia segunda parte o que la manifestación de la «palabra sagrada» que representa el texto del *Quijote* pueda servir para considerar, invirtiendo el tiempo real por mor de las licencias de la ficción, que la obra de Cervantes es la segunda parte del *Don Quijote de Manhattan*, que resulta ser la primera.

- POLAR, Juan Manuel (1925). *Don Quijote en Yanquilandia*. Cartagena: Editorial Juvenilia.
- TOÍBÍN, Colm (2014). *El testamento de María*. Barcelona: Lumen.
- TRUEBLOOD, Alan S. (1956). «Sobre la selección artística en el *Quijote*. ‘... lo que ha dejado de escribir’ (II, 44)». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 44-50.



## LA FILOSOFÍA CORTESANA. ALONSO DE BARROS, ENTRE CASTIGLIONE Y GRACIÁN

Ernesto Lucero  
Universidad de Jaén

### 1. APROXIMACIONES CRÍTICAS A LA FILOSOFÍA CORTESANA

Alonso de Barros publicó la *Filosofía cortesana* a comienzos de 1587 y en poco más de un año vieron la luz las tres ediciones que hoy conservamos; después no volverá a la imprenta hasta cuatro siglos más tarde. La recepción de la obra se ha visto entorpecida por la escasez de ejemplares y su difícil localización, así como por su persistente confusión con los *Proverbios morales* (Madrid, Luis Sánchez, 1598), obra del mismo autor, que tuvo mejor fortuna editorial y que apareció bajo diversos títulos sucesivos, uno de los cuales bien podría haber sido este.

Se trata de un pequeño libro que contiene las instrucciones para desplegar sobre un tablero una especie de juego de la oca, adaptado como representación de la Corte. Iba acompañado de una pintura en un papel aparte que reflejaba el trazado espiriforme dividido en 63 casillas por las que el cortesano que mantenía una pretensión debía discurrir experimentando todo tipo de avatares desde que atraviesa la Puerta de la Opinión, a la que se expone todo hombre que accede a la Corte, hasta alcanzar —o no— la Palma de la Victoria. No disponemos del tablero original de las primeras ediciones madrileñas, aunque por fortuna se ha hallado recientemente el bellissimo grabado de Mario Cartaro para la impresión napolitana del año siguiente, que debe de ser muy semejante.

La *Filosofía cortesana* moralizada por Alonso de Barros ha recibido la atención de los investigadores en varias ocasiones y por razones diferentes. La primera recuperación moderna del texto se debe en gran medida al interés que, como todo lo que concierne al autor del *Quijote*, ha despertado en los estudiosos el soneto de Miguel de Cervantes que obra entre los preliminares de la segunda edición, y que dejaba en sombra, no obstante, el resto de la

obra. De hecho, estamos convencidos de que una de las causas —y no la menor— de que la *princeps* haya permanecido oculta en un volumen facticio hasta hoy consiste en que carece de este ilustre paratexto, que se viene analizando como uno más entre los intentos que por esos años acometió el alcaláino por obtener puesto en la Corte (Gonzalo Sánchez-Molero, 2005).

Si hemos de hablar de intereses colaterales, Alonso de Barros siempre ha sido considerado de manera accidental por haber escrito un elogio para la primera parte de *Guzmán de Alfarache*. El elogio de la obra se extendía a autor, Mateo Alemán, amigo cercano de Barros. Desde luego, eso le ha valido más atención que sus propias obras; mayor cultivo ha tenido por sus orígenes segovianos entre los historiadores oriundos de la zona desde Diego de Colmenares y, por supuesto, consta en la mayoría de los repertorios bibliográficos a partir de la *Junta de libros* de Tamayo de Vargas (González Hernández, 2012), con no demasiada precisión, si hemos de decir verdad.<sup>1</sup>

Con ocasión del cuarto centenario de su primera publicación, se realizó una edición conmemorativa con un extenso estudio preliminar a cargo de Trevor Dadson (Barros, 1987) seguido de la presentación del facsímil del ejemplar de las prensas de Pedro Madrigal, hallado y descrito casi veinte años antes por Edward M. Wilson (1968) en la Emmanuel College Library. Por su parte, Cristóbal Pérez Pastor había localizado tiempo atrás en los archivos algunos datos concretos sobre Alonso de Barros y algunos miembros de su familia; el propio Trevor J. Dadson (1987) había tratado de establecer una correspondencia entre los libros que aparecían en el inventario de su biblioteca de 1604 y las posibles ediciones coetáneas que habría manejado el autor; Michel Cavillac (1998) analizará tendencias de pensamiento a partir de esas mismas lecturas y otras previsibles; Márquez Villanueva (1990) había vinculado a Barros al círculo de intelectuales reformistas del entorno de la parroquia de San Martín, con Mateo Alemán o Pérez de Herrera entre sus miembros, asunto que ha sido debatido recientemente por Paula Jojima (2016). Ya se había dejado sentir también cierto ánimo de enlazar el texto a la iconología o a la emblemática con base en la descripción del juego que Alonso de Barros realiza e, incluso, se había ensayado la reconstrucción del tablero; pero es el descubrimiento de la pintura en 2010 el que determina los últimos asedios en esta dirección (Collar

<sup>1</sup> Para todas estas cuestiones, véase Lucero (2016). En dicho trabajo estudiamos la errónea identificación de las dos obras publicadas por el autor y las menciones a una posible edición de Madrid en el taller de Alonso Gómez de la *Filosofía cortesana*; cotejamos las dos ediciones madrileñas de la obra, ambas de 1587 y sentamos las bases para una edición crítica del texto.

de Cáceres, 2009; Zollinger, 2010; Infantes, 2010 y 2014). Por ese camino se lo vinculará también con el juego de mesa en que se fundamenta.

## 2. LA CONCEPCIÓN DE LA CORTE EN LA FILOSOFÍA CORTESANA

Fue José Martínez Millán quien situó nuestro libro en las coordenadas cortesanas que le corresponden en un artículo de 1996. La corte, como extensión de la Casa del rey en una concepción patrimonial del estado, muy bien estudiada por Norbert Elías (1982 y 1988), implica el establecimiento de redes clientelares orientadas a la obtención de mercedes.

La *Filosofía cortesana* es un manual áulico, que tiene su enclave en el seno de la literatura cortesana. Es bien sabido que cuando a comienzos del siglo XVI, Baltasar Castiglione escribió *El cortesano*, introdujo en el nuevo equilibrio de poder entre monarquía y nobleza un arquetipo antropológico comportamiento en gran medida utópico, pero hijo de su tiempo. El noble se regirá por la *sprezzatura*, esa naturalidad imposible de sistematizar, que Boscán llamaba ‘descuido’, que consiste en no aparentar afectación alguna, simulando un arte innato «que no parece arte». Castiglione identifica además el perfecto *gentiluomo* como maestro de virtud, cuya conducta no observa contradicción entre lo útil y lo honesto. Siempre actuará, por tanto, de acuerdo con una regla de orden moral, que lo hará acreedor de honra, y de una merced (Torres Corominas, 2010).

Con el andar del tiempo, el prototipo quiebra y de este canon utópico al que se debe tender, se pasará a una denuncia cruda de la Corte en las obras de Guevara o Castillejo. El punto de llegada en la evolución temática de la cortesanía es el paradigma barroco de Baltasar Gracián. De un código de aplicación general de la razón o de la prudencia a la ocasión, como el de Castiglione, hemos dado en la exasperación del caso singular en *El discreto*: cada situación concreta determina ahora una forma particular de proceder, por lo que hemos de conformarnos con una casuística prácticamente infinita. La *Filosofía cortesana* constituye un jalón en ese proceso que lleva del cortesano al discreto, de Castiglione a Gracián, y se configura como antecedente directo de este en varios aspectos que vamos a tratar de exponer con brevedad.

En primer lugar, no se entiende evolución social sin un motor de cambio. El dinamismo social va a ser la ambición o afán de medro; el cortesano inten-



tará soslayar la influencia adversa de la Fortuna en su servicio al rey, en quien reside la gracia, por medio de la prudencia, que une lo útil y lo honesto. Pero el arte de medrar se transformará en el arte del pretender tan pronto como el debate se centre en los medios que llevan al éxito cortesano en un entorno competitivo. Un cortesano avisado o discreto no dudará en mentir, simular o disimular para acceder a la privanza del príncipe y obtener la merced. La discreción, en principio manifestación práctica de la prudencia, se desgaja de su origen ya en el *Diálogo de la discreción*, de Damasio de Frías. Para él la prudencia solo puede ordenarse al bien, a diferencia de la discreción (1579: ff. 18r-v). Con el abandono de la discreción del reino de las virtudes en el momento de su implantación como referencia curial, el modelo de Castiglione desaparece, al punto de que a partir de 1588 se deja de reeditar la versión de Boscán.<sup>2</sup>

Y este es el tema de la *Filosofía cortesana*, pues late aquí una visión crítica de la corte y de los obstáculos y adversidades que el pretensor ha de superar para lograr la recompensa por su servicio. Y lo que es más: la canalización de estas advertencias se produce a través de un juego cuyas reglas no permiten a todos alcanzar su objetivo. El ganador se lo lleva todo.

Materia es esta del pretender donde, cuando todos los escritores de buen entendimiento que ha habido y hay hoy en el mundo quisieran mostrarse, por mucho que hubieran continuado la pluma, quedarán cortos según los altos y bajos de próspera y adversa fortuna, contentos y quejas de agravios que en ella hay. Y cuando yo lo quede, quedaré disculpado, pues mi intento no ha sido sino mostrar entre burla y juego las veras y desventuras que siguen a una larga pretensión, y reducir a orden lo que tan sin ella se trata (Barros, 1587: f. 6r-v, «Al lector»).

Sin embargo, a diferencia de otros tratadistas, para Alonso de Barros el éxito o el fracaso cortesano no depende exclusivamente de la acción de la Fortuna sino que, según su intención declarada, persigue evitar este desengaño al «reducir a orden lo que tan sin ella se trata». Es decir, el autor supone posible actuar sobre las condiciones básicas de la experiencia del pretensor para incidir en el resultado, por lo que propone una serie de «recomendaciones o consejos, basados en su propia experiencia, para que las generaciones siguientes, que se acercaban a la corte, los tuvieran en cuenta y no fracasasen» (Martínez Millán, 1994: 18).

<sup>2</sup> En este lugar hemos apreciado las ideas de A. Álvarez-Ossorio (1999). Sobre el asunto de la crisis del arquetipo y de la ausencia editorial de la traducción de Boscán, véase p. 41.

La discreción, pues, se configura como ética política que responde a un proceso de aprendizaje en la tecnificación de la conducta cortesana, que se asienta en la necesidad de una *buena crianza* a que se refiere Castiglione, pero su inclinación pragmática anticipa con claridad a Gracián al dar preeminencia al criterio de la utilidad sobre lo prudente honesto. El primer paso de este proceso consiste en conocerse a sí mismo (Álvarez-Ossorio, 1999: 23), como pide el cisne que se encuentra sobre la Puerta de la Opinión que inicia el juego. Asimismo, antes de iniciar el viaje, el pretensor debe poder observar en el fiel de la balanza si la eventual obtención de la merced compensa las penalidades previsibles que se han de soportar. No se olvide que la Palma de la Victoria está ubicada en la orilla del Mar del Sufrimiento, donde desesperan los cortesanos desengañados, mientras que el hombre por de fuera ha perdido un zapato por agarrar una rama del árbol.<sup>3</sup>

El éxito personal en medio del laberinto cortesano se verá posibilitado o, cuando menos, favorecido, por la aplicación de los medios adecuados, aprendidos en prevención del desengaño gracias al simulacro que ofrece la *Filosofía cortesana*. Tales medios, «son Liberalidad, Adulación, Diligencia y Trabajo»,<sup>4</sup> nos dice, en una propuesta que no es en absoluto extraña al partido en que milita. El trabajo, como arte de vencer las mudanzas de Fortuna, uno de los medios «más usados» que cita nuestro autor, está en el centro del planteamiento de los castellanistas, casi corolario del *Génesis* bíblico:

Y porque todo lo que se puede pretender ha de ser, de pura necesidad, mediante trabajo, por medio del cual se alcanza la quietud de la vida, la perpetuidad del nombre y se conquista el cielo, y el que le huye no merece coger el fruto de su deseo, pues falta a la obligación propia particular y a la general con que todos nacimos y estamos obligados por herencia de nuestros primeros padres, se manda al jugador que cuando la suerte le pusiere en algún trabajo, no repare en él, sino que con buen ánimo pase otras tantas casas adelante como puntos echó para allegar allí (Barros, 1587: ff. 15r-16r).

<sup>3</sup> Todas estas imágenes se refieren al centro del tablero. Puede verse el grabado de la *Filosofía cortesana* de Mario Cartaro para la edición napolitana de la obra (Nápoles, Ioseph Cachij, 1588) en la colección Ciompi y Seville, núm. 1103 <<http://www.giochidelloca.it/scheda.php?id=1103>> 28/07/2018.

<sup>4</sup> «Para cuyo desengaño se pinta aquí un discurso de pretensores con los medios más usados, que son Liberalidad, Adulación, Diligencia y Trabajo, con que, pasando por la Esperanza, se da en la Casa del Privado, y tiene por azares al Olvido y Qué Dirán, Falsa Amistad, Mudanza de Ministros, Muerte del Valedor y Fortuna mal aprovechada, el Pensé Que y Pobreza, por medio de algunos de los cuales se suele alcanzar la palma de lo pretendido, aunque no de balde, como muestra el hombre que está por defuera» (Barros, 1587: f. 11v).

El libro, además, hace lo que dice. La misma *Filosofía cortesana* se dirige a Mateo Vázquez como dispensador de mercedes, pues es patrón de la facción a la que pertenece Barros e influyente secretario real.<sup>5</sup> Tras la muerte de varios miembros destacados del bando contrario, el papista o romanista, y tras el posterior el encarcelamiento de Antonio Pérez y de la princesa de Éboli, hacia 1580 los castellanistas se convirtieron en el partido hegemónico. Pero diversos cambios institucionales devuelven el acceso al rey, fuente de la gracia, al control de la nobleza, frente a letrados como el todopoderoso Vázquez de Leca, cuya estrella irá declinando desde 1585.<sup>6</sup> A este Mateo Vázquez en declive, pero todavía muy poderoso, se encomienda la *Filosofía cortesana*. Es más: su escudo figura en la portada de la obra, lo que indica su total auspicio. Gonzalo Sánchez-Molero (2005: 815), de hecho, cree que la obra forma parte de un proyecto personal del secretario<sup>7</sup> ya que pone en tela de juicio un tipo de ocio cortesano vinculado a una economía sostenida en las rentas rurales y a una prodigalidad ostentosa, a la que los castellanistas oponen la idea del trabajo, la contención del gasto y el ahorro.

No podríamos encontrar un paradigma de cortesano hecho a sí mismo mejor que el secretario, nadie cuyo ascenso haya eludido con mayor acierto los embates de Fortuna y, sin embargo, también él cruzará el Mar del Sufrimiento de la decepción cortesana, que se halla desde siempre en el centro mismo del grabado. Es el momento del desengaño.

La Muerte del Valedor, de su valedor, de Mateo Vázquez, acaecida en 1591, llevará a Barros de casa en casa por el tablero cortesano de la vida, oponiendo la Diligencia y el Trabajo a la Fortuna y buscando la Ocasión, consciente de la falta de sinceridad de los amigos y del disimulo de los enemigos, necesitando transitar de la propia a la ajena Adulación, acechado por el Qué Dirán, y tantas veces hundido en el Pozo del Olvido... pero mirando por conocerse a sí mismo y por acariciar, tal vez, la Palma de la Victoria.

<sup>5</sup> Tal vez sea también respuesta a los ataques vertidos contra el confuso y bizantino origen de su patrón, no solo por la presencia del escudo en el frontispicio de la edición, sino por esta reivindicación del trabajo.

<sup>6</sup> Véase para el detalle J. Martínez Millán, 1994, p. 29 y ss. y J. Martínez Millán y C. J. de Carlos, 1998, caps. 9 y 10.

<sup>7</sup> J. L. Gonzalo Sánchez-Molero (2005: 815). El escudo, sin embargo, no aparece en el plan original, ya que se incorpora a la obra a partir de la segunda edición, del taller de Pedro Madrigal. Damos una información mucho más detallada de los cambios acaecidos en este paso de la príncipe a la segunda edición en Lucero (2016).

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio (1999). «La discreción del cortesano», *Edad de Oro*, XVII, 9-46.
- BARROS, Alonso de (1587). *Filosofía cortesana*. Madrid: Pedro Madrigal.
- (1987). *Filosofía cortesana moralizada*. En Trevor J. Dadson (ed.). Madrid: Comunidad de Madrid (3 vols.).
- CAVILLAC, Michel (1998). «Libros, lecturas e ideario de Alonso de Barros, prologuista de *Guzmán de Alfarache* (1599)». *Bulletin Hispanique*, 100, 1, 69-94.
- CIOMPI, Luigi, y SEVILLE, Adrian (s. d.). *Giochi dell'Oca e di percorso*. <<http://www.giochidelloca.it/index.php>> 28/07/2018.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando (2009). «El tablero italiano de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros (1588); la carrera de un hombre de corte». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 81-104.
- COLMENARES, Diego de (1975). *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla. Vida y escritos de escritores segovianos*. Segovia: Academia de Historia y Arte de San Quirce, vol. III. Nueva edición anotada.
- DADSON, Trevor J. (ed.) (1987). «La biblioteca de Alonso de Barros, autor de los *Proverbios morales*». *Bulletin Hispanique*, t. 89, núms. 1-4, 27-53. [También en Trevor J. Dadson (1998). *Libros, lectores y lecturas*. Madrid: Arco/Libros, 176-186 y 369-383].
- ELIAS, Norbert (1982). *La sociedad cortesana*. México: FCE.
- (1988). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE.
- FRÍAS, Damasio de (1579). *Diálogo de la discreción*. BNE, Ms. 1172.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup> Cristina (2012). *La «Junta de libros» de Tamayo de Vargas: ensayo de documentación bibliográfica*. Madrid: Universidad Complutense [Tesis doctoral, dirigida por Mercedes Fernández Valladares, publicada en: <http://eprints.ucm.es/17024/1/T33853.pdf>; y como libro (2013). Madrid: Fundación Universitaria Española, 2 vols.].
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2005). «Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros», *Hispania*, 65/3, 221, pp. 813-846.
- INFANTES, Víctor (1996). «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas». En Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*. A Coruña: Universidade da Coruña, 93-109.
- (2008). «Promesa para una hipótesis muy provisional de la secuencia emblemática».

- En Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga (eds.), *Imagen y Cultura*, Valencia: Generalitat Valenciana, vol. II, 879-892.
- INFANTES, Víctor (2010). «Una pintura que se contiene en un pliego grande. El tablero de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros: una Oca emblemática entre España e Italia (1587 y 1588)». *Imago*, 2, 127-135.
- (2014). *Ludo ergo sum. La literatura gráfica del juego áureo*. Madrid: Turpin editores.
- JOJIMA, Paula (2016). «San» *Cristóbal Pérez de Herrera: pícaro. Inspiración y némesis de Mateo Alemán*. Bath: Brown Dog Books.
- LUCERO, Ernesto (2016). «Las ediciones antiguas de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros. Una historia del texto». *Criticón*, 127, 169-195.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1990). «Sobre el lanzamiento y recepción del Guzmán de Alfarache». *Bulletin Hispanique*, tomo 92, núm. 1, 549-577.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José (1996). «*Filosofía cortesana* de Alonso de Barros (1587)». En Pablo Fernández Albaladejo, José Martínez Millán, y Virgilio Pinto Crespo, *Política, religión e inquisición en la España moderna: Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 461-482.
- (1999). «Introducción. Los estudios sobre la corte. Interpretación de la corte de Felipe II». En José Martínez Millán (dir.), *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial, 13-36.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, y CARLOS MORALES, Carlos J. de (dirs.) (1998). *Felipe II (1527-1598). La configuración de la monarquía hispana*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1891-1907). *Bibliografía madrileña o Descripción de las obras impresas en Madrid*. Madrid: Tip. de los Huérfanos (3 vols.). Los vols. 2-3 en Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. [Hay reprod. facs: Amsterdam: Gérard Th. Van Heusden, 1970 y Pamplona: Analecta, 2000].
- TORRES COROMINAS, Eduardo (2010). «El Cortesano de Castiglione: Modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V». En J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de Poder Italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Polifemo, vol. II, 1183-1234.
- WILSON, Edward M. (1968). «A Cervantes item from Emmanuel Collage Library: Barros's *Filosofía cortesana*, 1587». *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, vol. IV, n.º 5, 363-371.
- ZOLLINGER, Manfred (2010). «Un jeu retrouvé: la *Filosofía cortesana* d'Alonso de Barros». *Le Vieux Papier*, 395, 2-6.

## LA PLUSCUAMPERFECTA CASADA: FRAY LUIS DE LEÓN, LECTOR DE TERESA DE JESÚS

Dorian Lugo Bertrán  
Universidad de Puerto Rico

La tradición de manuales de instrucción femenina prolifera en el Renacimiento, en lo que va de Erasmo de Rotterdam a Luis Vives. Perteneciente a esta tradición, *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León erige también su paradigma de ideal femenino. En el libro se enaltecen virtudes femeninas como son las de ser «callada», «hacendosa» y «casera». Es bien sabido, a su vez, que el agustino fue editor y admirador de la obra de Teresa de Jesús, pese a que la escritora abulense no ejemplificaba del todo las virtudes de la «perfecta casada», como bien parece reconocer el propio fray Luis en la Carta dedicatoria que redactó desde el convento San Felipe el Real de Madrid («A las madres priora Ana de Jesús y religiosas carmelitas descalzas del Monasterio de Madrid», 15 de septiembre de 1587).<sup>1</sup> Para mejor defender las instancias de la vida y obra de Teresa de Jesús que menos coincidían con su ideario, el agustino hizo complejo maridaje entre el discurso de «Proverbios» acerca de la «mujer de valor», la supuestamente mujer excepcional que no representaba la generalidad de su sexo, con el discurso paulino de la mujer «callada» en la congregación, mujer cuya obra preferiblemente silente era considerada más efectiva que su palabra hablada. Fray Luis hizo así la apología de una «pluscuamperfecta casada», sugerimos, toda vez que de «perfección», si seguimos de cerca el ideario de aquel, Teresa de Jesús no era fiel reflejo. Interesante estrategia de lectura, sin duda, que poco sorprende si se tiene en cuenta la lucidez crítica de fray Luis, ante el ambiente no del todo susceptible a instancias de la vida y obra de la abulense y de su editor, respectivamente.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Toda vez que es discutible el que, a partir de la investigación realizada por María Jesús Mancho (2015), la biografía que hiciera fray Luis sobre Teresa de Jesús, *De la vida, muerte, virtudes y milagros de la Santa Madre Teresa de Jesús*, sea de su entera autoría, me centraré en su «Carta-dedicatoria» para fines del artículo.

<sup>2</sup> No es el fin de este artículo detallar lo que ya otras investigaciones han desarrollado al respecto, sea la sospecha de censura que acarrea el hecho de que exista más de una versión de *Camino de perfección* de Teresa de Jesús, con diferencias considerables de contenido y estilo, como tampoco el proceso de fray Luis por la traducción y edición/comentario del «Cantar de cantares de Salomón», lo cual le cuesta cuatro años de cárcel. Respecto de Teresa de Jesús, toda investigación comienza por el clásico de Llamas Martínez (1972).

Como hemos argumentado en otras investigaciones nuestras, la propia Teresa de Jesús parecía haber llegado a conclusiones similares con anterioridad y por cuenta propia. Antes que resquebrajar paradigmas epocales e incitar suspicacias, la escritora más bien pareciera «excederlos» o «atravesarlos», esto es, agotarlos en sus propios términos.<sup>3</sup> En similar gesto, los escritos luisinos iluminan aspectos de nuestra «pluscuamperfecta casada», abonando así a una propuesta de poética y de política teresianas como la que se elabora aquí.<sup>4</sup>

Para mejor tratar la metáfora de lectura de la «pluscuamperfecta casada» que sugerimos, es conveniente elaborar en torno del contexto histórico. Era la Reforma, como contexto, foco emisor de discursos prescriptivos acerca de la «buena mujer cristiana». Cabe destacar a tres pensadores que generaron discursos al respecto de gran arraigo en Europa: Erasmo de Rotterdam, Luis Vives y Martín Lutero. Además de Luis Vives, en España es menester agregar a fray Luis, cuyo citado texto nos ocupará abajo. En general, la Reforma apoyaba la educación y radio de acción femeninos, sobre todo si se le compara con instancias del «poder/saber»<sup>5</sup> que la precedía, sin extenderlo hasta el pasado mediato, pues son la Edad Clásica y la Edad Media épocas demasiado distendidas y complejas por espacio y tiempo como para esbozarse a la ligera. La revisión reformista del radio de acción femenino emergía de su parejo interés por el matrimonio como estado civil. Fue el siglo xvi escenario de vivos debates sobre el estado matrimonial, en el cual figuraban como eminentes apologistas del matrimonio, contra el celibato, Erasmo de Rotterdam y Martín Lutero. Ambos pensadores invirtieron la jerarquía generalizada que reificaba el celibato, sostenida largamente por la iglesia católica, según la investigadora Olga Iris Rivera (1998). Los principales escritos al respecto son *Encomium Matrimonii* (1518) y *Proci et Puellae* (1522) del pensador neerlandés y *Zitate über Ehe* (1522) del pensador alemán. La investigadora afirma a su vez que la misma tinta que corriera sobre el estado de las cosas matrimonial llevó a ponderar también el desempeño de los roles femenino y masculino. Entre otros, Martín Lutero se hacía eco de posturas sostenidas desde antiguo, por Jenofonte (*El*

<sup>3</sup> El término «atravesamiento» es de rica tradición psicoanalítica en general, según la cual el ser humano cursa o «atraviesa» diferentes etapas de crecimiento psicológico, entre ellas los estadios del complejo de Edipo. Excepción sea hecha de cuando acontece un trauma, lo cual funge de «bloqueo» en dicho curso de estadios. A tal efecto, solo cuando se «atraviesa» o agota el mismo en sus propios términos, el individuo «sana».

<sup>4</sup> Por poética se entiende la estructura de significación de la obra misma; por política, su «posicionamiento» social, según definición propia.

<sup>5</sup> Por poder/saber me refiero al término del pensador posestructuralista Michel Foucault, que connota los aparatos y discursos de época, los cuales abarcan tanto lo ejecutivo como cognitivamente posible.

*economista*) y Aristóteles (*Ética*), de que el marido debiera asumir el oficio adquisitivo en la esfera pública y la mujer casada el oficio conservante en la esfera privada (1998: 82), posturas tradicionales<sup>6</sup> por demás.

Para la editora de la obra de Erasmo de Rotterdam, Erika Rummel (1986), la obra del neerlandés depara similares contradicciones. Sin embargo, Rummel no tarda en señalar que la mayor parte de la producción de Erasmo de Rotterdam sobre la mujer se vierte en los moldes de géneros literarios como el diálogo o escritos de tonos irónico y socarrón, presentando todo un mosaico de posturas en torno al tema, de difícil adscripción a un ideario personal (4-5). Aunque Rummel parece echar de menos una «gramática» (Paul de Man, 1991) en la producción más «divertida» de Erasmo, no hay que olvidar la presencia «retórica» de los tropos, surtidores de interpretación diversa para más señas, aspecto que se tendrá en cuenta en la lectura más abajo de la obra de fray Luis. Hacemos referencia a la contaposición elaborada por el pensador posestructuralista belga, Paul de Man, entre «gramática» y «retórica». Leer la gramática de un texto supone una lectura inicial del mismo, que comprenda el armazón ante todo filológico: esclarecimiento lingüístico y de referencias históricas y culturales. Sin embargo, leer la retórica del texto en buena medida es tener en cuenta la presencia polisémica de los tropos, y de cómo los mismos en ocasiones deshacen o ponen en entredicho la gramática textual, para ofrecer la *insight* o visión profunda de las cosas, según de Man. Más adelante, veremos cómo se aplica.

Retomando el tema antes tratado, las escrituras reformistas alternaron entre la postulación de ideas de avanzada y la conservación del orden establecido. En los discursos de instrucción femenina de época, asomaba con frecuencia lo que bien pudiera llamarse «temor» a la errancia del cuerpo y mente femeninos, a su peligroso rumiarse por los bordes sociales y culturales, sea de tipo visionario-herético de espirituales como de tipo más aplicable a seglares, tal cual acontecería supuestamente con la adúltera, la profanadora de virgindades, la despilfarradora de capitales, la mujer que descuidaba de infantes y hogares (y por supuesto de la edificación de futuros países) y la mancilladora del honor. Es como si en el sujeto femenino siempre hubiera algo que guardar (para el hombre): virgindades, fidelidades, sucesiones, «haciendas», higiene

---

<sup>6</sup> Utilizo el término «tradicional» sin ánimo de menosprecio para connotar aquello que responde a una tradición, a diferencia de lo más innovador, lo cual cabe agregar que no por «innovar» implique necesariamente que sea «positivo». Hay tradiciones muy ricas y de impacto positivo, como épocas históricas sin precedentes que pueden ser muy «negativas».



domésticas, reputaciones, credos (religiosos)... Como solución al intrínquilis, el hombre lo produce y adquiere; la mujer lo aprovisiona y sustenta, pareciera sentenciar la época.

El caso de fray Luis, como veremos, es más complejo. Interesa que por regla general se suele separar en ambientes académicos instancias de la producción luisina como las de su comentario al «Cantar de cantares», supuestamente más «libertario», de otras como *La perfecta casada*, supuestamente más tradicional. Pero aquí se verá que, aunque se coincide punto por punto con la identificación académica de discursos normativos en la «gramática» de *La perfecta casada*, no así en lo que atañe a su «retórica». Los tropos empleados en *La perfecta casada* despuntan por su connivencia incómoda con ese mundo femenino que se denuncia, peligroso y seductor a la vez. Si lo comparamos con demás escrituras reformistas del mismo género llama la atención cuán más lírico —poeta al fin— era el acercamiento del padre agustino. Pero a su vez, cuán más atormentado resulta su escrito; luego, rico. Por una parte, fray Luis (1583) despotricaba contra la ociosidad en la mujer, engendradora de males, como es habitual en escrituras todas, desde la Edad Clásica hasta la Reforma. Los males engendrables fueron generalmente los mismos que los mencionados por demás reformistas: el «parlerismo», los amoríos, la deshonra, descuido de hijos y de hogar... En definitiva, la vida puertas afuera, la cual supuestamente no era de mujeres. A diferencia de otros reformadores, fray Luis omitió aquí el tema de la educación en letras de la mujer cristiana. Por otra parte, salta a la vista su viva compenetración con ese mundo femenino estudiado, a la vez admirado y vilipendiado. Parecía conocerle al dedillo, como si tratándose de sí mismo fuera: la reproducción de habla, la descripción de oficios, la pintura de costumbres, la imaginería elaborada... Todo parece apuntar a repelillo y seducción simultáneos. Sólo una mirada incómodamente seducida puede reproducir, atender, con detalle el escenario denostado. Contra la mujer gastadora y poco prudente dio aviso fray Luis en los siguientes términos, a la vez cargados y pintorescos, por lo que de cierta vida cotidiana retrata, en estilo indirecto y con imágenes concretas:

Porque si dan en golosear, toda la vida es el almuerzo y la merienda, y la huerta y la comadre, y el día bueno; y, si dan en galas, pasa el negocio de pasión y llega a increíble desatino y locura, porque, hoy un vestido y mañana otro, y cada fiesta con el suyo; y lo que hoy hacen, mañana lo deshacen, y cuanto ven, tanto se les antoja. (39)

Con este pasaje de ejemplo, el agustino se une a las filas de Vives y otros reformistas de recomendar la obra y el ámbito domésticos, no la palabra y el ámbito públicos, para la mujer. Pero en lugar de subrayar la vocación doméstica femenina como mero complemento de la masculina, al modo de otras escrituras reformistas, parece asignarle el de complemento intencionalmente apariencial. Leámosle:

Y cuanto a lo del marido, cierto es lo primero que el Apóstol dice, que muchas veces la mujer cristiana y fiel, al marido que es infiel le gana y hace su semejante. Y así, no han de pensar que pedirles esta virtud es pedirles lo que no pueden hacer, porque si alguno puede con el marido, es la mujer sola. Y si la caridad cristiana obliga al bien del extraño, ¿cómo puede pensar la mujer que no está obligada a ganar y a mejorar a su marido? (132).

Se impone que la mujer «mejore» /exceda al hombre en ocasiones para «ganarlo» al cristianismo. Extraña disyuntiva la que se sugiere aquí: la mujer deberá superar el sexo de Adán para que el hombre se haga su «igual», modelándolo a él; pero la supuesta «inversión de roles», también, deberá ocurrir veladamente, toda vez que se impone por igual que la hacienda «salve cara». Una vez más la textualidad luisina deja entrever contradicciones o tensiones, sin dirimir.

Procede entonces su comentario al célebre pasaje de «Proverbios» 31. 10-31, sobre la «mujer de valor». Como es tópico en las letras desde la Edad Clásica hasta la Reforma, pasando por la Edad Media, se expone aquí que la mujer tenía valor adjetivo, no sustantivo; le advenía por «virilización», por hacerse «mujer varonil» mediante virtud singular o don de Dios. En efecto, la episteme<sup>7</sup> masculinista requería, como se sabe, de la construcción y consumo de discursividades acerca de mujeres «excepcionales», para confirmarse y revalorizarse. Esto es, la mujer excepcional le agujoneaba a la superación de sí mismo: si una mujer lo hacía, ¿por qué no el hombre?, parecía razonar el argumento. En el texto en cuestión de fray Luis, no parece haber tampoco medianía en el tratamiento de la mujer. Como han indicado pensadores/as feministas a lo largo del tiempo: o se está más del lado de la santa o del lado de la arpía. A tal efecto, hay que ver con cuánta vehemencia fray Luis denuncia la «artillería» femenina de cosméticos, incitadora del pecado (105); pero a la vez, resulta innegable cuán entendido es el agustino en el asunto, erudito

<sup>7</sup> Me refiero al término foucaultiano que denota el conjunto de saberes epocales.

del abigarrado femenino. Por momentos, la letra de fray Luis, siempre matizada, cobra vuelo poético al describir, transvestida, las prácticas de «arrebol y albayalde» de la mujer, pintando al vivo las prácticas que van de la mano de otras que entendía reprobables de algunas mujeres, entre las cuales hace hincapié particular en la «parlera» y la «vagabunda». La que incurría en chismes y hablaba de más; la que pasaba todo el tiempo fuera de su casa, en iglesias, plazas o en conversación al pie de la ventana de la comadre, desatendiendo la economía doméstica. Nuevamente, cualidades ambas que arrojaban sombra sobre el cuadro de vida teresiano: sus legendarias locuacidad y hacendosidad exterior como fundadora de conventos, en fin, su vida puertas afuera. «Fémina inquieta, andariega, desobediente y contumaz, que a título de devoción inventaba malas doctrinas, andando fuera de la clausura contra el orden del Concilio tridentino y preladados, enseñando como maestra contra lo que San Pablo enseñó, mandando que las mujeres no enseñasen» (Francisco de Santa María, 1644: 661), le describe el Nuncio apostólico del Papa Pío XII, Felipe Sega, en 1544.

Por el contrario, fray Luis promulga el ideal de mujer del pasaje de «Proverbios» comentado: el de la labradora. Pero, aclara, la labradora como paradigma, no como oficio necesario. Se refiere a ciertas cualidades descritas en el pasaje que se desprenden de la labradora, y que son extensibles a demás oficios femeninos, incluso imitables por el propio estamento de la nobleza. De las cualidades de la labradora exaltadas por fray Luis descuellan: ser «hacendosa», «casera» y «callada». Solo mediante el ejercicio de estas cualidades la mujer en general podrá en última instancia ejemplificar la «perfecta casada», que no es otra que la que acrecienta la hacienda masculina, sin mostrar su virtud bienhechora. No pasa inadvertido que de todas las cualidades de la perfecta casada la que se aprecia sin reservas en Teresa de Jesús es la de «hacendosa». Nadie le discutía su capacidad de trabajo. De otro lado, solo un oficio de la labradora fray Luis hace extensible a las mujeres de todos los estamentos sociales, y ya no solo las cualidades de ella descritas en el pasaje de «Proverbios»: el de tejer. Ser industriosa con sus manos, especialmente con el «huso y la rueca», es de provecho no solo para con la hacienda masculina, sino también porque aparta a la mujer de la «chismería» y la ociosidad.

Al discurso de la «mujer de valor» hasta aquí tratado, fray Luis parece imbricar otro de raigambre paulina y de gran resonancia en la tradición católica: el que llamaremos la «silente obra femenina». Es conocido el pasaje de 1

«Corintios» 14:34: «Vuestras mujeres callen en la congregación». De aquí viene quizá que la palabra hablada pase a connotar en la tradición católica oficio masculino, entre ellos la docencia, en tanto que la obra/el servicio connote oficios de ambos sexos. Lo interesante de la producción escrita de Teresa de Jesús es que por instancias alimenta la batalla de los sexos, antes que armonizarla, aduciendo que la obra es enteramente femenina, en tanto que la palabra es, con reservas, masculina, pero no sin antes adjudicarle mayor riqueza e ingerencia a la obra que lo que solía la tradición católica en general, llevándola allende mera ejecución —«a-mental», sumisa y muda— de la directriz «apalabrada» masculina, y restándole pertinencia a la palabra, según hemos tratado en artículos anteriores. Como se verá, el propio fray Luis parece reconocerle cierta riqueza semántica al significante «obra» en la exposición que hace de Teresa de Jesús, en referida «Carta-dedicatoria», tratando la obra en el sentido de producciones escrita y ejecutiva, si bien entiende por «ejecutiva» el legado que, incluso, se deja tras la muerte propia y que cobra cuerpo en quienes mejor lo ejemplifican, como es el caso de sus «hijas» de orden.

Es pues desde el complejo maridaje del discurso de la «mujer de valor» con el de la «silente obra femenina» que el agustino mejor expone y, a su modo, defiende a la autora editada. Es famoso el pasaje luisino:

Yo no conocí, ni vi, a la madre Teresa de Jesús mientras estuvo en la tierra; mas agora, que vive en el cielo, la conozco y veo casi siempre en dos imágenes vivas que nos dejó de sí, que son sus hijas, y sus libros, que, a mi juicio, son también testigos fieles y mayores de toda excepción de su grande virtud. Porque las figuras de su rostro si las viera, mostráranme su cuerpo: y sus palabras, si las oyera me declaran algo de la virtud de su alma: y lo primero era común, y lo segundo sujeto a engaño, de que carecen estas dos cosas en que la veo agora. Que, como el Sabio dice, el hombre en sus hijos se conoce. [...] Así que la virtud y sanctidad de la madre Teresa que viéndola a ella me pudiera parecer dudosa y incierta, esa misma agora no viéndola, y viendo sus libros, y las obras de sus manos que son sus hijas, tengo por cierta y muy clara. (11)

Si bien insinúa el catedrático de la Universidad de Salamanca que las «figuras del rostro» y las «palabras» no son de suyo de confiar en general, deja la puerta abierta para que acaso haya algo de la presencia y las palabras de Teresa de Jesús en sí que pueda ser «sujeto a engaño» o que «viéndola [a Teresa de Jesús] [...] pudiera parecer dudosa y incierta». De interpretarlo de tal modo,

¿será porque se trata de imagen y palabra de mujer, todo lo cual no se aviene con el ideario de su «perfecta casada»? No deja de ser interesante tampoco la referencia de la «obra» de sus «manos» para indicar el legado que la carmelita deja en sus «hijas», como si con la sinécdoque se evocara el paradigma de la labradora antes tratado, acá tejedora de almas. Volvemos a Luis de León:

De que vuestras reverencias entiendo yo, son grandes testigos porque son sus dechados muy semejantes. Porque ninguna vez me acuerdo leer en estos libros que no me parezca oigo hablar a vuestras reverencias, ni al revés nunca las oí hablar que no se me figurase que leía en la madre, y los que hicieron experiencia de ello verán que es verdad. Porque verán la misma luz y grandeza de entendimiento en las cosas delicadas y dificultosas de espíritu, la misma facilidad y dulzura en decir las: la misma destreza, la misma discreción [...]. (14-15)

Interesa aquí la semántica amplia de lo que fray Luis entiende por «obra», aclarado arriba. Llama la atención también que no vea la obra escrita en este pasaje como susceptible de falsedad, al modo de la palabra hablada, pese a que de acuerdo con el filósofo deconstructivo Jacques Derrida (1986), es la *palabra/logos*, no la *escritura/gramma*, la que bien despierta confianza en la tradición de la «metafísica de la presencia» occidental. La semántica contraria quizá se deba a que fray Luis pareciera signar de mutismo la obra escrita, ubicándola lejos del vocerío errabundo y peligroso del «habla femenina». Con este pasaje, no solamente suscribe fray Luis el discurso de la «silente obra femenina», sino también el de la «mujer de valor». Es de notar pues las extraordinarias cualidades que le atribuye a la mística de Ávila en el mismo pasaje: «luz», «grandeza», «facilidad», «dulzura», «destreza» y «discreción». Todo menos que sea «como todas las mujeres». Y continúa:

Que desasidas de todo lo que no es Dios, y ofrecidas en solos los brazos de su esposo divino, y abrazadas con él, con ánimos de varones fuertes en miembros de mujeres tiernos y flacos, ponen en ejecución la más alta y más generosa filosofía que jamás los hombres imaginaron; y llegan con las obras adonde en razón de perfecta vida y de heroica virtud apenas llegaron con la imaginación los ingenios. (12-13)

Las cualidades que son pues de notar en sus «hijas» no son naturales de su sexo: son excepcionales pues ellas se han *virilizado*. Su «excepcionalidad» les concede unas licencias; no les concede otras. Es así cómo fray Luis lima aristas epocales que bien pudieran asomar en la producción de Teresa de Jesús.

Califica, a su modo, la vida y obra teresianas de «exceso», «de excepción», «de valor», de «pluscuam-» para, irónicamente, recuperarlas y defenderlas. A su vez, como segundo procedimiento retórico,<sup>8</sup> «re-silencia» el silencio atribuido a la obra escrita: acalla lo ya acallado, suscribiendo la suspicacia tradicional para con el habla femenina. La obra de Teresa de Jesús, lejos de una perfecta casada, es la de una pluscuamperfecta casada, deja entrever fray Luis. No empece sus errancias o extravíos, es «silente obra femenina», proveniente de una «mujer de valor». Queda en suspenso la pregunta de si su valor estriba en que se trate una «mujer» sin posibilidad de regreso, su cuerpo irremisiblemente ausente.

La escritura de fray Luis no está exenta pues de contradicciones propias y epocales. En dicho contexto, el desenvolvimiento de vida y obra teresianos es complejo. Elaborará, a su modo, una teología de la obra, sutilmente reñida con discursos de época, como argumento en mis investigaciones anteriores. Dará su versión de la «pluscuamperfecta casada» tradicional, versión que genera descasamientos parciales, no totales, al interior de dichos discursos, espaciándolos en ocasiones, atravesándolos en otras. Si bien, con perdón y guiño a fray Luis y a la propia Teresa de Jesús, quizá no puede esperarse otra cosa de una «pluscuamperfecta casada».

## BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLON, Marcel (1966). *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- DERRIDA, Jacques (1986). *De la gramatología*. México D.F: Siglo XXI.
- EDEN, Kathy (1997). *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition: Chapters in the Ancient Legacy and Its Humanist Reception*. New Haven / London: Yale University Press.
- GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (1963). «Santa Teresa de Jesús y la Contrarreforma católica». *Carmelus*, 10, pp. 231-262.
- GÓMEZ LUNA, Isaac (2017). «La retórica escondida en *La perfecta casada* de Fray Luis de León». *Filología y Lingüística* 43, 1, pp. 11-35. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/28749/28738>> 1/11/18

<sup>8</sup> Utilizo «retórico» en el sentido político que se le suele asignar al vocablo en el ámbito de discusión posestructuralista: armado discursivo-persuasivo tanto desde un punto de vista de la palabra como performativo. Para un análisis ponderado de los procedimientos de la tradición de la retórica que observa la obra de fray Luis, véase Gómez Laguna (2017).

- JESÚS, Teresa de (1957). «Carta de Fray Luis de León a las madres priora Ana de Jesús y Religiosas carmelitas descalzas del Monasterio de Madrid». *Su vida*. Madrid: Espasa-Calpe.
- JESÚS, Teresa de (1986). «Camino de perfección»; «Cartas»; «Conceptos del amor de Dios»; «Cuentas de conciencia»; «Exclamaciones»; «Libro de las fundaciones»; «Libro de la Vida»; «Moradas del Castillo Interior»; «Poesías»; «Vejamen». *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- La Biblia* (de Latinoamérica) (1992). Madrid: La Casa de la Biblia.
- LAZCANO, Rafael. «Fray Luis de León, editor y biógrafo de Teresa de Jesús (1515-1582)». *Analecta Augustiniana*, LXXVIII, pp. 77-116. <[https://www.academia.edu/24898840/\\_Fray\\_Luis\\_de\\_Le%C3%B3n\\_editor\\_y\\_bi%C3%B3grafo\\_de\\_Teresa\\_de\\_Jes%C3%BAAs\\_1515-1582\\_Analecta\\_Augustiniana\\_78\\_2015\\_77-116\\_y\\_471-476\\_6\\_l%C3%A1ms](https://www.academia.edu/24898840/_Fray_Luis_de_Le%C3%B3n_editor_y_bi%C3%B3grafo_de_Teresa_de_Jes%C3%BAAs_1515-1582_Analecta_Augustiniana_78_2015_77-116_y_471-476_6_l%C3%A1ms)> 1/11/18
- LEÓN, Luis de (s. a.). «Carta-dedicatoria a las madres priora Ana de Jesús y religiosas carmelitas descalzas del Monasterio de Madrid». En R. Lazcano (ed.) y F. García (prólogo), *Obras completas*. Ciudad: Editorial, vol. I, 904-914.
- (1975). *La perfecta casada*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1994). *Cantar de cantares de Salomón*. En José Manuel Blecua (ed.). Madrid: Editorial Gredos.
- LUTERO, Martín (2001). *Obras*. En Teófanos Egido (ed.). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Enrique, OCD (1972). *Santa Teresa de Jesús y la inquisición española*. Madrid: Bibliotheca Teológica Hispana.
- MADRE DE DIOS, Efrén de la, O.C.D.; STEGGINK, Otger, O. Carm. (1968). *Tiempo y vida de santa Teresa*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- MAN, Paul de (1991). *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. En Hugo Rodríguez Vecchini (trad.) y Jacques Lezra (ed.). San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- MANCHO, María Jesús (2015). «Análisis comparativo». En Luis de León, *De la vida, muerte, virtudes y milagros de la santa madre Teresa de Jesús*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 39.
- MARTÍN GÓMEZ, María (2016). «Presente y futuro de Fray Luis de León». *Azafea: Revista De Filosofía*, 18, 1, pp.129-145. <<http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/13934>> 1/11/18
- MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar (1999). *Discursos sobre la mujer en el Humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luis de León*. York, SC: Spanish Literature Publications Company.

- NAUERT JR., Charles G. (1995). *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RIVERA, Olga Iris (1998) [tesis]. *Discursos sobre la mujer y el cuerpo femenino en 'La perfecta casada' de Fray Luis de León*. Columbus, Ohio: The Ohio State University.
- RODRÍGUEZ, Otilio (1970). *Leyenda áurea teresiana*. Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- ROTTERDAM, Erasmo de (1963). *Elogio de la locura*. En Pedro Voltes Bou (trad. y ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- (1995). *Enquiridion: manual del caballero cristiano*. En Pedro Rodríguez Santidrián (trad. y ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- (1996). *Erasmus on Women*. En Erika Rummel (Introducción, trad. y ed.). Toronto: University of Toronto Press.
- RUIZ, Alfonso (1981). *Anécdotas teresianas*. Burgos: Editorial Monte Carmelo.
- SANTA MARÍA, Francisco de (1644). *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia hecha por Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, Tomo I.
- SWIETLICKI, Catherine (1986). *Spanish Christian Cabala: The Works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús and San Juan de la Cruz*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press.
- VIVES, Luis (1947). *Obras completas*. En Lorenzo Riber (trad. y ed.). Madrid: M. Aguilar.
- WILSON, Katharina M. (1987). *Women Writers of the Renaissance and Reformation*. Athens: University of Georgia Press.
- YEPES, Diego Fray de (1979). *Vida de Santa Teresa de Jesús*. Buenos Aires: Emecé Editores.





## PARA UNA EDICIÓN CRÍTICA DE *LA SOBERBIA DE NEMBROT* DE ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ<sup>1</sup>

Elena E. Marcello  
Università degli studi Roma Tre

De la transmisión, editorial y manuscrita, de esta pieza de Antonio Enríquez Gómez trataron anteriormente Nider (2011) y Rose (2012). La estudiosa norteamericana, que por aquel entonces planeaba editar *La soberbia de Nembrot*, señaló que el testimonio más relevante lo constituía el manuscrito de la Melbury House, descrito hace algunas décadas por Presotto (1997), pues presentaba unos 900 versos más que el manuscrito 16850 de la BNE y que las dos sueltas, sin lugar ni año, que componen su tradición textual.<sup>2</sup> La hispanista italiana, en cambio, destacó las principales divergencias textuales entre los impresos y el citado manuscrito de la BNE, así como las posibles relaciones interdiscursivas de la comedia de Enríquez Gómez con dos autos calderonianos de la misma época (*La cena del rey Baltasar* y *La torre de Babilonia*).

Frente al texto tradicionalmente leído y estudiado hasta hoy, el manuscrito anglosajón ofrece una comedia cuantitativamente más equilibrada —se amolda al patrón de los mil versos por jornada (contiene 3155 versos en total)— y, además, proporciona un *terminus ante quem*. Al final del mismo, en efecto, se indica que la compañía de Antonio de Prado representó la comedia

---

<sup>1</sup> Este artículo se inserta en el Proyecto *Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez II* (FFI2014-54376-C3-1-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y en el Programa PRIN *Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, prot. 201582MPMN, subvencionado por el MIUR.

<sup>2</sup> *M1 El primero rey del mundo*, ms. 32 pp. Dorchester (Dorset), Melbury House, ms., signatura: tom. III de las *Comedias de Lope de Vega*, primera comedia.

*M2 La soberbia de Nembrot*, Madrid, 18 hs. A nombre de A. Enríquez Gómez. Madrid, BNE, ms. 16850.

*S1 La soberbia de Nembrot*, s. l., s. i., s. a. A nombre de A. Enríquez Gómez. 16 hh., A-D8. Madrid, BHM, Tea, 1-66-22.

*S2 La soberbia de Nembrot*, s. l., s. i., s. a. A nombre de A. Enríquez Gómez. 16 hh., A-D8. Madrid, BNE, T/19461.

No pudimos cotejar la suelta de la colección Cassuto 10, conservada en la Biblioteca Rosenthaliana de Amsterdam (cfr. Wilke, 1994: 445; Nider, 2011: 149, nota 14). Sin embargo, logramos revisar el ejemplar de *S2* conservado en la Bibliothèque Nationale de France, Paris 8° Yg pièce 1019, con el título de *La soberbia de Nembrot y el primer rey del mundo*, que reseñó Nider (2011: 147, 149 de donde procede la cita) avisando que presentaba notas manuscritas y que de una de ellas «in particolare, si può desumere che l'opera sia stata rappresentata mutila dell'ultima parte, concludendo cioè con la scena della caduta della torre di Babele». Las anotaciones manuscritas no son muy sustantivas (se corrigen algunos versos) y se localizan en los folios A1v, A2r, D1r, mientras que el «aquí acaba» está en el f. D2v.

en la corte de Madrid, en el año de 1635. Al lado de la fecha aparece el número 15, que más que al día (no hay indicación del mes), remitiría a los días en los cuales la pieza estuvo en cartel (Rose, 2012: 709). Se trataría, por lo tanto, de un texto espectacular, aparejado para ser el «original»,<sup>3</sup> como se escribe al pie, del que sacar los papeles de actor para la memorización. Un texto que cristaliza una determinada puesta en escena, aunque siga desconocida la ocasión del festejo; un texto que dejó las manos de su autor para caer en las de los autores de teatro.

Dos manos confeccionan ese manuscrito «original». Al lado del anónimo copista de *M1* figura el nombre del más conocido Diego Martínez de Mora, quien lo releyó y rubricó al final (Iglesias Feijoo, 2014). Es lógico deducir que la segunda mano, perceptible a veces por la diferencia de tintas y trazos, debía de ser la del conocido calígrafo de comedias calderonianas. La labor correctora de Martínez de Mora plantea, como puede imaginarse, cuestiones ecdóticas relevantes. Antes de tratarlas, sin embargo, debemos señalar el inconveniente que supuso el trabajar con tan solo una reproducción fotográfica de *M1* y el no poder leer o cotejar el original conservado en la Melbury House. Esa contingencia obstaculizó considerablemente la fijación textual. ¿Cómo dirimir si una corrección es de primera o de segunda mano? No es suficiente percatarse si se rectifica el verso mientras se escribe o inmediatamente después de su lectura, tras detectar un despiste o un error indiscutible. Aún más, si la calidad de la reproducción desdibuja a menudo las tintas, los colores o la intensidad del trazo. Asimismo, si Martínez de Mora firmó el manuscrito al lado de la fecha de representación, ¿debemos suponer que su lectura fue posterior a la puesta en escena o que participó, con el autor de compañía, a la misma? Los datos no nos ayudaron para aclarar este punto substancial, por lo que la decisión que tomamos para la edición de la comedia de Enríquez Gómez fue dúplice: privilegiar el texto espectacular de *M1* pero en su forma primigenia, es decir, anterior a las correcciones de Martínez de Mora.

Por lo tanto, la edición que preparamos se funda en *M1*,<sup>4</sup> antigua propiedad de Lord Holland, por ser el testimonio «mejor» frente a los recortados

<sup>3</sup> Nos acogemos a esta interpretación, aunque podría pensarse también en que el término «original» señale el manuscrito que salió de las manos del dramaturgo (hipótesis que creemos poco fundamentada) o, como considera Greer (2008: 207, pero véanse también las aclaraciones de Iglesias Feijoo, 2014: 154-155), que podría tratarse de una estrategia publicitaria para elevar el valor del testimonio escrito a mano.

<sup>4</sup> Conviene reseñar ciertos hábitos gráficos de *M1*, que los demás no comparten: conviven varias realizaciones gráficas para la fricativa velar sorda, a saber, la *x* (por ej., *Xafer*, *baxamos*, *máxico*, *ruxido*, *xima*), la *j* (por ej., *finjido*,

impresos y al otro manuscrito. Aunque no reconstruimos el hipotético original, sino fijamos «un» texto espectacular enmendado de las erratas y errores de mayor envergadura, cotejamos los demás testimonios ofreciendo un esquema de sus filiaciones, que se comenta brevemente, según las normas establecidas para la colección de la comedias de Antonio Enríquez Gómez.

A este respecto, debe considerarse que la relación estemática distingue dos ramas de la tradición. Del «original» de Enríquez Gómez procede, por un lado, *M1*; por otro, la familia de *M2* y *S1*, *S2*, emparentadas entre sí, pero separadas por algunos errores. El análisis de los recortes y añadidos, muy sustantivos, lleva a concluir, siempre y cuando no se supone una contaminación, que, por un lado, *M1* no deriva de los otros tres textos; y por otro, que las sueltas están emparentadas con *M2*. Editar *M1* conlleva también interpretar qué correcciones considerar propias de la primera transcripción y cuáles atribuibles a la relectura de Martínez de Mora. Damos unas calas de esa cuestión atendiendo al título, la onomástica, algunas lecturas divergentes y las acotaciones.

## EL TÍTULO

En *M1* la comedia se titula *El primero rey del mundo*, mientras el rótulo más conocido —el que está relacionado con la tradición impresa—, es decir, *La soberbia de Nembrot* se añade posteriormente.<sup>5</sup> Esto lleva a suponer que fuera Martínez de la Rosa quien lo rectificó para que se identificara al protagonista, personaje bíblico más familiar, o incluso para que se reconociera la pieza porque ya se había representado —lo que presupondría postular espectáculos anteriores a 1635— o, finalmente, para que figurara el título que iba a tener en esa concreta puesta en escena.

Asimismo, debe reseñarse que en el Prólogo a *Sansón nazareno* (de 1656, pero con autorizaciones de 1649) la obra se titula *Las soberbias de Nembrot*, al plural, casi recalcando la varias formas de altivez del personaje. Sea como sea,

---

jiros, vigilante, conjelada, ruje, jente, rejiones, májica) y la *g*. Es muy común la alternancia *b/v* (por ej., sirba, velicosa, atrebido, esquibos, etc.), la omisión de la hache no solo en las formas del verbo haber (por ej., asta, alagan, urtó, ormiga, etc.) o su inclusión (por ej., trahes, prohezas), la presencia de consonantes dobles (por ej., summa, ecco, cossa, rrecebillos, impellidas, etc.) y el uso de la *i* en lugar de la semivocal (por ej., ia, doi, etc.). Aparece a menudo también la grafía *ç*, aunque sea dudosa su efectiva pronunciación africada, que se alterna con la uso de la *c* sin cedilla, en casos donde debía pronunciarse por lo menos fricativa (por ej., abracad, desguacaron, cafiros).

<sup>5</sup> Puede verse reproducción en Iglesias Feijoo (2014: 148).

en nuestra edición aparecerá el título que suponemos «primitivo», es decir, *El primero rey del mundo*. Pensamos, en un primer momento, conservar entre paréntesis también el rótulo que «hizo tradición» y que estaba en la línea de lo que, casi dos décadas después, declaraba el dramaturgo. Hubiera sido una solución similar a la que adoptó Rose en su artículo (2012) al tildar la comedia *La soberbia de Nembrot y Primero rey del mundo*. Sin embargo, considerando las incógnitas documentales y cronológicas, optamos por su adopción en solitario.

## ONOMÁSTICA

Si pasamos a la onomástica, el editor debe superar un doble escollo: el primero atañe al sustrato bíblico, libera y anacrónicamente reelaborado por el dramaturgo conquense; el segundo, a los cambios performativos y a los recortes de edición. Damos a continuación el listado de los personajes, que coincide *grosso modo*, a pesar de las oscilaciones gráficas (Membrot/ Nembrot, Calmana/ Calmaná, etc.), en toda la tradición.

M1 (y edición crítica)	M2 y S1 S2
Membrot, rey primero	Nembrot, rey primero
Jafer	Jafer
Calmana	Calmana / Calmaná
Delbora	Delbora / Délbora
Caimán, gracioso	Caimán, gracioso
Sem, viejo	Sem, viejo
<i>Vérel</i>	Cus
Cus, mágico	Caidem, mágico
Caidem, mágico	Setirán
Nacor	<i>Sísara</i> , dama
[ <i>Setirán</i> ]	<i>Soldados</i>

Las divergencias principales (señaladas en cursiva) afectan a ciertos personajes secundarios. Verel, que en el *dramatis personae* de *M1* figura con su nombre de pila, en la comedia se anuncia por su oficio de soldado (y lo mismo ocurre en la otra rama); sin embargo, la mano correctora de Martínez de Mora, según creemos, añade siempre al lado el nombre-rúbrica. Curiosamente, el único caso de *M1* en que vuelve a aparecer su nombre constituye un lugar crítico de la comedia (v. 1946), del que hablaremos enseguida.

Siguiendo con los nombres de los personajes, *M1* no registra en el *dramatis personae* a Setirán, figura secundaria que aparece brevemente en la acción; del fallo se percata Martínez de Mora que lo inserta al final. Tratándose de una incoherencia del recuento de figuras, la acogemos en la edición entre corchetes.

La divergencia más relevante del recuento de personajes atañe a la dama Sísara, cuyo nombre coincide con el del general de los cananeos, a quien mató, clavándole un cincel en la cabeza, Jael para defender a los israelitas (*Jueces*, 5, 23-27). En él quizás se inspiró, como ya señaló Nider (2011: 155-156), Enríquez Gómez para configurar a un personaje femenino bastante anodino. Sísara aparece en contadas ocasiones para pronunciar réplicas que en *M1* están en boca de Calmana (v. 50), de Delbora (v. 1653) o del soldado (vv. 2375 y ss.). Su presencia a veces advierte de un reajuste textual, como si fuera señuelo de las adaptaciones y recortes de la otra tradición. Baste considerar la mitad del v. 1653 conservado en *M2*, *S1* y *S2* como réplica de Sísara, que constituye el final de un recorte (de los vv. 1625-1653) y resulta hipométrico.

Deben reseñarse también ciertas dificultades a la hora de fijar la grafía de los nombres propios. En *M1* el protagonista aparece sistemáticamente como Membrot, forma atestiguada en el Siglo de Oro al lado de Nembroth, Nimrod o Nembro. Por otra parte, optamos por una pronunciación llana de Calmana y Delbora, figuras inspiradas en las hermanas de Caín y Abel. Los nombres de Qalima y Leboda de la *Apocalipsis* del Pseudo-Methodio pasarán a la *Historia scholastica* de Pedro Comestor como esposas de los bíblicos hermanos, latinizándose sus nombres en Chalmana y Delbora y, posteriormente, se encontrarán en la *General historia* (González Díaz, 2014: 27-29), aunque deban mentarse también las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo, cronológicamente anteriores, que bastante difusión tuvieron en el Siglo de Oro. En la comedia de Enríquez Gómez son las prometidas de Jafer y Nacor, y los testimonios oscilan entre una pronunciación llana (la consignada en la edición: Calmana, Delbora) y otra aguda (Calmaná) o esdrújula (Délbora). Esta última se debe a

una contaminación con la Débora bíblica, la «madre de Israel» (*Jueces*, 5, 7), mujer de Lappidot, que instó a Baraq para que combatiera contra Sísera, general de Yabín. Lope y Ravisio Textor usan la forma Délbora (en hebreo, «abeja»)<sup>6</sup> para ella. En *El primero rey del mundo* su nombre nunca se da en rima, sino dentro de octosílabos y heptasílabos (vv. 899, 1447, 1465, 1478, 2109 y 3153), cuya prosodia tiende mayoritariamente hacia una dicción llana.

## ERRORES Y VARIANTES: ALGUNAS CALAS

Como indicábamos antes a propósito de Verel, el v. 1946 representa un lugar crítico de *M1* que, lamentablemente, quedó como *crux deseperationis*. Se trata del parlamento narrativo-informativo de la II jornada, un romance con asonancia en *-é*, en el cual Caidem expone a Nembrot y Jafer el origen del poder mágico. El interlocutor principal es Nembrot, hijo Cus y nieto de Cam. El fragmento, tal y como aparece en *M1*, es el siguiente (la puntuación es nuestra e interpretativa):

Andando un día tu padre,  
 por esas sierras, Verel,  
 tu abuelo en sombra se puso  
 delante de Cus, si bien  
 sombra a sombra por lo horrible  
 pudiéranse acometer...  
 (Enríquez Gómez, en prensa: vv. 1945-1950)

El relato explica cómo la sombra de Cam apareció al padre de Nembrot, Cus, mientras este andaba por el monte. Durante la secuencia el soldado Verel no está en el tablado, por lo que pensamos en una interpolación por mala lectura del autógrafa que aúna los testimonios. En efecto, la tradición varía solo la grafía del personaje objeto de análisis (Verel *M1* : Berél *S1* : Berel *M1 S2*) y la posición del pronombre del verso final, sin contar con variación del infinitivo (pudiéranse acometer *M1* : se pudieron cometer *M2 S1 S2*). Evaluamos la posibilidad de una cacografía de «vergel» (por esas sierras vergel), de un

<sup>6</sup> Carreño, editor de *Pastores de Belén* (p. 126, nota 15), comenta la cita lopiana relativa a Débora y remite a Vosters (1977: 210-211), quien, efectivamente, reconstruyó los orígenes y usos, además de ofrecer una amplia gama de ejemplos. Puede pensarse también en una inferencia de Enríquez Gómez, quien transformó a la «sabia» Débora (sabía por ser profetisa) en la maga Delbora, adivinadora del futuro.

topónimo (monte Bet-el) o del nombre del pueblo «de Heber». Sin embargo, ninguna hipótesis nos satisface: la primera trivializa el texto, la segunda resulta algo incoherente con la toponimia,<sup>7</sup> y la tercera nos parece demasiado extensiva.

En cuanto a otras divergencias de *M1*, analicemos los vv. 1008-1014, cuyo abanico de variantes resulta amplio y afecta también a la perspectiva dramática<sup>8</sup> de la pieza. El diálogo tiene lugar al principio de la II jornada y presenta tanto correcciones de primera mano, como otras variantes interesantes. El fragmento es el siguiente:

Calmana.	No de mí será creída, que la mágica jamás pudo enseñar cosa buena.
Delbora.	Verte en esto me da pena.
Calmana.	Graciosa, por Dios, estás.
Delbora.	Correré el monte y veré si viene Jafer, tu esposo. <i>Vase.</i>

El primer verso de *M1* tiene como sujeto la magia, de la cual Calmana desconfa, a diferencia de su hermana Delbora (No de mí será creída *M1* : De mí no serás creída *M2 S1 S2*). El hipérbaton se resuelve en la otra rama con el cambio de sujeto, que ahora es Delbora. Asimismo, el cotejo revela una variante adiafóra en el verso siguiente (enseñara *M1* : encerrar *M2 S2* : encerrar *S2*). A partir del v. 1011 la tradición difiere en la atribución de las réplicas.<sup>9</sup> *M1* las corrige adelantándolas con un trazo de pluma hasta quedar como se han transcrito arriba y, además, presenta una corrección impuesta por el sentido. Tal y como se había copiado originalmente en *M1*, Delbora incitaba a la hermana a seguir al prometido («Corre el monte, y lo veré»), cuando era ella quien abandonaba la escena inmediatamente después: por eso, se añade la sílaba «re» en el primer verbo y se tacha el pronombre «lo». En *M2 S1 S2* la

<sup>7</sup> Graves dificultades depara la toponimia para la anotación referencial e incluso escénica. Los largos parlamentos informativos o descriptivos se enmarcan en un espacio dramático, cuya geografía resulta a menudo nebulosa, y en un espacio escénico construido sobre tres alturas: el monte de Arfajad, el valle de Senaar y la profundidad de una cueva-barranco en la que caen los protagonistas en dos ocasiones.

<sup>8</sup> Sobre esa cuestión, véase Marcello (2018).

<sup>9</sup> v. 1011 Delbora. Verte en esto me da pena *M1* : Verte en esto me da pena *M2 S1 S2 que atribuyen el verso a Calmana.*

v. 1012 Calmana. Graciosa, por Dios, estás *M1* : Delbora. Graciosa, por Dios, estás *M2 S1 S2*

v. 1013 Delbora. Correré el monte y veré *M1* : Correré el monte y veré *M2 S1 S2*



réplica sigue atribuyéndose a Delbora, cuyo nombre se indicó en el verso anterior. Cabe preguntarse si estamos ante una corrección posterior del mismo copista o una rectificación de Martínez de Mora. Propendemos por la primera opción.

Ofrecemos otro ejemplo, esta vez descriptivo, de la misma jornada (vv. 1037-1040), con una *varia lectio* que componen métrica y estilo.

La esmeralda muro hermoso,  
de su nieve desasida,  
parece con ella asida,  
laberinto milagroso...

En el v. 1039 la lectura originaria de *M1*, con *derivatio* en rima, es común a toda la tradición. Se escribe antes «asida», luego se tacha el participio pasado con valor adjetival y se corrige en «unida». De entrada, por lo tanto, todos los testimonios tienen la misma lectura. Sin embargo, la segunda mano la tacha y corrige en «unida», proporcionando una lectura equipolente que no invalida la primitiva, pero sobre la cual pesa la duda de la no autoría. Nuestra resolución al respecto es muy conservadora.

Cerramos el apartado con una *lectio difficilior* (vv. 319-320), que, lamentablemente, nos remite de nuevo a la dificultad de discernir las tintas y las manos.

[...]  
de los elementos, siendo  
esa campaña colura  
espectáculo del cielo.

En el v. 320 *M1* registra dos lecturas: la primera, «coluna», se tacha y sustituye (¿con otra mano?) por «difusa», reproduciendo una unidad léxica frecuentísima («campaña difusa»); si comparamos esa corrección, con las lecturas del resto de la tradición, es decir, «colura» (*M2 S2*) y «coluta» (*S1*, con errata común), podemos suponer que el copista de *M1* banalizó el texto, no entendiendo el término, y el corrector lo trivializó por un error de atracción del v. 316 («de Armenia con la coluna/ del Líbano...»). Estamos ante un tecnicismo astronómico —se alude a dos círculos máximos en la esfera, usados para una hipérbole—, bastante frecuentado por Antonio Enríquez Gómez (2015: I, 432 y

nota al v. 521; 2018: 316, nota al v. 446). El *usus scribendi*, por un lado, y la *lectio difficilior*, por otro, fundamentan nuestra resolución de restaurarlo en *M1*.

## LAS ACOTACIONES

Sáez Raposo (2010: 324–325) señalaba la sensibilidad con la cual el copista Martínez de Mora escribió las acotaciones a un manuscrito de la comedia calderoniana *Un castigo en tres venganzas*. En *El primero rey del mundo* se confirma esa atención a los movimientos en el tablado y a la *performance* en general, pues son considerables los añadidos apuntados en el margen (no acogidos en nuestra edición por las razones ya expuestas, pero detallados en el aparato). Sus anotaciones señalan los objetos (como en el v. 1551+ «Jafer, la espada»), los efectos fónicos (vv. 3032+, «disparan»; 3040+, «y cantando»; 3051+, «agua del diluvio») o visuales (v. 2475+, «volante»), los estados anímicos (como en el v. 2617+, «Congoja»), los personajes, como en el caso de la probable «apariencia» de Cus (v. 1914+, «Cus»), otras figuras no identificadas (v. 1998+ «lebi») y, obviamente, los movimientos (vv. 3048+, «Da vueltas, y étranse»). Ni que decir tiene que, a veces, estas indicaciones resultan redundantes pues los versos advierten implícitamente de los movimientos o de las acciones; sin embargo, merece reseñarse la sistematicidad de su labor a ese respecto.

Considérese, además, que el manuscrito anglosajón conserva el recuento de atrezos y objetos teatrales, que detallan tanto el final espectacular con las tramoyas («La nube», «El arca de Noé», «Garrucha por el arca»), como ciertos efectos especiales («Cohetes y tiros de arcabuz», «Mucho ruido de piedras y polvo», «Agua para el diluvio», «Nieve y granizos») y objetos («rodela», «silla para Nembrot», «sangre para Nembrot y Jafer», «una hacha», «una redoma con vino»). El listado parece escrito por Martínez de Mora.

La atención hacia los aspectos escenotécnicos connota también al texto de *M1* trascrito por el anónimo copista, al tratarse de una comedia que usa con frecuencia tramoyas y otros artificios. Examinemos, por ejemplo, la primera cala textual comentada, es decir, el relato sobre la sombra de Cam ante Cus. El *dramatis personae* cita al padre de Nembrot, Cus, en su calidad de mágico, aunque el personaje vive de las referencias ajenas, no pisa el tablado ni habla. Su única aparición debe darse en forma de «apariencia» en el citado parlamento de Caidem, donde Martínez de Mora escribe en el margen «Cus». Cerramos

nuestro discurso con un último detalle escénico de la II jornada que plantea también una cuestión textual: entre los atrezos no se menciona el caballo de Delbora, pero sí la nube, que permite a Calmana salvarse del tentativo de rapto actuado por Membrot. En la acotación siguiente, en el v. 1455+ («Descúbrase Delbora cuando Membrot querra querra [*sic*] arrojarla en medio del tablado = o dragon»), *M1* menciona, desligándolo de la sintaxis, un dragón, probable especificación técnica, que connota aún más la mágica dama sustituyendo su montura con otra infernal. Obviamente, es la nube la tramoya de esa aparición y, aunque resulte curiosa dicha referencia, no debe acogerse en la edición.

Confiamos en que esas calas sobre las dificultades encontradas en la *constitutio textus* de *El primero rey del mundo* proporcionen datos para futuras reflexiones.

## BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ DÍAZ, Soledad (2014). *Del Génesis a los Andes: una lectura del Diluvio y las cronologías del Incario a través de las crónicas (siglos XVI-XVII)*. Tesis Doctoral, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (2015). *Academias morales de las Musas*. En Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez (dirs.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, I-II.
- (2018). *Comedias Volumen I*. En Rafael González Cañal y Almudena García (dirs.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (en prensa). *El primero rey del mundo*. En Elena E. Marcello (ed.); Rafael González Cañal y Almudena García (dirs.), *Comedias II*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2014). «La labor de Diego Martínez de Mora». En Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez (eds.), *La comedia española en sus manuscritos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 143-165.
- GREER, Margaret R. (2008). «La mano del copista. Diego Martínez de Mora interpretada a Calderón». *Anuario calderoniano*, I, 201-221.
- MARCELLO, Elena E. (2018). «*El primero rey del mundo* vs. *La soberbia de Nembrot* de Antonio Enríquez Gómez. La perspectiva dramática». *Ehumanista*, 39, 321-338.
- NIDER, Valentina (2011). «*La soberbia de Nembrot* e le commedie di tema biblico di Antonio Enríquez Gómez (prolegomeni a un'edizione)». En Andrea Baldissera,

- Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda (eds.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*. Como-Pavia: Ibis, 145-160.
- PRESOTTO, Marco (1997). «Manoscritti teatrali del Siglo de Oro nella collezione Holland a Melbury House». *Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Venezia*, XXXVI, 489-515.
- ROSE, Constance H. (2012). «*La soberbia de Nembrot y Primero Rey del Mundo* de Antonio Enríquez Gómez según el manuscrito de 1635». En Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 707-712.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2010). «Las aspiraciones creativas de un copista: la intervención de Diego Martínez de Mora en *Un castigo en tres venganzas*». *Anuario calderoniano*, 3, 321-332.
- VOSTERS, Simon A. (1977). *Lope de Vega y la tradición occidental. Parte I: El simbolismo bíblico de Lope (Algunas de sus fuentes)*. Madrid: Castalia, I-II.
- WILKE, Carsten (1994). *Jüdisch-christliches Doppelleben im Barock*. Frankfurt am Main: Peter Lang.



## ¡OH ADÁN DE LOS POETAS, OH CERVANTES! CERVANTES POETA DEL IMPERIO

Beatriz Mariscal Hay

*El Colegio de México*

La polémica en torno a la capacidad de Cervantes para escribir poesía, o más bien su poca habilidad como poeta, suele partir de lo que el mismo Cervantes escribió sobre el tema: frases y versos tan cargados de ironía como lo mejor de su prosa.<sup>1</sup>

Las auto-descalificaciones como poeta aparecen lo mismo en el *Quijote*: «Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos» (1.VI), que en el prólogo a las *Ocho Comedias...*: «En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada», o en *El Viaje del Parnaso*, en el que aparecen los tantas veces citados versos:

Yo, que siempre trabajo y me desvelo  
por parecer que tengo de poeta  
la gracia que no quiso darme el cielo.<sup>2</sup> (I, 25-27)

Compuesto, al igual que sus *Comedias*, enteramente en verso, y publicado en 1614, *El Viaje del Parnaso* está dedicado, entre otras cosas, a elogiar a algunos poetas y descalificar a otros. Esa obra, tan poco apreciada por la crítica, contiene, además de esos versos que coinciden con las auto descalificaciones a que hacía referencia, otros, de signo contrario, en los que Cervantes se confiesa afecto a componer versos desde joven:

Desde mis tiernos años amé el arte  
dulce de la agradable poesía,  
y en ella procuré siempre agradarte. (IV, 31-32)

---

<sup>1</sup> Entre quienes no toman en serio la auto-crítica cervantina se incluyen Ricardo Rojas, Luis Cernuda, Gerardo Diego y Vicente Gaos, por mencionar sólo algunos entre quienes han escrito extensamente sobre el tema.

<sup>2</sup> Cervantes (1983).

Su declaración de amor por la poesía se complementa con los versos que lo muestran ya no irónico, sino sincero en cuanto a su deseo de escribir buena poesía:

Aquel que de poeta no se precia,  
¿para qué escribe versos y los dice?  
¿por qué desdeña lo que más aprecia?

Jamás me contenté ni satisfice  
de hipócritos melindres: llanamente  
quise alabanzas de lo que bien hice. (IV, 337-342)

Tomada en su conjunto, es evidente que la obra poética de Cervantes no está a la altura de su prosa, entre otras razones, porque, en contraste con la capacidad de innovación que representa su prosa, lo mismo en cuanto a la creación de la novela corta española con sus *Novelas Ejemplares*, que en cuanto a la invención de la novela moderna con su inigualable *Don Quijote*, gracias a las cuales podemos sin lugar a duda reconocer el mérito de su auto-valoración cuando declara:

Pasa, raro inventor, pasa adelante  
con tu sutil disinio... (I, 223-224).

Su poesía no se considera a la altura, en términos de innovación, de la de Lope de Vega, Quevedo o Góngora, a pesar de que lo que escribió no es despreciable, sobre todo si vamos más allá de lo que Cernuda (1964) llamaba «el prejuicio de lo lírico», y consideramos la poesía inserta en sus novelas, y lo que representa su poesía de circunstancia.

Dejando de lado *La Galatea*, una «égloga» en la que era natural que utilizara poesía,<sup>3</sup> Cervantes incluye bastantes poemas originales en el *Quijote*, en el que aparecen hasta 48 piezas poéticas, 34 en la primera parte y 14 en la segunda, si bien corresponden más que nada a los preliminares y a las piezas insertas en la novela, mientras que en la caracterización de sus personajes utiliza fundamentalmente no poesía propia sino versos, fragmentos y referencias a romances tradicionales, una utilización magistral de ese género; con ellos da verisimilitud lo mismo a don Quijote que a Sancho, además de que el

---

<sup>3</sup> Cervantes declara haber escrito esta égloga, «por la inclinación que a la poesía siempre he tenido». (Cervantes, 1999)

Romancero juega un papel importante en el desarrollo de la trama narrativa de la novela.<sup>4</sup>

Entre las *Novelas Ejemplares*, en el uso de poesía en sus obras en prosa, sobresale *La Gitanilla*, ya que en ella aparecen nada menos que ocho piezas poéticas: un hermoso romancillo dedicado a Santa Ana; el soneto y la canción de Preciosa, el primero considerado por la crítica como el más bello soneto de Cervantes;<sup>5</sup> las redondillas de Andrés y Clemente; una «buenaventura» y un conjuro, dos muestras de su amor por la poesía popular, y un romance «A la salida a la misa de parida de la reina doña Margarita», al parecer compuesto por encargo, para las celebraciones en Valladolid del nacimiento del futuro Felipe IV.

Este romance compuesto en 1605 en honor de la reina doña Margarita, «contrahechura» de un romance cidiano, tiene todas las características de una poesía de encargo y cuadra bien al lugar en el que lo coloca Cervantes en la trama de la novela, ya que sirve a la Gitanilla para lucir sus dotes de bailarina. El romance corresponde a lo que llamamos *Romancero Nuevo*, romances eruditos, cargados de referencias clásicas y metáforas sencillas, que sirvieron de vehículo a la sátira de Góngora y de otros poetas, y que venían a constituir una revitalización del romancero tradicional, sumamente popular en el Siglo de Oro, pero considerado ya tan anticuado como las novelas de caballería.<sup>6</sup>

En el romance cervantino, Felipe III es «el Sol de Austria», la infanta doña Ana «la tierna Aurora», y el duque de Lerma aparece como Júpiter, en la única estrofa que puede haber ironía, si tomamos en cuenta la corrupción y nepotismo que caracterizaba al Valido del rey:

Junto a la casa del Sol  
va Júpiter; que no hay cosa  
difícil a la privanza  
fundada en prudentes obras.

En su juventud, Cervantes había escrito poesía de circunstancia, con ella seguramente esperaba darse a conocer y, de ser posible, obtener algún premio o beneficio, razones por las que carece de esa capacidad de observación de la realidad de su tiempo que nutre a su prosa.

<sup>4</sup> Sobre este tema he hecho algunas propuestas: Mariscal (2006: 57-66); y Mariscal (2009: 221-230).

<sup>5</sup> Véase por ejemplo José Manuel Blecuá (1960).

<sup>6</sup> Véase el artículo de Aurelio González sobre el Romancero Nuevo (González, 1993: 609-616).



Si consideramos sus primeras poesías, dos sonetos y una redondilla en honor de la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, y las quintillas que expresan la esperanza de que la infanta Isabel Clara Eugenia, nacida en 1566, corra con mejor suerte que su madre fallecida a los 22 años en 1568, al igual que el romance de la misa de parida arriba mencionado, todo poesía de «circunstancia», esa poesía de Cervantes no va más allá de mostrar complacencia con el Imperio y con sus gobernantes.

Pero es necesario considerarla como lo que era, una poesía escrita en la juventud, con la que esperaba forjarse en el oficio de poeta, de acuerdo con esa temprana inclinación a escribir poesía que él mismo confesaba.

De hecho, las mejores plumas del período barroco, incluyendo a Lope de Vega y a Sor Juana, quien no solamente dedicó parte importante de su poesía a los gobernantes de Nueva España, sino que se ocupó de los monarcas distantes, compusieron poesía dedicada a ensalzar las virtudes, el linaje o las acciones de los soberanos y de otros poderosos del imperio.<sup>7</sup>

Una muestra de los beneficios de escribir poesía de circunstancia la obtuvo Cervantes con su poema a la canonización de San Jacinto (1595):

El cielo a la Iglesia ofrece  
 hoy una piedra tan fina,  
 que en la corona divina  
 del mismo Dios resplandece,

con el que obtuvo el primer premio de las justas literarias que organizó el convento de Santo Domingo en Zaragoza, un premio que seguramente le habrá redituado o bien dinero o bien alguna alhaja u objeto de valor.

Un beneficio diferente era el que evidentemente buscaba con su *Epístola a Mateo Vázquez*,<sup>8</sup> una de las piezas poéticas de Cervantes más elogiadas por la crítica; en ella, además de las acostumbradas loas al soberano y al destinatario, de quien esperaba interviniera en su liberación, incluye unos versos sobre su participación en la batalla de Lepanto considerada por el propio Cervantes como: «la más memorable y alta ocasión que vieron los siglos pasados, ni esperan ver los venideros»:<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Sobre la importancia de ese tipo de poesía en la vida de Sor Juana, véase Mariscal (Mariscal, 1993: 91-99).

<sup>8</sup> Como sabemos, Mateo Vázquez era secretario del Rey.

<sup>9</sup> Cervantes, «Prólogo al lector» en *Novelas Ejemplares* (Cervantes, 2000: 1: 51).

y en el dichoso día que siniestro  
tanto fue el hado a la enemiga armada,  
cuanto a la nuestra favorable y diestro,  
de temor y de esfuerzo acompañada,  
presente estuvo mi persona al hecho,  
más de esperanza que de hierro armada.

Vi el formado escuadrón roto y deshecho,  
y de bárbara gente y de cristiana  
que entre el fuego y el agua iban muriendo;  
rojo en mil partes de Neptuno el lecho;  
la muerte airada, con su furia insana,  
aquí y allí con priesa discurriendo,  
mostrándose a quién tarda, a quién temprana;  
el son confuso, el espantable estruendo,  
los gestos de los tristes miserables.<sup>10</sup>

Es difícil encontrar en esos poemas ese cuestionamiento de la realidad de su tiempo que caracteriza lo mejor de la prosa cervantina, pero sus composiciones sobre temas políticos no terminan ahí, y finalmente Cervantes había de dejar en su poesía muestras de la ironía que utilizaba para plasmar en su obra la puntual observación de la creciente decadencia del imperio.

Basta leer el recuento que hace en la *Canción segunda a la Armada Invencible* de los males que aquejan al Imperio a raíz de la derrota de la flota española; palabras con las que busca mover a la acción al monarca, después de hacer referencia al «león que le han pisado la cola»:

Ea, pues, ¡oh Felipe, señor nuestro,  
segundo en nombre y hombre sin segundo,  
coluna de la fee segura y fuerte!  
Vuelve en suceso más felice y diestro  
este designio que fabrica el mundo,  
que piensa manso y sin coraje verte  
como si no bastasen a moverte  
tus puertos salteados  
en las remotas Indias apartadas,  
y en tus casas tus naves abrasadas

---

<sup>10</sup> Cervantes, «Epístola a Mateo Vázquez» (Cervantes, 1981: II-341).

y en la ajena los templos profanados;  
tus mares llenos de piratas fieros,  
por ellos tus armadas escogidas,  
y en ellos mil haciendas y mil vidas  
sujetos a mil bárbaros aceros,  
cosas que cada cual por sí es posible  
a hacer que se intente aun lo imposible.

El desengaño del guerrero colorea cada vez de tintes más oscuros la poesía de Cervantes, como vemos en el soneto que dedica a la entrada del duque de Medina en Cádiz después del saco de las tropas inglesas al mando del conde de Essex, esa otra tremenda derrota de manos de los infames «luteranos», que había contribuido grandemente a la bancarrota de España en 1597:

Vimos en julio otra semana santa  
atestada de ciertas cofradías  
que los soldados llaman compañías,  
de quien el vulgo, y no el inglés, se espanta.

No es por tanto de extrañar que a la muerte de Felipe II, cuando la realidad de la catástrofe del imperio era más que evidente, Cervantes, inmerso en el difícil devenir de su tiempo compone unas quintillas cargadas de ironía. En ellas se refiere al monarca como «pacífico Marte» y se burla del temor que inspiró en «el luterano al Poniente»; pero el insulto mayor es la velada descalificación que hace nada menos que de su hijo, Felipe III, cuya falta de carácter era bien conocida:

Y lo que es más tu valor  
sube al extremo mayor,  
es que fuiste, cual se advierte,  
bueno en vida, bueno en muerte,  
y bueno en tu sucesor.

¡Qué lejos quedaba ya el triunfo sobre el infiel en Lepanto!

Felipe II dejaba las arcas vacías, ya que a pesar del oro americano había llevado al reino a la bancarrota, lo que afectaba directamente al pueblo y, desde luego, a Cervantes:

Quedar las arcas vacías  
donde se encerraba el oro  
que dicen que recogías,  
nos muestra que tu tesoro  
en el cielo lo escondías.

Lo que nos lleva al soneto que compuso al túmulo del rey Felipe II, sumamente apreciado por la crítica y que el propio Cervantes declaró era «por honra principal de sus escritos», cuya ironía no deja lugar a dudas sobre su opinión en torno a la gestión del monarca fallecido:

¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza  
y que diera un doblón por describilla!  
Porque quién no suspende y maravilla  
esta máquina insigne, esta braveza.

¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza  
vale más que un millón, y que es mancilla  
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla!,  
¡Roma triunfante en ánimo y riqueza!

Apostaré que la ánima del muerto,  
por gozar este sitio, hoy ha dejado  
el cielo, de que goza eternamente.

Esto oyó un valentón y dijo: «Es cierto  
lo que dice voacé, seor soldado,  
y quien dijere lo contrario, miente».

Cervantes no llegó con su poesía a la genialidad que logró con su prosa, esa prosa con la que apostó con éxito al futuro, con la que logró «parir le future» en palabras de Lucien Goldmann (1965). Poesía que bien hubiera querido lo colocara en el Olimpo, como él mismo se coloca en *El Viaje del Parnaso* con arrogancia y, desde luego, también con ironía:

¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes! (I, 202)

Pero sí cumplió con ella un papel como poeta de su tiempo, poeta de la época de Felipe II, «un poeta muy del siglo XVI» como lo calificaba Gerardo Diego (1948), que cantó loas a los gobernantes y a los triunfos del imperio, como tantos otros ingenios de la corte, pero que supo igualmente dejarnos en su poesía la huella de su desengaño.

La crítica suele descalificar sin mayor esfuerzo la poesía de circunstancia, la de Cervantes y la de tantos otros poetas de su tiempo; pero sin pretender ver en esos poemas más de lo que son, o de lo que dicen, no podemos menos que afirmar que en última instancia reflejan la misma conciencia de la crisis del imperio que aparece en las novelas de Miguel de Cervantes, y que en alguna medida nos llevan, al igual que su prosa, a la crítica apreciación de la realidad de su tiempo que nos legó ese *raro inventor*.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLECUA, José Manuel (1960). «La poesía lírica de Cervantes». *Homenaje a Cervantes, Comparative Literature*, XII.
- CERNUDA, Luis (1964). «Cervantes poeta». En *Poesías y literatura*, II. Barcelona: Seix Barral.
- CERVANTES, Miguel de (1981). *Poesías completas*. En Vicente Gaos (ed.). Madrid: Castalia, 2 vols.
- (1983). *Viaje del Parnaso*. En Miguel Herrero García (ed.). Madrid: CSIC.
- (1987). *Don Quijote de la Mancha*. En Francisco Rico (ed.). Barcelona: Instituto Cervantes / Editorial Crítica.
- (1999). *La Galatea*. En Francisco López Estrada y María Teresa López García Berdoy (eds.). Madrid: Cátedra. 2.ª. ed.
- (2000). *Novelas Ejemplares*. En Harry Sieber (ed.) Madrid: Cátedra.
- DIEGO, Gerardo (1948). «Cervantes y la poesía». *Revista de Filología Española*, XXXII.
- GOLDMANN, Lucien (1965). *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1993). «Cervantes y los temas del Romancero Nuevo». En *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares 12-16 nov. 1990*. Barcelona / Madrid: Anthropos.
- MARISCAL, Beatriz (1993). «Sor Juana, interlocutora de virreyes». En Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje a Sor Juana*. México: El Colegio de México.

- MARISCAL, Beatriz (2006). «Una lectura del *Quijote*. Avellaneda y el conde Peranzulez». *Anales Cervantinos*, vol. XXXVIII.
- (2009). «Gaiferos y su caballo. Avatares de un romance del *Quijote* a la tradición oral moderna». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 56, n.º 1.



«PARESCÉ QUE LOS INDIOS A LOS TÁRTAROS LOS ENSEÑARON»:  
LA BARBARIE ORIENTAL EN LA OBRA DE  
GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO

Jorge Martín García  
Universidad de Salamanca

«La Tartaria es un lío terrible. Ni los geógrafos ni los historiadores saben a qué atenerse» (Gómez de la Serna, 1995: 135). Esta curiosa declaración de Ramón Gómez de la Serna puede servirnos como punto de partida para introducir nuestro trabajo por dos motivos fundamentales. En primer lugar, porque el asunto central de estas páginas tiene mucho que ver con la figura de los tártaros; asimismo, tal como señalaba el autor de *Automoribundia*, dicho pueblo nómada ha planteado a lo largo de los siglos numerosas incógnitas para el pensamiento occidental.<sup>1</sup> En este sentido, vamos a abordar algunas de estas interrogantes desde el punto de vista de un cronista del siglo XVI, que dejó entrever en sus textos ese carácter tan complejo de la Tartaria que expresó con vehemencia Gómez de la Serna: nos referimos a Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557).

La fama de Oviedo como autor se debe, en buena medida, a su trayectoria como historiador de la colonización de la América Hispana: nombrado Cronista de Indias en 1532, el madrileño es conocido por la composición del *Sumario de la natural historia de las Indias* (1526) y de la monumental *Historia general y natural de las Indias* (1535-1549). En relación a estas obras, uno de los asuntos más analizados por parte de la crítica está vinculado con el estudio de los mecanismos pergeñados por Gonzalo Fernández de Oviedo para representar al otro, es decir, al indígena americano.<sup>2</sup> De entre los distintos estudios elaborados a ese respecto, queremos destacar la contribución de Louise Bénat-Tachot (2003) por el carácter holístico de su perspectiva; pues al no limitarse a revisar la producción americanista de Oviedo, contribuye a concebir una

<sup>1</sup> A ese respecto, recomendamos la consulta de la monografía clásica redactada por Edward Harper Parker (1996) publicada por primera vez en 1895.

<sup>2</sup> Nos remitimos a las ideas de Rolena Adorno (1988) sobre el concepto de alteridad aplicado a la cronística indiana. Para Adorno, la identificación del otro, supone un proceso motivado no «solo con el deseo de conocer al otro sino por la necesidad de diferenciar jerárquicamente el sujeto del otro» (1988: 66).



imagen más completa y orgánica del pensamiento y la trayectoria literaria de este autor.<sup>3</sup>

Para Bénat-Tchot, la imagen que advertimos del indio en la obra de Oviedo no resulta del todo homogénea, pues parece evolucionar con el tiempo y pasar de una visión fuertemente peyorativa a una defensa encendida comparable a la articulada por Bartolomé de las Casas. Al examinar la «temática del indio» teniendo en cuenta tanto la cronística indiana como el resto de títulos de Oviedo, Bénat-Tachot defiende la tesis de que la percepción del indígena «como enemigo y víctima» únicamente puede explicarse «en relación con la concepción de la nobleza y no de los criterios de la justa guerra [...] sino de la noble guerra» (Bénat-Tachot, 2003). Esto es, la mirada que ejerce Oviedo sobre el otro en sus textos parece influida de una manera crucial por sus ideales en torno al estamento nobiliario que, además, constituye la «piedra angular de la historia de España» (Bénat-Tachot, 2003).

Precisamente, nuestro trabajo partirá de unos principios semejantes a los recién descritos, ya que pretendemos analizar la visión del otro en la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo teniendo en cuenta buena parte de los textos del madrileño para, así, tratar dicho asunto en su complejidad. En nuestro caso, tal como apuntamos arriba, nuestro objeto de estudio se centrará fundamentalmente en una figura de alteridad distinta, o quizá no tanto, a la del indígena americano: el tártaro. Con ese propósito, vamos a acudir en primer lugar a un texto de Oviedo mucho menos estudiado que los títulos vinculados a la historiografía indiana, se trata de la breve crónica cuyo título completo es *Relación de lo suscedido en la prisión del Rey Francia, desde que fue traído en España, por todo el tiempo que estuvo en ella, hasta que el Emperador le dio libertad y volvió en Francia casado con madama Leonor, hermana del emperador Carlos Quinto, rey de España*.<sup>4</sup>

A pesar de lo que pueda parecer por su epígrafe, esta obra no se reduce a relatar el presidio de Francisco I en Madrid tras su captura en la batalla de Pavía (1525), sino que comprende varios sucesos destacados del reinado de Carlos V, que se extienden hasta el año de 1533.<sup>5</sup> Uno de los acontecimientos

<sup>3</sup> Además del trabajo de Bénat-Tachot (2003), consideramos de interés acudir al estudio pionero a cargo de Josefina Zoraida Vázquez (1956); así como los estudios de Giuliano Soria (1989) y Alexandre Coello de la Rosa (2012).

<sup>4</sup> La Biblioteca Nacional (Ms. 8.756) guarda el único testimonio manuscrito conocido de la *Prisión del Rey de Francia*. Asimismo, dicho texto fue editado en dos ocasiones: en 1861 para la *Colección de documentos inéditos para la historia de España* y de forma incompleta en 1920.

<sup>5</sup> Además, algunos datos del texto indican que la fecha de su composición se extendió, al menos, hasta 1539.

más relevantes descritos por Oviedo tiene que ver con el segundo intento otomano de ocupar Viena durante el verano de 1532. A este respecto, uno de los aspectos más interesantes de este apartado de la relación de Gonzalo Fernández de Oviedo reside en su descripción de las maniobras del contingente turco a lo largo de Europa Central. Aquí, el madrileño acude a un recurso fundamental para entender su concepción de la historiografía: Oviedo decide partir en su relato de dos testimonios de primera mano.<sup>6</sup> Para el alcaide de Santo Domingo, la cercanía de sus fuentes con respecto a los hechos referidos resultaba crucial para conformar un discurso cronístico veraz y digno de crédito. En el caso de la *Prisión del Rey de Francia*, Oviedo mismo acredita con su autoridad muchos de los sucesos ocurridos en la Corte durante el marco temporal abarcado por su crónica, pues se encontraba por entonces en España. En cambio, cuando la acción de su relato se emplaza en los territorios centro-europeos, el autor decide acudir a las cartas de relación compuestas por dos agentes de Fernando de Austria, presentes en la zona de operaciones otomana; de esta manera, el Cronista de Indias certifica la veracidad de lo dicho.

A partir de estos testimonios, Oviedo va a mostrar a sus lectores una serie de contramodelos de virtud y episodios memorables relacionados con visiones prototípicas del imaginario oriental. En términos generales, Oviedo construye dos grandes estereotipos, el primero de ellos vamos a dejarlo apartado en esta ocasión: se trata de su representación de los turcos fuertemente influida por algunos estereotipos comunes por entonces en las letras hispanas.<sup>7</sup> Por ejemplo, el Cronista de Indias contrasta una visión maurófila de Süleyman II, un sultán poderoso y magnánimo rodeado de lujos y exotismo, con advertencias insistentes acerca del peligro que conlleva la expansión militar de los infieles.

Sin embargo, preferimos detenernos en el segundo de los tipos presentados por Oviedo: los tártaros enviados por el Khan de Crimea para apoyar la ofensiva otomana. En primer lugar, debemos realizar una matización importante, la *Relación* de Oviedo se constituye como una de las fuentes que han acreditado la presencia de contingentes tártaros en la campaña de Hungría de 1532, hecho que fue discutido en su época. Sí Antonio Herrera de Tordesillas (2012: 323) niega la llegada de contingentes tártaros a la zona, otros autores

<sup>6</sup> Sobre el manejo de sus fuentes por parte de Oviedo y la primacía concedida por este a los testimonios de primera mano, nos remitimos al estudio de Kathleen Ann Myers (1995).

<sup>7</sup> Sobre los distintos estereotipos del musulmán en la literatura española aurisecular, recomendamos la lectura del ensayo de Ana Benito (2015).

como Vicente Rocca (1556: fol. cv) o el propio Oviedo —por medio de la carta recogida en la *Relación*— afirmaron su presencia.<sup>8</sup>

En un primer momento, la epístola añadida por Oviedo muestra un destacado interés por las prácticas de los jinetes tártaros a la hora de desplazarse, que describe con cierto detalle. Citamos el pasaje dedicado a este asunto:<sup>9</sup>

Aquestos tártaros traen consigo una manera de juncos atados al arzión delantero de la silla del cavallo, con los quales, cuando llegan a algún río, atan los dichos juncos a la cola del caballo y ellos se ponen de pies sobre aquellos, y las riendas del cavallo en las manos; y de esta manera, pasan quinze y veinte mil nadando. Y así an pasado muchas vezes el Danubio, y an hecho mucho daño (fol. 111r).

Podemos considerar este fragmento como un modo de añadir variedad al texto y provocar la curiosidad de los lectores; pero, fundamentalmente, hemos de tener en cuenta que este tipo de referencias servían para mostrar a los destinatarios el carácter diferenciado del otro.<sup>10</sup> Sobre todo, cuando nos encontramos frente a un pueblo caracterizado con unos atributos que lo vinculan a la barbarie. De hecho, la Tartaria se emplazaba en unos enclaves todavía más orientales que los ocupados por los otomanos, por lo cual su percepción va a adquirir mayores rasgos de salvajismo y extrañeza. Por lo tanto, aunque los tártaros se muestren como habilidosos a la hora de cabalgar, otras informaciones van a contrarrestar esa facultad admirable.

De entrada, contemplamos la asociación de los guerreros orientales con las prácticas de rapiña: como condición para participar en la invasión de Hungría, los tártaros pidieron a Süleyman licencia para «que de qualquier cristiano que prendiesen, les fuese dado un ducado de oro por aver ganado la tal honra» (fol. 111r). Frente a la participación en batallas con una motivación legítima,

<sup>8</sup> En cambio, una de las manos que intervino en el manuscrito de la *Relación* no parecía muy convencido de la presencia tártara en Hungría, pues por sistema substituyó el término *tártaros* por *turcos*. En este caso, no podemos considerar estas correcciones como enmiendas a un posible fallo del copista del texto, ya que los contenidos de este dejan claro que aluden a los vasallos del Khan de Crimea. En cualquier caso, las investigaciones de Özlem Kumrular (2005: 216) parecen confirmar la participación de saqueadores tártaros en la campaña de Hungría.

<sup>9</sup> A partir de este momento, citaremos el manuscrito 8.756 de la Biblioteca Nacional, correspondiente a la *Relación* de Oviedo, indicando el número y la cara de los folios correspondientes.

<sup>10</sup> Ya en el siglo xv, el modo tártaro de vadear los ríos con sus monturas llamó la atención del viajero veneciano Ambrogio Contarini: «Los tártaros se pusieron a cortar leños, atándolos y colocando encima ramas, después pusieron encima todas nuestras pertenencias y los tártaros entraron al río sujetándose al cuello de sus caballos, y en la cola nosotros atamos las cuerdas que estaban enganchadas a los maderos, encima de los que nos montamos todos nosotros, y empujamos los caballos por el río pasándolo sanos y salvos» (Camusso, 1990: 35).

práctica guerrera propia de los príncipes cristianos, el oriental se caracteriza por su preferencia por la guerra, entendida como saqueo y pillaje. Asimismo, pese a sus aptitudes como jinetes, finalmente, los tártaros no son capaces de doblegar a los avezados infantes españoles; por ejemplo, cuando «quinientos arcabuzeros españoles salieron de Viena contra quatro mil tártaros de estos y los desbarataron» (fol. 111v). Al comentar la desproporción de las fuerzas enfrentadas, se muestra la superioridad de los soldados imperiales y la vileza de sus contrarios que, en el fondo, «cuando les muestran la cara, son muy ruin gente» (fol. 111v).<sup>11</sup>

Esta imagen peyorativa del tártaro contaba con una larga tradición que se remonta hasta el siglo XIII, cuando estas tribus nómadas asolaron territorios de Europa oriental en el periodo 1215-1245. Para Enzo Franchinni, las repercusiones de estas *razzias* contribuyeron a desarrollar una imagen fantasmagórica «de un pueblo cuyo nombre, los tártaros, se asociaba nada menos que con el infierno [...] un pueblo de bestias humanas que se holgaban de forma abominable masacrando, violando y profanando» (2005: 24). Asimismo, tal como ocurre en la *Relación* de Oviedo, en ocasiones se conectaba la amenaza tártara con las ofensivas turcas con el fin de recrear un escenario apocalíptico, donde las fuerzas del mal se conjuraban contra la Cristiandad.

Esta visión del tártaro como ser dominado por la barbarie puede rastrearse en la producción indiana de Oviedo; por ejemplo, en la *Historia de las Indias*, el madrileño dedica una pequeña digresión a los tártaros cuando trata los hábitos *bestiales* de los indígenas de Castilla del Oro. Oviedo se acoge a la autoridad de Antonino de Florencia, en cuanto a sus afirmaciones acerca de las costumbres de los tártaros, para llegar a la conclusión de que «paresche que los indios a los tártaros los enseñaron, o que de Tartaria vinieron a la Tierra Firme» (Fernández de Oviedo, 1853: 134). En relación a esto, Oviedo cita una serie de vicios compartidos por el tártaro y el aborígen de Castilla del Oro: «Son idólatras e sodomitas, e que tienen quantas tantas mugeres pueden sostener [...] Son muy crueles e no tienen reverençia a los viejos, ni han misericordia de los niños, huélganse de verter sangre humana» (Fernández de Oviedo, 1853: 134 y 135). En fin, el madrileño da la vuelta a esta correspon-

<sup>11</sup> Poco más adelante, en la *Relación* hallamos otra vergonzosa derrota de los tártaros frente a las tropas de los Habsburgo: «Un día salieron de Viena mil e quinientos cristianos contra diez mil tártaros de pie y los desbarataron; y pusieron en tal huida, que parecía que diez mil diablos iban tras ellos. Por lo qual, dixo Abrahín Baxá públicamente muy enojado que era grandísima vergüença tener tan vil gente en su campo. Y de estos vellacos murieron aquel día más de tres mil» (fol. 112v).

dencia para sostener que «quien leyere esta mi *General historia de las Indias*, muchas cosas hallará conforme a las costumbres de los tártaros» (Fernández de Oviedo, 1853: 135).

Según sugirió Miguel Ángel Ladero acerca de este asunto, Oviedo «esboza la idea de que hay rasgos universales de lo primitivo»; es decir, al realizar ejercicios de comparación como los apuntados arriba, el cronista trata de «comprender mejor los motivos de aquellas extrañas y bárbaras costumbres, demostrando que no sólo las tenían los indios sino también otros pueblos» (Ladero, 2008: 25). A este respecto, Oviedo sigue una línea que podemos encontrar en otros historiadores de América, que llegaron incluso a defender la hipótesis sobre el origen tártaro del indígena americano. Por ejemplo, Antonio de la Calancha, autor de la *Corónica moralizada del Orden de San Agustín del Perú*, quien defendió que el hecho de que los indios «fuesen tártaros se prueba con una razón [...] y es traer el mismo color, las mismas costumbres, semejante religión y propias condiciones» (Calancha, 1982: 106). También el responsable del *Origen de los Indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales*, Gregorio García, sostuvo esta idea. En este caso, García desarrolló en esta obra diversos argumentos históricos, geográficos e incluso lingüísticos para propugnar los vínculos entre los tártaros y los indios. Así, «Capar era Gran Señor entre los tártaros [...] Capac era renombre de algunos Incas [...] El nombre de Mango, o Manco, que tuvo el primero, y último Inca, es Tártaro, pues el cuarto Cam de los tártaros se llama Mango» (García, 1729: 294 y 295).

En cualquier caso, la condición bárbara del tártaro hace que, en diversos pasajes de la producción de Oviedo, este pueblo aparezca vinculado al Oriente más lejano y maravilloso. Ya en el *Claribalte* encontramos una primera alusión al fantástico «reino de Fiolt» de la Tartaria (Fernández de Oviedo, 2001: 3), lugar donde supuestamente Oviedo encontró el texto original de su relato caballeresco. De esta manera, el Cronista de Indias cumple con uno de los motivos más característicos del libro de caballerías, el manuscrito hallado, emplazando el germen de la obra en uno de los lugares más recónditos de la Tierra. Tal como explica el madrileño, la antigüedad del pueblo tártaro hace «verísimile» sostener que los acontecimientos narrados en el *Claribalte* hallan sido olvidados «a lo menos para nosotros que tan lexos vivimos de la Tartaria» (Fernández de Oviedo, 2001: 4).

Asimismo, en el *Catálogo Real* el Cronista de Indias se atiene a las teorías que relacionaban a los tártaros con las guerreras del Termodonte. Así pues, no solo «contienen de antigüedad los tártaros e los egipcios», sino que «de la qual prouinçia de thártharos desçienden las amazonas» (Fernández de Oviedo, 1992: 192). Gonzalo Fernández de Oviedo defiende aquella creencia que vinculaba el origen de las amazonas con la progenie de «dos mancebos llamados Plinos e Scolopytho de sangre real». Estos últimos, a su vez, procedían de la «Thartaria e parthe de la prouincia de Sçithia de donde ouieron prinçipio los godos» (Fernández de Oviedo, 1992: 193). A este respecto, el autor llama la atención sobre el hecho de que los tártaros salvajes y los godos de «altos pensamientos» provienen del mismo lugar.

Esta circunstancia no puede considerarse baladí, especialmente si tenemos en cuenta la orientación goticista de Oviedo en lo que respecta a su concepción de España.<sup>12</sup> En el *Catálogo Real*, Gonzalo Fernández de Oviedo expresa este ideario de un modo rotundo: «No solamente se puede gloriarse la silla real de Castilla ser de la alta sangre de godos o sçithas [...] pero comúnmente digo que aquellos primeros pobladores de España, vniversalmente o la mayor parte dellos, fueron godos scithas» (Fernández de Oviedo, 1992: 128).

En consecuencia, si volvemos al relato de la *Prisión del rey de Francia* sobre la campaña de Hungría de 1532, podemos comprobar la trascendencia de dicho evento para un cronista con un ideario como el de Oviedo. En resumidas cuentas, en el teatro de operaciones centroeuropeo midieron sus fuerzas los descendientes de aquellas naciones primigenias procedentes de la «Sçithia»: los bárbaros de la Tartaria por un lado, contra los sucesores de los godos, encarnados por los españoles. Se trata de un enfrentamiento trascendente con un marcado carácter escatológico, pues las fuerzas del bien van a erradicar la amenaza del mal personificado por los salvajes tártaros.

Esta última idea nos permite establecer una reflexión más profunda relativa al credo de Gonzalo Fernández de Oviedo. En la *Relación*, hallamos un largo excursus (fols. 66v-74v) dedicado a las «maldades» del obispo comunero Antonio de Acuña. En un momento dado el Cronista de Indias elabora un ejercicio de *comparatio* al cotejar las trayectorias del obispo de Zamora y de su

<sup>12</sup> Sobre la importancia de la visión goticista de España por parte de Oviedo, nos remitimos al estudio de Jaime González (1983).

hermano Diego de Osorio. Con este propósito, Gonzalo Fernández de Oviedo se sirve del tópico inmemorial de la *discordia fratrum*:

Muchas vezes me acuerdo que este obispo e don Diego de Osorio fueron hermanos. E me maravillo como siendo hijos de un padre e de una madre, fueron tan desemejantes en la vida e costumbres [...] De manera que comparar el un hermano con el otro era como blanco con prieto (fol. 73r y 73v).

Para apoyar esta reflexión, Oviedo acude a los versos «que hizo un poeta moderno que yo conocí e hablé en Italia llamado Serafín del Águila, que a la sazón que yo lo comuniqué era estremado en aquellas partes» (fol. 73v). Como en tantas ocasiones, el autor se introduce a sí mismo en el discurso para validar lo dicho: debido a que va a citar a un «poeta moderno», Oviedo se ve en la obligación de acreditar su fuente. A partir de aquí, el cronista anota de memoria unos versos del soneto LXVII de Serafino de Ciminelli:

«Lo pintra bajilia so que el tempo e un joco etc. etc. [*sic*]. E procediendo en las diversidades de natura e de sus efectos, dize que nacen dos leños de un mesmo lugar o árbol, e del uno se haze «un dio bado e ornato che ogni un ladora, e altro che e dedicato ad eser forza o destinado al foco etc. etc. [*sic*]; quiere dezir que del palo se haze un crucifixo para ser adorado, e del otro se haze una horca o es destinado al fuego. Y así, por el consiguiente, me parece que este obispo nació para ahorcado; y su hermano, don Diego, para ser acatado e extimado por tan prudente e virtuoso cavallero como fue (fols. 73v y 74r).

Según indicó Antonello Gerbi (1978: 409), Gonzalo Fernández de Oviedo citó estos mismos versos en la *Historia general y natural de las Indias*, para recalcar que la hermosura de la naturaleza se debe a la variedad amplia de sus frutos. En concreto, Oviedo aludió a la composición de Ciminelli en un par de puntos de la *Historia*. Por un lado, comentó el madrileño:

E como dixo un poeta moderno que yo conosí en Italia (e muy estimado en aquella sazón), llamado Seraphin del Águila, en un soneto o versos suyos, hablando de las cosas naturales e diferentes efetos: «Per tropo variar, natura e bella». Por tal variar es hermosa la natura. Así que en diversas regiones diferenciadas y extrañas cosas se hallan e se producen en un género mismo de animales» (Fernández de Oviedo, 1851: 391).

Más adelante, el cronista vuelve a aproximarse a los versos de Serafino Ciminelli: «No sin causa dixo aquel poeta italiano, llamado Seraphin del

Águila, en un soneto suyo: 'Qui esparge il seme et qui recoge il fructo' quiere dezir: unos esparzen o siembran la simiente, y otros cogen el fructo» (Fernández de Oviedo, 1851: 539). Destacamos la forma en que Oviedo es capaz de adecuar una cita a variantes diferentes del discurso demostrativo de acuerdo a sus propósitos; mientras que en la *Relación*, el autor emplea el soneto de Ciminelli para completar un ejercicio de *vituperatio*, en la *Historia* alude a dichos versos para ensalzar la naturaleza indiana.

Realmente, ambos ejemplos son dos polos de una misma idea: mostrar la grandeza de la Creación, cuya armonía se manifiesta, precisamente, en su variedad. Estas nociones pueden vincularse con las teorías de Juan Bosco Díaz-Urmeneta sobre la mentalidad renacentista, «que no teme la potencia de lo diverso, sino que cuenta con ella para favorecer la unidad» (Díaz-Urmeneta, 2004: 154).<sup>13</sup> En suma, comprobamos los intentos de Oviedo para trascender lo anecdótico, con el propósito de llegar a una serie de categorías universales. En resumidas cuentas, si retrocedemos al tema que nos ocupa, podemos establecer un punto destacado de coherencia dentro del pensamiento del Cronista de Indias. El escenario bélico centroeuropeo constituye la máxima expresión de este ideario; pues allí se enfrentan, en unos sucesos que alcanzan una lectura escatológica, dos polos opuestos que confirman el carácter equilibrado de la Creación. Estos frutos antagónicos de una misma semilla, los descendientes de los godos y los tártaros, vienen a representar la pugna cósmica entre las fuerzas del bien y del mal. En este sentido, Oviedo consigue ilustrar su visión providencialista de España, plena de componentes ideológicos goticistas, con la imagen de la naturaleza, variada y armónica a un tiempo, que se empeñó en plasmar en su cronística indiana.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Rolena (1988). «El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, 55-68.
- BÉNAT-TACHOT, Louise (2003). «Figura y configuración del enemigo americano en las crónicas de Indias (*Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo y la *Historia de las Indias* de Francisco López de Gómara)». En Gilles

<sup>13</sup> De hecho, las ideas expuestas en el soneto de Ciminelli gozaron de una fortuna notable en la literatura española del siglo XVI, para comprobar la envergadura de dicho influjo nos remitimos al ensayo de Alfred Morel-Fatio (1916).



- Bataillon y Gilles Bienvenu (coords.), *La justa guerra en el siglo XVI y su prolongación en la actualidad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- BENITO, Ana (2015). «La ubicua presencia del moro: maurofilia y maurofobia literaria como productos de consumo cristiano». En Belén Bistué y Anne Roberts (eds.), *Disobedient Practices: Textual Multiplicity in Medieval and Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta – Hispanic Monographs, 103-128.
- CALANCHA, Antonio de la (1982). *Crónica moralizada*. En Ignacio Prado (ed.). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CAMUSSO, Lorenzo (1990). *Guía de viaje a la Europa de 1492: 10 itinerarios por el viejo mundo*. Madrid: Anaya.
- COELLO DE LA ROSA, Alexandre (2012). *Historia y ficción: la escritura de la Historia general y natural de las Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1478-1557)*. Valencia: Universitat de València.
- DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco (2004). *La tercera dimensión del espejo: Ensayo sobre la mirada renacentista*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Relación de lo sucedido en la prisión del Rey Francia, desde que fue traído en España, por todo el tiempo que estuvo en ella, hasta que el Emperador le dio libertad y volvió en Francia casado con madama Leonor, hermana del emperador Carlos Quinto, rey de España*. Biblioteca Nacional de España: Mss. 8756.
- (1851-55). *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar Océano*. En José Amador de los Ríos (ed.). Madrid: Real Academia de la Historia.
- (1861). *Relación de lo sucedido en la prisión del rey de Francia, Colección de documentos inéditos para la historia de España XXXLVIII*. Madrid: Viuda de Calero, 404-492.
- (1920). *La prisión de Francisco I en Madrid*. Madrid: Sucesores de Hernando.
- (1992). *Catálogo Real de Castilla*. En Evelia Romano de Thuesen (ed.). Santa Bárbara: University of California.
- (2001). *Claribalte*. En Alberto del Río Nogueras (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- FRANCHINI, Enzo (2006). «Ay, Iherusalem: Nuevas fuentes y fecha de composición». *Revista de poética medieval*, 17, 11-38.
- GARCÍA, Gregorio (1729). *Origen de los Indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales*. Madrid: Francisco Martínez Abad.
- GERBI, Antonello (1978). *La naturaleza de las Indias Nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1995). *Antología*. Madrid: Bruño.
- GÓNZALEZ, Jaime (1983). «El antirromanismo de Gonzalo Fernández de Oviedo». *Revista de Indias*, 176, 335-342.

- HERRERA DE TORDESILLAS, Antonio (2013). *Crónica de los turcos la cual principalmente sigue a la que escribió Juan María Vicentino, cronista de Mahometo, Bayasit, Selim y Suleimán, señores de ellos*. En Fernando Fernández Lanza (ed.). <<http://www.archivodelafrontera.com/grandes-fuentes/cronica-de-los-turcos-de-antonio-herrera-de-tordesillas-en-edicion-de-fernando-fernandez-lanza>> 14-3-2015.
- KUMRULAR, Özlem (2005). *El duelo entre Carlos V y Solimán el Magnífico (1520-1535)*. Estambul: Isis.
- LADERO, Miguel Ángel (2008). «La descripción del Nuevo Mundo en la primera mitad del siglo XVI: Pedro Mártir de Anglería y Gonzalo Fernández de Oviedo». *Catharum: revista de ciencias y humanidades*, 9, 17-28.
- MOREL-FATIO, Alfred (1916). «La fortune en Espagne d'un vers italien». *Revista de Filología Española*, 3, 63-66.
- MYERS, Kathleen Ann (1995). «Imitación, revisión y amazonas en la *Historia general y natural* de Fernández de Oviedo». *Revista Iberoamericana*, 170-171, 161-173.
- PARKER, Edward Harper (1996). *A Thousand Years of the Tartars*. New York: Routledge.
- ROCCA, Vicente (1546). *Historia en la qual se trata del origen y guerras que han tenido los turcos, desde sus comienzos hasta nuestros tiempos*. Valencia: Juan Navarro.
- SORIA, Giuliano (1989). *Fernández de Oviedo e il problema dell'indio: La «Historia general y natural de las Indias»*. Roma: Bulzoni.
- VÁZQUEZ, Zoraida (1956). *El indio americano y su circunstancia en la obra de Oviedo*. Tesis doctoral. México: Universidad Nacional de México.



## LA ANTIUTOPIÍA JAPONESA DE BERNARDINO DE ÁVILA

Noemí Martín Santo  
Hampden-Sydney College

Japón fue para los europeos un lugar de abundancia y riqueza desde que Marco Polo escribiera que uno de los palacios del entonces llamado Ciampagu estaba cubierto de oro «como entre nosotros se cubren de plomo las iglesias» (1992: 136). Esa mención al metal que tanto ansiaban los castellanos no se le escapa a Cristóbal Colón, que el 23 de octubre de 1492 afirma dirigirse a dicho lugar en busca del oro (2014: 95). A medida que se establecen contactos directos con el archipiélago, mercaderes, misioneros y exploradores retratan Japón como una tierra llena de posibilidades comerciales y evangelizadoras, al tiempo que escriben asombrados sobre una cultura que no logran comprender. La extrañeza se refleja en los textos en los que se mencionan características de una sociedad similar a las europeas, con clara distinción entre la nobleza y el pueblo llano y los estamentos religiosos y militares, leyes bien establecidas, ceremonias culturales sofisticadas, ventajosas relaciones económicas con otros reinos, y una nobleza abierta al cristianismo. Para el primer de los tres grandes unificadores de Japón, Oda Nobunaga,<sup>1</sup> las ideas que traían los jesuitas resultaban atractivas, más si éstos predicaban en contra de los monjes budistas, importaban armas nuevas y facilitaban el comercio con la talasocracia portuguesa. Fueron Nobunaga y otros nobles guerreros los que tomaron la iniciativa en las relaciones comerciales, abriendo sus puertos primero a las naves portuguesas y más adelante a las españolas, holandesas e inglesas, e incluso enviando dos embajadas a Roma.<sup>2</sup>

La misión japonesa fascinó a los europeos. En los textos sobre Japón, los cristianos japoneses se comparan con la iglesia primitiva (Lach, 1997: 673), y sus líderes militares, enviados por el dios de los cristianos (Ávila Girón, 1934: 421). Muchos de los escritos, desde las primeras cartas jesuitas hasta obras con intención histórica como el *Triunfo de la fee* de Lope de Vega, conservan notas utópicas hasta después del fracaso del cristianismo y la expulsión forzada de

---

<sup>1</sup> Los tres unificadores son Oda Nobunaga (1584-1582), Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) y Tokugawa Ieyasu (1543-1616).

<sup>2</sup> Embajadas Tensho, de 1582 a 1590 y Keicho, de 1613 a 1620, nombradas así por el cómputo de eras japonesas.

españoles y portugueses. Otros, como la *Relación del reino del Nipón a que llaman corruptamente Japón* (1598-1619)<sup>3</sup> del mercader Bernardino de Ávila Girón (f. 1619?) retratan el proyecto roto del cristianismo desde sus inicios hasta las primeras persecuciones, con la visión del testigo presente en los acontecimientos. En este trabajo se estudia la evolución de la representación de Japón que ofrece Ávila destacando los aspectos de antiutopía presentes en la obra.<sup>4</sup>

Hasta la fecha se ha encontrado escasa información sobre Ávila, pero se sabe que no se dedicó únicamente al comercio. Salió posiblemente desde Sevilla hacia Nueva España en 1583.<sup>5</sup> En algún momento se desplazó hasta Manila, donde fue alférez y regidor (Omaechevarría, 1962: 333) y mercader (Colín, 1900: II, 335). Llegó a Japón huyendo de una condena a muerte a causa de un crimen en que se vio envuelto (Ávila, 1934: 18). En Japón fue notario y certificó reliquias para los misioneros (Schilling y Lejarza, 1933: 492-93), trabajó como comerciante, y quizás fue espía para el gobernador Francisco Tello (Hesslink, 2015: 105 y Ávila, 1619: fol. 195r). Vivió en Nagasaki entre 1594 y 1619, excepto entre los años 1598 a 1607, durante los cuales viajó por Asia. Tuvo esposa, hijos, y una casa atendida por esclavas coreanas. No se sabe cómo murió. Su pista se pierde en 1619, quedando *Relación* inconclusa en medio de la descripción de la detención de un misionero. Tampoco se sabe cómo su obra llegó a Manila.<sup>6</sup>

Ávila escribió su *Relación* por iniciativa propia, con la intención de «agradar» al principio, y más tarde de dejar por escrito los esfuerzos de los cristianos en la época de la persecución. La redactó tres veces: la primera, de las que no quedan copias, en 1598. La segunda, que firmó el miércoles diez y ocho de marzo de mil seiscientos y quince, y la tercera, inconclusa, que llega hasta 1619. Los contenidos de las redacciones son diferentes: la de 1615 está dividida

<sup>3</sup> Para citar a Ávila Girón (a partir de ahora lo cito como Ávila), empleo la edición de Doroteo Schilling y Fidel de Lejarza y el primero de los tres manuscritos de la redacción de 1619, con signatura 26/1, comúnmente llamado *P*.

<sup>4</sup> Ante la dificultad de definir qué son la utopía y la antiutopía, empleo las notas de Vita Fortunati sobre el género: utopía y antiutopía comparten el mismo paradigma con dos tendencias. La primera se caracteriza por una disposición positiva y laica al proyecto, la cual emerge de la esperanza acerca de que el hombre pueda modificarse a través de una correcta organización social. La segunda es negativa, crítico-destructiva: el modelo de perfectibilidad está puesto en duda por la constatación lúcida y pesimista de que el hombre es fundamentalmente malo (1994: 36-7). Dentro de la antiutopía, el mundo al revés o contrautopía simboliza lo absurdo y depravado humano, y desde los siglos XVI y XVII se conectará con el tema de la locura. Para Fortunati, los mundos al revés tienen base en la metáfora visual (1994: 34).

<sup>5</sup> AGI, Registro: Sevilla de Partes. Indiferente, 1952, L.2. Ordenanzas de la Casa de la Contratación, fol. 99v.

<sup>6</sup> A excepción del manuscrito *J*, que ordenó copiar el jesuita Pedro Morejón (1562-1639) y que se encuentra en el Archivum Romanum Societatis Iesu.

en tres partes, en las que se describen aspectos de la sociedad japonesa, historia de Japón y relatos de martirios. En la de 1619 solamente se incluyen la historia y relatos de martirios. Al carecer de copias de la de 1598, sólo sabemos lo que afirma Ávila: que entre la de 1598 y la de 1615 hay pocos cambios sustanciales (1934: 6).<sup>7</sup>

La principal característica de la *Relación* es que no es (contrariamente a su nombre) una relación, al menos no en forma y contenidos. Aunque, como señala Carmen Hsu, sigue el modelo de informe con respuestas a un cuestionario según se dicta en las *Ordenanzas del descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias, dadas por Felipe II, el 13 de julio de 1573* (2007: 229-30) y describe aspectos de la sociedad japonesa, solamente lo hace en la primera parte del texto. Tampoco es una relación según define Víctor Infantes (1996: 208-10), pero relata sucesos maravillosos que interesarían a un público urbano, y declara su intención de agradar y entretener (Ávila, 1934: 6). La *Relación* queda al margen de los géneros asignados por el hispanismo, aunque parece seguir la forma y contenidos de la *Historia del gran reino de la China* de 1585. La obra del agustino González de Mendoza (1545-1617) es la que se impone como modelo para la escritura de las crónicas orientales (Vilá, 2013: 72) y se considera una obra con «espíritu utópico» (Trousson, 1994: 20). Al igual que la *Historia*, la *Relación* de Ávila tampoco puede considerarse una utopía literaria propiamente dicha, pero sí contiene elementos del género.

Estos elementos son de distopía y mundo al revés que Ávila retrata basándose en textos anteriores y en sus circunstancias personales. Ávila llegó a Japón siete años después de la orden de expulsión de jesuitas de 1587, cuando el segundo unificador Toyotomi Hideyoshi ya había tomado el control del gobierno, y su experiencia sería distinta de la de los escritores cristianos que aún esperaban que los logros en Japón compensen las pérdidas del catolicismo en Europa (Lach, 1994: 651). No habían pasado ni cuarenta años desde que el jesuita Francisco Javier (1506-1552) considerase a los japoneses casi tan civilizados como los europeos, a excepción de su paganismo (Lee, 2008: 345) para que el martirio de 1597 mostrase a los cristianos que Japón no era una utopía en la vida real, sino que podía ser una distopía hostil (Padrón, 2006: 520). Ávila, que llegó a Japón con el territorio casi unificado por Hideyoshi en

---

<sup>7</sup> Carla Tronu-Montané sugiere que Ávila escribió la *Relación* a partir de varios sucesos que presenció: el martirio de veintiséis cristianos en febrero de 1597, la expulsión de misioneros y el dismantelamiento de las iglesias de Nagasaki de 1614-15, y el recrudescimiento de las persecuciones a partir de esta fecha (2013: 934).

1594 y regresó a él cuando la familia Tokugawa ya había logrado el poder en 1607, demuestra a lo largo del texto la pérdida de la esperanza sobre el triunfo de la fe cristiana de la que tan convencido estaba Lope. Al contrario que el Fénix, que copia en España cartas de misioneros que predicaban en la clandestinidad, o que los «historiadores modernos» como Ávila llama a Antonio de Herrera y Tordesillas y a Luis de Babia (1619: fol. 214v) que escriben desde la Corte, Ávila no imagina el mundo que describe puesto que se encuentra en este. Como el descriptor de la utopía (Trousson, 2000: 633), no es un héroe. Es quizás por ese motivo por el que solamente conocemos aspectos de su vida (su familia, sus viajes por las Indias Orientales o su condena a muerte) siempre en relación con la descripción de las costumbres o los sucesos. El papel de Ávila en la *Relación* se reduce al de un testigo atento que utiliza su propia experiencia y el conocimiento anterior que ya habían difundido otros viajeros y misioneros para relatar los acontecimientos. Es ese contacto con la realidad japonesa lo que le lleva a descartar el proyecto utópico que estaba intentando llevar a cabo su coetáneo Sebastián Vizcaíno (1548-1628). Como ya señaló Hsu, (2007: 230), niega que haya islas misteriosas más allá de Japón:

Estas son las islas de oro y plata que Sebastián Vizcaíno anda buscando; y es disparate decir que hay otras, ni entenderlo es razón: que estas son y no hay otras, y ya hubo quien en los tiempos antiguos las llamó islas platerías, y quien habla de islas ricas, etc., de estas se trata. Y buscarlas han de aquí a que se acabe el mundo, y no hallarán otras que estas (1934: 14-15).<sup>8</sup>

Ávila escribe con la autoridad que da estar presente en el lugar con el que otros especulan, actuando de intermediario entre la cultura de referencia y la cultura a la que pertenece, siendo protagonista, viajero, narrador y guía, mostrando al lector su punto de vista exterior a la representación de la sociedad japonesa. Como explica Fortunati (2000: 639), es un extranjero capaz de ser diferente y al mismo tiempo identificarse e integrarse con los otros, los japoneses.

En cuanto a los contenidos, la primera parte de la *Relación* se reflejan cuatro de los cinco aspectos que definen un texto utópico según Miguel Avilés: no perfección de la naturaleza humana, esfuerzo humano, normas e instituciones jurídicas, y complejidad (1976: 20-25).<sup>9</sup> Estas características se reflejan

<sup>8</sup> Sobre las Islas Ricas, ver Juan Gil, 1989: 127-28.

<sup>9</sup> La primera característica que ofrece Avilés, la escasez, no se aplica a este texto, puesto que Ávila no para de comentar sobre la fertilidad y riqueza de la tierra (1934: 13-17).

como antiutopía desde el principio de la obra con dos temas, la inestabilidad y la locura:

Son tantas las variedades de este instable y lunático reino, que si todos los años se hiciera una relación de unas mismas cosas, siempre habría que innovar y novedades en las cosas de que se trata, que más firmes parecen por los diversos sucesos que a menudo suceden, inestabilidad de las cosas y desórdenes que se siguen. Y aunque es cosa cierta que no puede haber estabilidad perfecta en las cosas de este mundo, en este reino más que en otra alguna parte se ve con evidencia la poca firmeza y grande variedad suya (1934: 5).

La primera parte de la *Relación* contiene una descripción detallada y sistemática de la sociedad japonesa: origen, religión, modo de vestir, peso, moneda, calendario, etc. En esta parte aparece una de las máximas de su obra: la oposición entre los españoles y los japoneses. El Japón que representa Ávila es un mundo invertido con relación a Europa, idea que ya expresaron los jesuitas. Ávila podría haber poseído una copia del *Tratado* de Luís Fróis (1532-1597), puesto que disponía de otros relatos y cartas suyos (Hsu, 2017: 236), y en el texto menciona contradicciones que ya anotó el misionero afirmando que «las tengo todas por escrito» (1934: 20). Los japoneses,

... en todo son nuestros opuestos y sus costumbres al revés de las nuestras, hasta en las cortesías. Porque nosotros tenemos por descortesía sentarnos estando en pie la persona de calidad o huésped, y ellos por cortesía se sientan. Usamos descubrirnos la cabeza y ellos se descubren los pies y se descalzan (1934: 20).

Más adelante, Ávila se aleja de las primeras ideas sobre la superioridad de los japoneses expresada por los primeros misioneros, retratando una sociedad violenta, en la que las leyes se obedecen por miedo: las mujeres son esposas fieles y piadosas, y si alguna no lo es, el marido tiene derecho a matarla, a diferencia de lo que sucede bajo las leyes españolas, de las que se queja amargamente (1934: 17-18).<sup>10</sup> Los niños

... aprenden con mucha rapidez, pero no por la educación que le dan sus padres sino por el miedo a la catana del tono o señor ... porque en quebrando la ley ha de morir y no le valdrá ser menor de edad ... por un rábano que hurten le cortarán la cabeza, ni es menester testigos ni información, ni ir al juez (1934: 19).

<sup>10</sup> El gobernador interino de Manila Pedro de Rojas le condenó a muerte al matar al amante de su esposa (Ávila, 1934: 18).



La sociedad es aparentemente organizada, pero constantemente surge la violencia a causa del carácter de los japoneses, que son, incluso los pobres, «muy soberbios y arrogantes, furiosos determinados, ingratos, crueles, inhumanos, codiciosos y avaros» (1934: 19). Ávila va más allá de las contradicciones que señala Fróis al reflejar un lugar en tensión, lleno de cambios constantes e impredecibles. Japón es un lugar inestable a causa de la influencia de la luna, que domina más que en cualquier otro lugar y donde la movilidad social afecta a todas las clases sociales: «hoy [es] señor de vasallos, y mañana criado de otro muy más inferior que él para sustentar a su familia. Hoy es uno pobre y miserable, y mañana de los principales del pueblo» (1934: 19-20).

El esfuerzo humano solamente beneficia a los poderosos. La tierra es fértil, pero los campesinos que la cultivan nunca le sacan beneficio porque las cantidades que exigen los amos siempre es mayor que la producción: «si no bastase la sementera [el labrador] se ha de empeñar y vender los hijos para contribuir, y si no los matan a ellos, o los prenden y atormentan por que paguen y usan con ellos muchas crueldades» (1934: 34).

La jerarquía social se invierte por dinero, por el que todos hacen incluso oficios que no les corresponden. Si no hay criadas disponibles, trabajan las señoras: «si vienen a comprar vino y acierta a no estar allí la moza... la señora de la casa, o la hija, por honrada que sea, se levanta y pesa la plata y mide el vino y despacha a quien lo viene a buscar» (1934: 35).

Ávila describe ciudades con una estructura compleja en barrios en los que incluso los burdeles tienen sus propios síndicos (1934: 32). También las órdenes budistas se organizan siguiendo normas estrictas, pero ninguno de los estamentos sociales escapa a la corrupción, las malas costumbres, los vicios. El extremo de degradación moral lo representa el tercer unificador, que «es tirano, mercader y codicioso» (1935: 110), hasta el punto de la deshumanización: en comparación con el «valeroso príncipe» Nobunaga, Ieyasu es una «vaca» (1934: 406).

A pesar de que expresa opiniones positivas sobre la sociedad en la que vive, Japón es, para Ávila, un reino donde «tiene gran dominio el demonio» (1934: 259). Es el enemigo de los cristianos el que influirá al tercer unificador de Japón tras la muerte de Hideyoshi en 1598. Irónicamente, cuando el reino estaba en guerra y había inestabilidad y desorden, es cuando a los cristianos les iba bien. Para él, Hideyoshi «era nuestro padre» (1935: 109). Pero a partir de la

unificación de Ieyasu, cuando comenzó un sistema político estable y el reino se pacificó, empezó la destrucción del cristianismo japonés. En la tercera parte de la *Relación*, Ávila abandona la descripción y el relato histórico para narrar sucesos que presencié o de los que tuvo noticia. Al principio tuvo esperanzas sobre una recuperación de la cristiandad (1935: 112), pero en su escrito se refleja la decadencia a manos de un gobierno que se ha tornado de amistoso a tolerante y después a enemigo. La destrucción de todo lo construido por misioneros y cristianos japoneses es eficaz e implacable. El relato recoge la forma ordenada y sistemática en que se realizaron esas persecuciones. La descripción de torturas refleja una imagen de pesadilla o *pandemónium*:

Mandaron traer unos carretones de ruedas bajas y dijeron que en aquellos pusiesen las mujeres desnudas y echadas y atadas vientre arriba, de manera que no se pudiesen defender, y fuesen llevados estos carretones por los mismos maridos que también habían de ir desnudos y amarrados, y luego habían de ir unos bellacos enmascarados y ensuciándolas con deshonesto trato (1619: fol. 125v).

La tortura, el desmembramiento, o la violación en público no destruyeron la dignidad de los cristianos, que se manifestaron sonoramente por las calles de Nagasaki (1619: fols. 135-139) y demostraron una resistencia pública y valiente, escogiendo el martirio o el exilio antes que la apostasía.

La reacción de los vecinos de Nagasaki hizo cambiar la posición de observador de Ávila. Los japoneses actúan como un espejo en el que un español se mira, no para retratar, sino para tomar ejemplo. Pero Ávila no puede evitar caer en la desesperación de un condenado que ruega desde el infierno: «válgame nuestro señor, váleme señor, y habed misericordia de mí, que realmente estáis muy airado, pues tal permitís» (1619: 157v-158r). Su tono refleja con amargura las advertencias que hizo en el pasado:

Muchos años ha que avisé primeramente al gobernador don Francisco Tello de como estos bárbaros tan soberbios como perjudiciales trataban de conquistar la isla Hermosa, y juntamente avisé que lo podían hacer fácilmente y que sería un muy ruin vecino ... Y con esto, otras cosas muy importantes y verdaderas. Esto avisé cuando tenía menos experiencia desta gente y ellos tenían menos abiertos los ojos que agora los tienen, por nuestro mal. Escribí que sería muy acertado antes que ellos lo hiciesen meter el pie en la dicha isla. No se hizo caso ni cuenta alguna de mi dicho. Ya no tiene remedio (1619: fol. 195r).

Entre sus últimas anotaciones están la copia de cartas de los misioneros Alonso de Navarrete (héroe de la comedia de santos de Lope de Vega *Los mártires del Japón*) y Hernando de San José, que emprendieron un viaje de predicación por Japón sin ocultarse, hasta que fueron detenidos y martirizados en 1617. En su testamento, Navarrete afirma que «esta cristiandad se va acabando poco a poco» (1619: 200r). Ávila no vio el final de esa cristiandad. Murió sin saber que en Japón comenzarían dos proyectos utópicos tras la expulsión de los portugueses en 1639. Por un lado, el proyecto de autarquía comenzado por el clan Tokugawa, en el que las relaciones con el extranjero se limitaron al mínimo y no se retomaron hasta el siglo XIX. Por otro, el mantenimiento del cristianismo de los cristianos ocultos o *kakure kirishitan*, que continuaron practicando sus creencias clandestinamente durante todo el período de aislamiento sin ser descubiertos hasta que ellos mismos salieron a la luz tras la apertura de Japón en el siglo XIX.

## CONCLUSIÓN

En este estudio se han analizado elementos de antiutopía en una obra marginal, que se ha estudiado poco, y salvo escasas excepciones, como fuente histórica. La intención de este trabajo es proponer que el libro de Bernardino de Ávila Girón ofrece contenidos útiles para los estudiosos de la literatura y los estudios culturales. La marginalidad de esta obra y las dificultades para encuadrarla en un género específico no la hacen menos interesante. Al contrario, urgen nuevos estudios y análisis sobre la *Relación del reino del Nipón a que llaman corruptamente Japón*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA GIRÓN, Bernardino de (1615). *Relacion del reino de Nippon a que llaman corruptamente Japon*. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, MS. *Iap. Sin.* 49, 148v-221v; *Iap. Sin.* 58, 167r-272v.
- (1619). *Historia de Japón de Bernardino de Ávila*. Madrid, Archivo Franciscano Ibero-Oriental, MS. 26/1.
- (1933-35). «Relación del Reino de Nippon por Bernardino de Avila Girón». En Doroteo Schilling and Fidel de Lejarza (eds.). *Archivo Ibero-Americano*, 36 (1933),

- pp. 481-531; 37 (1934), pp. 5-48, 259-275, 392-434, 493-554; 38 (1935), pp. 103-130, 216-239, 384-417.
- COLÍN, Francisco (1900). *Labor evangélica, ministerios apostólicos de los obreros de la Compañía de Jesús, fundación, y progresos de su provincia en las Islas Filipinas*. En Pablo Pastells (ed.). Barcelona: Henrich.
- COLÓN, Cristóbal (2004). *Los cuatro viajes. Testamento*. En Consuelo Varela (ed.). Madrid: Alianza.
- Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral* (1976). En Miguel A. Ramiro Avilés (ed.). Madrid: Dykinson.
- FORTUNATI, Vita (2000). «Utopia as a Literary Genre». En Vita Fortunati y Raymond Trousson (eds.), *Dictionary of Literary Utopias*. Paris: Champion, 634-643.
- (1994). «Las formas literarias de la antiutopía». En Vita Fortunati, Oscar Stemberg y Luigi Volta (eds.), *Utopías*. Buenos Aires: Corregidor, 33-43.
- FRÓIS, Luis (2003). *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses (1585)*. En Ricardo de la Fuente Ballesteros (ed.). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GIL, Juan (1989). *Mitos y utopías del descubrimiento. 2. El Pacífico*. Madrid: Alianza.
- HESSELINK, Reinier (2015). *The Dream of Christian Nagasaki. World Trade and the Clash of Cultures, 1560-1640*. Jefferson, NC: McFarland.
- HSU, Carmen Y. (2007). «El Japón de Bernardino de Ávila Girón». En Beatriz Mariscal (ed.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 227-245.
- INFANTES, Víctor (1996). «¿Qué es una relación? Divulgaciones varias sobre una sola divulgación». En Henry Ettinghausen, Víctor Infantes y otros (coords.), *Las relaciones de sucesos en España: 1500-1750*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 203-216.
- JASO y AZPILICUETA, Francisco Javier de (1990). «Francisco de Xavier a los jesuitas de Goa». En Juan Ruiz de Medina (ed.), *Documentos del Japón 1547-1557*. Roma: Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 134-170.
- LACH, Donald F. (1994). *Asia in the Making of Europe*. Chicago: University of Chicago Press, vol. I.2.
- LEE, Christina (2008). «The Perception of the Japanese in Early Modern Spain: Not Quite “The Best People Yet Discovered”». *eHumanista*, 11, pp. 345-380.
- MORALES PADRÓN, Francisco (1979). *Teoría Leyes de la conquista*. Madrid: Cultura Hispánica, 489-551.
- OMACHEVARRÍA, Ignacio (1962). «Bernardino de Ávila. Un misionero seglar español en la antigua misión japonesa». *Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 18, pp. 333-340.

- PADRÓN, Ricardo (2006). «The Blood of Martyrs Is the Seed of the Monarchy: Empire, Utopia, and the Faith in Lope's *Triunfo de la fee en los reynos de Japon*». *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 36.3, pp. 517-537.
- POLO, Marco (1992). *El libro de Marco Polo*. En Juan Gil (ed.). Madrid: Alianza.
- SOLA, Diego (2018). *El cronista de China Juan González de Mendoza, entre la misión, el imperio y la historia*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- TRONU-MONTANÉ, Carla (2013). «Las relaciones de los mercaderes como fuentes históricas: Nagasaki visto por un viajero castellano en el siglo XVII». En Pilar Garcés García y Lourdes Terrón Barbosa (eds.), *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*. Spain: Peter Lang, 929- 943.
- TROUSSON, Raymond (2000). «Utopia and its Literary Genealogy». En Vita Fortunati y Raymond Trousson (eds.), *Dictionary of Literary Utopias*. Paris: Champion, 631-634.
- (1994). «Utopía y utopismo». En Vita Fortunati, Oscar Stemberg y Luigi Volta (eds.), *Utopías*. Buenos Aires: Corregidor, 19-31.
- VEGA y CARPIO, Lope de (2006). *El triunfo de la fee en los reynos del Japón*. En J.S. Cummins (ed.). Londres: Tamesis Books Limited.
- (1965). *Los mártires del Japón*. En Christina H. Lee (ed.). Madrid: Juan de la Cuesta.
- Vilà, Lara (2013). «La *Historia del Gran Reino de la China* de Juan González de Mendoza. Hacia un estudio de las crónicas de Oriente en la España del Siglo de Oro». *Boletín Hispánico Helvético*, 21, pp. 71-97.

# ASTROLOGÍA Y GENEALOGÍA DE PODER EN *LA VIDA ES SUEÑO*, DE CALDERÓN DE LA BARCA, Y LA COMEDIA ANÓNIMA *EL VATICINIO CUMPLIDO: LA ESTRELLA DE INGLATERRA*

Carmela V. Mattza  
*Louisiana State University*

Al examinar los mitos y las leyendas de las distintas civilizaciones antiguas, queda claro que un factor común a todas es el uso de un tipo de discurso de tipo astrológico para justificar el nacimiento de una genealogía de autoridad y poder. A pesar de los reparos que tanto Agustín de Hipona como Tomás de Aquino tuvieron hacia su ejercicio y su práctica, durante la Edad Media la astrología llega a ser parte del *Quadrivium*, y no solo se difunde entre las cortes europeas, sino que adquiere visibilidad (Page, 2002: 13-17).<sup>1</sup> Las primeras advertencias severas contra su ejercicio se empiezan a materializar solo hacia finales de la baja Edad Media (Barnes, 2015: cap. 5), aunque eso no impedirá su vigencia, por lo menos, hasta la primera mitad del siglo XVI, cuando estas amonestaciones adquieren un tono cada vez más severo, a tal punto que la práctica de la astrología resultará siendo completamente prohibida por el Concilio de Trento (von Greyerz, 2007: 43).<sup>2</sup> Pero, a pesar de la condena que recibe, el discurso astrológico, en sus diversas modalidades, encontrará la manera de continuar vigente y durante los siglos XVI y XVII, y su forma de difusión será a través del texto literario.<sup>3</sup>

Así pues, ni la práctica ni la creencia en la astrología en la Europa de la temprana Edad Moderna resultan extrañas; por eso, tampoco resulta sorprendente su presencia dentro de los textos áureos españoles, aunque dicho panorama cambiará durante el siglo XVII, cuando la condena tridentina se ejecute con mayor celo. Así, por ejemplo, en la segunda jornada de *Fuenteovejuna* (1619), de Lope de Vega, a través de Esteban se hace eco de la desconfianza

---

<sup>1</sup> El concilio de Trento se desarrolló entre 1545-1563. La compleja y problemática relación entre astronomía/cosmología y astrología durante los siglos XIII y XV es desarrollada por Crowther (2015). Para detalles sobre los primeros reparos de la Iglesia frente a la astrología, ver, además, el capítulo 1 del libro de Marrone (2014).

<sup>2</sup> En la Introducción, O'Malley (2013) ofrece una explicación del concilio y su desarrollo por etapas.

<sup>3</sup> Ver el libro de De Armas (2017). Además, los capítulos 4 y 5 del libro de Marrone (2014) dan ejemplos sobre las prácticas y los usos de la astrología en la época.

creada entre los teólogos por la supuesta presencia y la influencia cada vez mayor de los astrólogos en la corte de Isabel II:

No se puede sufrir que estos astrólogos  
 en las cosas futuras, y ignorantes  
 nos quieran persuadir con largos prólogos  
 los secretos a Dios sólo importantes.  
 ¡Bueno es que, presumiendo de teólogos,  
 hagan un tiempo el que después y antes!  
 Y pidiendo el presente lo importante,  
 al más sabio veréis más ignorante.  
 ¿Tienen ellos las nubes en su casa  
 y el proceder de las celestes lumbres?  
 ¿Por dónde ven lo que en el cielo passa,  
 Para darnos con ello pesadumbres?

(vv. 868-879)

Ahora bien, en las comedias calderonianas, el discurso astrológico aparece para recrear ese sentimiento de zozobra y angustia que despertó el paso del Gran Cometa, en 1577, ya que fue pronto seguido por una serie de eventos fatales, como la muerte del rey de Portugal, don Sebastián; la de Don Juan de Austria, hijo ilegítimo de Carlos I, hermanastro de Felipe II, y la del príncipe Wenceslao de Austria, sobrino de Felipe II y de Don Juan de Austria (Leitao, 1999: 387, nota 6). En sus comedias, Calderón de la Barca se sirve, en particular, del eclipse de sol (o de luna) para recrear ese temor que despierta el hecho de estar frente a un mal presagio. Así pues, los eclipses se convierten en la señal y el anuncio de un agüero aparentemente negativo. Es aparente porque la comedia se encarga de mostrar cómo es a través de la magnanimidad, la buena voluntad y el actuar haciendo siempre lo correcto como el personaje puede vencer ese destino trágico. Así lo vemos, por ejemplo, en *La vida es sueño* (LVES) y en *Semíramis, la hija del aire* (*Semíramis, Parte I*), donde el eclipse, que ocurre durante el nacimiento del personaje noble, tiene la función de presagiar un mal futuro. Así pues, el evento celestial le anuncia al lector o espectador que se halla frente a un personaje que, si bien está predestinado a un final trágico, no por ello está condenado a sufrirlo, gracias a su libertad o a su voluntad para decidirse a actuar haciendo lo correcto. De esa manera, la comedia calderoniana libera al personaje de las redes del hado y del azar y lo hace dueño de su propia voluntad.

Esta función del eclipse dentro de la comedia calderoniana es importante, pues al compararla con la función que desempeña en la obra de William Shakespeare, podemos notar que en la obra del inglés, el fenómeno es usado con un sentido estricto de adversidad y fatalidad. Es una señal para anunciar el final o la muerte de un personaje (Robinson, 2015). Por eso es importante destacar el uso que Calderón le da al eclipse dentro de sus obras, por cuanto representa un giro importante respecto a la práctica inglesa. Así pues, en las comedias calderonianas, el personaje que nace bajo la influencia de un eclipse no está condenado a la muerte o a un destino trágico. En sus comedias, Calderón hace énfasis en transmitir que no son las estrellas (la astrología), sino la grandeza de carácter o la magnanimidad del personaje (el ejercicio libre y moral de su voluntad), lo que permite su redención y, por tanto, la liberación de ese discurso trágico al que se encuentra asociado desde su nacimiento, debido al eclipse.

Calderón le da un giro positivo al significado convencional que el eclipse adquiere en la comedia renacentista, y los trabajos que De Armas y otros le han dedicado al tema permiten entender las razones históricas y políticas que justificarían tal giro: Felipe IV nació acompañado de una serie de eventos astrológicos; entre ellos, un eclipse solar (2009: 60).<sup>4</sup> Por eso resulta importante destacar que en las comedias calderonianas *LVES* y *Semíramis. Parte I* el eclipse que anuncia el nacimiento de un personaje cuyo destino se convierte en la superación de la superstición o del hado trágico es siempre uno de tipo solar si el personaje es masculino, y lunar, si es femenino. Por eso, en *Semíramis. Parte I*, se dice que Semíramis nació bajo la influencia de un eclipse lunar. Así pues, en la comedia calderoniana los eventos astrológicos que acompañan el nacimiento de los príncipes están relacionados con un discurso genealógico donde se busca poner de relieve que son el actuar correcto y el buen criterio del príncipe las fuentes de su autoridad y de su poder.

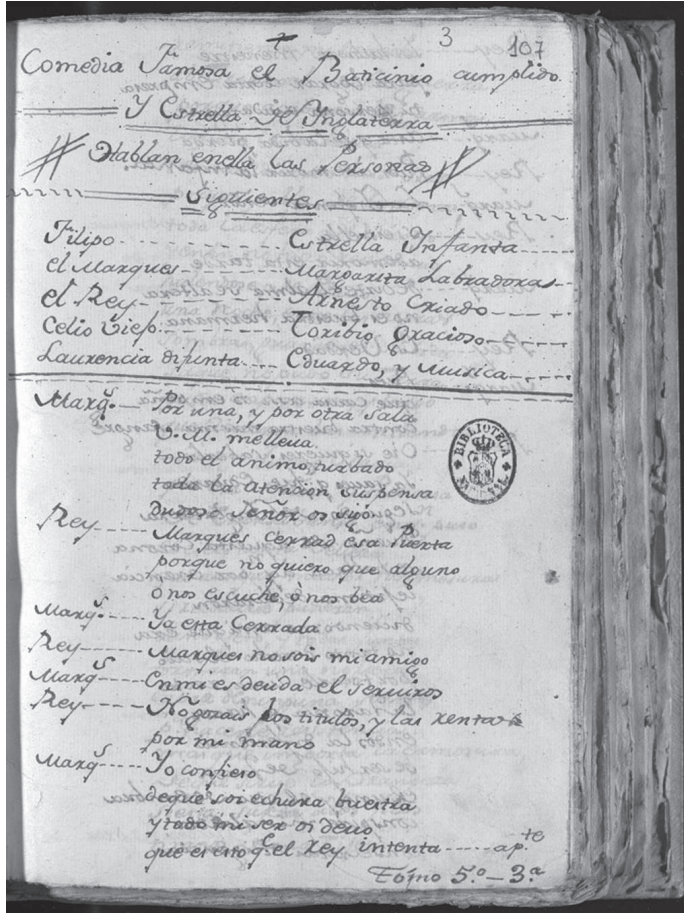
Pero, ¿en qué medida esa relación entre astrología y genealogía de autoridad y poder presente en la comedia calderoniana puede servirnos para estudiar otras comedias áureas de temas parecidos? ¿Hasta qué punto la presencia de esos discursos genealógicos puede echar luz sobre el uso de la comedia como propaganda? A manera de respuesta, en la presente comunicación me propongo estudiar y comparar la función del eclipse en *LVES*, la comedia

---

<sup>4</sup> Véase también la introducción de la edición puesta al día en español de *The Return of Astrea* (2015).



paradigmática de Calderón, con la que aparece en la comedia anónima *El vaticinio cumplido: La Estrella de Inglaterra* [fig. 1].



La comedia anónima *El vaticinio cumplido: La Estrella de Inglaterra*, cuya copia manuscrita se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, es parte de un volumen que ha sido catalogado como *Comedias varias de los siglos XVII y XVIII*.<sup>5</sup> En dicho volumen se encuentra un grupo de comedias dieciochescas, además de dos loas. Una de estas últimas fue escrita para la representación de *El Caín de Cataluña*, de Francisco de Rojas Zorrillas, y la otra es atribuida a

<sup>5</sup> El manuscrito ha sido digitalizado en su totalidad y se encuentra disponible a través del portal Biblioteca Digital Hispánica, de la Biblioteca Nacional de España: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000186979>> 26-12-2017.

«la madre Juana Inés de la Cruz» y sirvió para la puesta en escena de *No hay contra lealtad cautela*, una comedia de Francisco de Leiva Ramírez. Ahora bien, según el catálogo de Paz y Meliá, la comedia cuyo manuscrito es el motivo del presente trabajo es uno de 42 páginas y es anterior al siglo XVII.

*El vaticinio cumplido: La Estrella de Inglaterra* cuenta la historia del rey Eduardo II de Inglaterra, quien, a diferencia del rey Eduardo de *Amor, honor y poder*, se ve despojado de su reino cuando Enrico, un primo hermano, decide negarle a Eduardo su reconocimiento como rey. Enrico toma las armas y defiende lo que piensa que es su derecho al trono. Así, cuando el rey Eduardo II se halla ausente, por tener que atender una campaña militar, su primo hermano asalta el palacio y el trono de Eduardo. La reina Laurencia, esposa de Eduardo, logra huir la noche del ataque porque sale de palacio disfrazada de hombre y se esconde en el bosque, donde encuentra refugio y ayuda en la casa de Celio y su mujer. Sin embargo, unos meses después, Laurencia muere al dar a luz a Margarita y Filippo, dos mellizos que serán criados por Celio, pero sin dejarles saber que son príncipes y hermanos. Después, Enrico, el usurpador del trono, se casa con Juana María, princesa de Transilvania, la que, a su vez, muere al dar a luz a Estrella, quien nace un día en que «denso el sol, con nubes negras/ padeció mortal eclipse».<sup>6</sup>

Es fácil notar a través de este breve recuento los puntos de convergencia temática entre esa comedia anónima y las comedias calderonianas *LVES* y *Amor, honor y poder*. Pero, como pronto veremos, no son las únicas, ni tampoco es Calderón el único dramaturgo áureo que resulta siendo aludido. A través del estudio comparativo entre *LVES* y la comedia anónima *El vaticinio cumplido: La Estrella de Inglaterra*, se ofrece primero un análisis del papel de Estrella en la comedia anónima, que tiene como hilo conductor el desarrollo del personaje de Segismundo en *LVES*. Luego se pasa a comentar la aparición espectral de Laurencia, la madre de Filippo, uno de los personajes principales de la comedia, como símbolo de intervención celestial o divina. Para terminar, se examina el rol de Filippo, cuya función nos invita a dirigir nuestra mirada a la historia. Filippo, como hijo de Eduardo II de Inglaterra, será proclamado rey de Inglaterra, y en la obra se proporciona un árbol genealógico de Eduardo II y de los herederos al trono de Inglaterra que resulta relevante

<sup>6</sup> Todas las citas provienen del manuscrito, que está inédito y carece de numeración original. Cito siguiendo la página creada a mano, con lápiz y, posiblemente, por la propia Biblioteca Nacional de España. Todos los énfasis dentro de las citas son míos.

cuando se lo estudia en relación con el ofrecido en documentos publicados entre 1580 y 1585, en Madrid, para justificar el derecho de Felipe II al trono de Inglaterra, como pronto veremos.

## 1. LA INFANTA ESTRELLA Y SEGISMUNDO

*El vaticinio cumplido: La Estrella de Inglaterra* empieza en *medias-res*. La primera escena nos muestra a Enrico pidiéndole ayuda al marqués, su valido, para matar a Estrella, a quien llama «víbora perversa», ya que su nacimiento causa la muerte de su madre. Además, el día del alumbramiento fue también el de un «mortal y ensangrentado eclipse». Así pues, Estrella, al igual que Segismundo, es anunciada como ingrata fiera que dará muerte al rey:

De aquella amorosa junta,  
de aquella breve fineza,  
quedó preñada mi esposa  
y entre lástimas y quejas,  
de su parto dio a la vida  
*una víbora perversa,*  
*que puso fin a sus días*  
*como principio a mis penas.*  
Estaba *el cielo* aquel día  
entre confusas tinieblas  
*Cubierto de horror y asombro*  
denso el sol, con nubes negras  
padeció *mortal eclipse,*  
*vistiéronse las estrellas*  
en vez de escarchada plata,  
tristes lutos de Vayeta  
*desde aquel ensangrentado*  
*eclipse cuando las piedras*  
*chocaron unas con otras*  
*y las montañas excelsas*  
*se encontraron lamentando*  
*la muerte del mayor Cesar*  
no se vieron más notables  
señales ni más funestas

que el día que ella nació,  
 presagio que el cielo ordena  
*consulté su nacimiento*  
*con un sabio y por su ciencia*  
*en esos libros azules*  
*que son luceros las letras*  
*al caso, válgame el cielo,*  
 que mi hermana, *ingrata fiera*,  
 me haría de dar la muerte  
 quedé como acaso queda  
 el arrueyo preso en cárceles de perlas  
 Quise matarla al principio  
 pero como su inocencia  
 no era capaz por entonces  
 de la ejecución, *de ella*  
*fuese criando la infanta*  
*hermosa, afable y discreta*  
*Desmintiendo los presagios*  
 Mas el recelo y sospecha  
 que está arraigado en el pecho  
 Toda el alma me atormenta  
 Hoy me resuelvo a matarla  
 Mi resolución es esta  
 Que es menos inconveniente  
 Si temes al hado es fuerza  
 vivir con recelos yo  
 que ella con crueldades muera  
 para esto marqués te llamo.  
 (108v. – 109r.)

No obstante lo anterior, la profecía no anuncia en ningún momento que el destino final de Estrella será convertirse en la reina de Inglaterra. Tampoco se menciona su carácter; es decir, no se la describe como reina tirana, como sí sucede con Segismundo. Además, a diferencia de Segismundo, Estrella no ha sido encerrada en una torre al nacer, sino criada como princesa en el palacio; y aunque es presentada en escena como un ser lleno de bondad, el motivo principal que tiene Enrico para eliminarla es su recelo o su miedo a que la profecía se cumpla.

En el *Vaticinio cumplido*, Enrico es un rey que necesita consultar con un sabio la carta astral de Estrella, a diferencia del rey Basilio en *LVES*, quien prepara e interpreta por sí mismo la de Segismundo. Enrico es un rey tirano y usurpador porque el legítimo rey es Eduardo II, quien se encuentra exiliado en Francia. Eduardo es el rey legítimo porque él es hijo del hijo del rey —o sea, el nieto en rama directa—, mientras que Enrico lo es de la hija. Tal situación nos recuerda, en cierta medida, el parentesco que existe entre Astolfo y Estrella en *LVES*, donde Astolfo le recuerda a Estrella que ambos son hijos de las hermanas de Basilio. Por eso, tanto Enrico como Astolfo encuentran problemas para justificar su aspiración al trono, dado que ambos son «hijos no de varón sino de hembra» (107v.).

Esta cita, además, permite establecer temas de convergencia entre esta comedia y *LVES*, ya que en las dos encontramos:

1. El tema de la profecía fatídica. El nacimiento del príncipe (o de la princesa) se convierte en una amenaza para la vida del rey.
2. La discusión acerca de la sucesión y la cuestión del heredero legítimo.
3. La reflexión sobre el comportamiento del rey (comedia como *speculum regis*).
4. El tema del fingimiento u ocultación de la identidad verdadera de uno de los personajes. Según García Reidy, en el caso de la Comedia Nueva, este ocultamiento aparece ligado a al mecanismo de la metateatralidad, «[...] una técnica por la que los personajes asumen conscientemente identidades diferentes a las suyas, esto es, interpretan un papel de cara a otros personajes de una obra, recurso dramático y de construcción de personaje...» (2011: 184).
5. La figura del gracioso. En esta comedia anónima, el gracioso Toribio, como Clarín, buscará chantajear a los personajes principales y mostrará su cobardía. Pero, además, Toribio es un gracioso que por momentos habla en gallego, lo que también aparece en comedias tempranas tanto de Calderón como de Tirso de Molina, quien usa el gallego en el primer acto de *La villana de la Sagra*.

A pesar de lo prudente y lo discreta que es Estrella, Enrico todavía duda de la naturaleza bondadosa de la princesa. Piensa que ha llegado el momento de eliminarla, y así evitar que se cumpla el vaticinio. Por eso, pide al marqués que durante la próxima cacería real por los bosques la montura del caballo de la princesa no esté asegurada, con el fin de que cuando el equino salga desbo-

cado por alguna circunstancia, la princesa se caiga y muera víctima de los precipicios y los peñascos. Como le sucede a Rosaura en *La vida es sueño*, Estrella se cae de su cabalgadura, pero, para suerte de la princesa, Filipo, un joven pastor, y quien se hallaba en esos momentos con Celio, la ve caer y la rescata. Es así como Estrella y Filipo se conocen y nace una atracción inmediata entre ambos. La heroica acción de Filipo será premiada con una invitación para que vaya a vivir a la corte como caballero del rey Enrico. Es entonces cuando Enrico conoce a Celio y a Margarita, y se le despierta por esta última un deseo desordenado o indecoroso, que se vuelve un espejo fiel de los deseos del rey Eduardo, Rey de Inglaterra por Estela, condesa de Salveric en *Amor, honor y poder*.

Cuando Filipo y su criado Toribio están listos para partir hacia palacio, Celio le confiesa a Filipo su nacimiento de alcurnia. Además, le dice que Margarita es su hermana y que el rey Eduardo, su padre, se encuentra en la frontera con Francia. Filipo, entonces, deja el bosque y sale hacia palacio con otra intención: vengar a su padre.

## 2. LAURENCIA: LA MADRE EN RESCATE DEL HIJO

En la jornada II, encontramos que el marqués, contradiciendo las órdenes directas de Enrico, decide no matar a Estrella. Su intención es ayudarla a huir, y con tal fin solo la droga, y no la envenena, tal como quería Enrico. Así pues, una vez narcotizada, lleva a Estrella a los mausoleos reales. Mientras tanto, Filipo, en palacio, y en medio de su apuro, ha fallado al intentar dar muerte al rey; por eso, tiene que escapar, y al hacerlo, junto con su criado Toribio, termina en el mismo mausoleo donde, coincidentemente, se encuentra Estrella. Una vez la joven se despierta y los enamorados se vuelven a encontrar, se les aparece el espíritu de la reina Laurencia, la madre de Filipo, quien les enseña un túnel secreto por donde pueden salir sin ser vistos por los guardias.

[DENTRO UNA VOZ]

VOZ

Filipo

TORIBIO

Pena conmigo

otro difunto nos queda

que parar

LAURENCIA

Seguirme todos,  
que la luz de esta candela  
Norte será a vuestras vidas  
Isis de tantas tormentas

FILIPO

¿Quién eres cadáver frío?  
¿Quién eres, que de esa cueva  
con una antorcha en la mano  
toda de honores cubierta  
a nuestro auxilio te ofreces?

LAURENCIA

*Yo Filipo, soy Laurencia*  
tu madre: y para libraros  
el cielo me dio licencia.  
Sígueme infanta también  
pues el cielo te reserva  
para públicos afectos  
de alguna causa secreta.  
Perded el miedo y seguidme  
que por ignoradas sendas  
sabré libraros a todos  
por las profundas cavernas  
de esta boca donde triste  
fúnebre el horror bosteza.

(138r–138v)

Como en *el Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, y *Lo que son juicios del cielo*, de Juan Pérez de Montalbán, en esta comedia se tiene una aparición sobrenatural. Al comentar el uso de lo sobrenatural en las comedias áureas con fines políticos, Robert A. Lauer distingue la presencia de entidades simbólicas o extraordinarias (ángeles, arcángeles, etc.), pero también, la visión o la aparición de una persona recientemente fallecida. Estas visiones, afirma el crítico, por lo general, son de diferentes naturalezas y de superiores a inferiores, y permiten justificar el regicidio, el castigo o la destitución del gobernante opresivo (1989: 49). En el caso de esta comedia anónima, queda claro que la presencia en escena de la fallecida reina Laurencia simboliza esa ayuda divina que sirve para alentar a los protagonistas en la difícil prueba que tienen por delante, así como asegurarlos en la bondad de su proyecto: el regicidio de

Enrico. Pero, además, la aparición fantasmagórica de Laurencia aparece como una manera de legitimar la idea de que los derechos al trono por descendencia legítima son de carácter divino o eterno; es decir, están por encima de la contingencia provocada por la muerte de, por ejemplo, la madre o el padre.

Gracias a la ayuda de Laurencia, Estrella, Filipo y Toribio pueden regresar a la casa de Celio, aunque por poco tiempo, pues saben que los hombres del rey los están buscando. En compañía de Toribio y Estrella, Filipo quiere darle alcance a su padre, el rey Eduardo, quien se encuentra en la frontera. Sin embargo, Filipo no quiere irse sin despedirse de Margarita, y deja su pistola con Toribio, para que proteja a Estrella. Es al haberse ido Filipo cuando los hombres del rey aparecen en escena. Están en el bosque con la orden de raptar a Margarita para el rey Enrico. Los hombres del marqués los encuentran, pero piensan que Estrella es Margarita, y se la llevan a palacio y la dejan en la habitación del rey, pues Enrico es un rey tirano que se deja arrastrar por sus pasiones y no muestra ningún tipo de reparo ni respeto por el honor de los aldeanos cuando manda al marqués y sus hombres a raptar a Margarita. Ciertamente, en esta escena Enrico se comporta como Fernán Gómez, el comendador de la comedia *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. El tema del abuso de poder y el asalto del honor por parte de la autoridad aparece también en las comedias calderonianas como *El alcalde de Zalamea*.

La comedia además nos informa que Enrico padece melancolía, una enfermedad que también aqueja a algunos personajes calderonianos, como Fénix, en *El príncipe constante*; Amón, en *Los cabellos de Absalón*, y el pintor Juan Roca, el protagonista de la tragedia *El pintor de su deshonra*. Quizás sea en este último en quien Calderón ofrezca la más compleja caracterización de esta enfermedad, ya que lleva al personaje desde la cumbre de la creación y la genialidad a la destrucción. En su tratado *De Vita Triplici*, Marsilio Ficino establece una conexión entre los humores glandulares y la astrología. Es así como relaciona la genialidad melancólica con la influencia de Saturno. Ficino distingue varios tipos de melancolía; entre ellas, la *creadora*, o de bilis blanca (*candida bilis*), y la *atrabilis*, que provoca enfermedad y locura (manía). Sea por su asociación como elemento causativo de genialidad (*candida bilis*) o de destrucción (bilis negra), Saturno es la divinidad asociada a caracteres poco comunes, personajes de destino no ordinario que buscan la soledad o apartarse de otros, como han estudiado Saxl, Panofsky y Klíbanky en su obra *Saturno y la melancolía* (1991).



Pero Saturno es, además, una divinidad que aparece asociada a la noche, la oscuridad y lo oculto, lo que, a su vez, funciona como un anuncio profético sobre la muerte de Enrico. Hacia el final de la comedia encontramos que el rey Enrico muere de noche, en su cuarto oscuro y a manos de su hija/hermana Estrella, quien, actuando en propia defensa, le dispara, pero sin saber contra quién lo está haciendo.

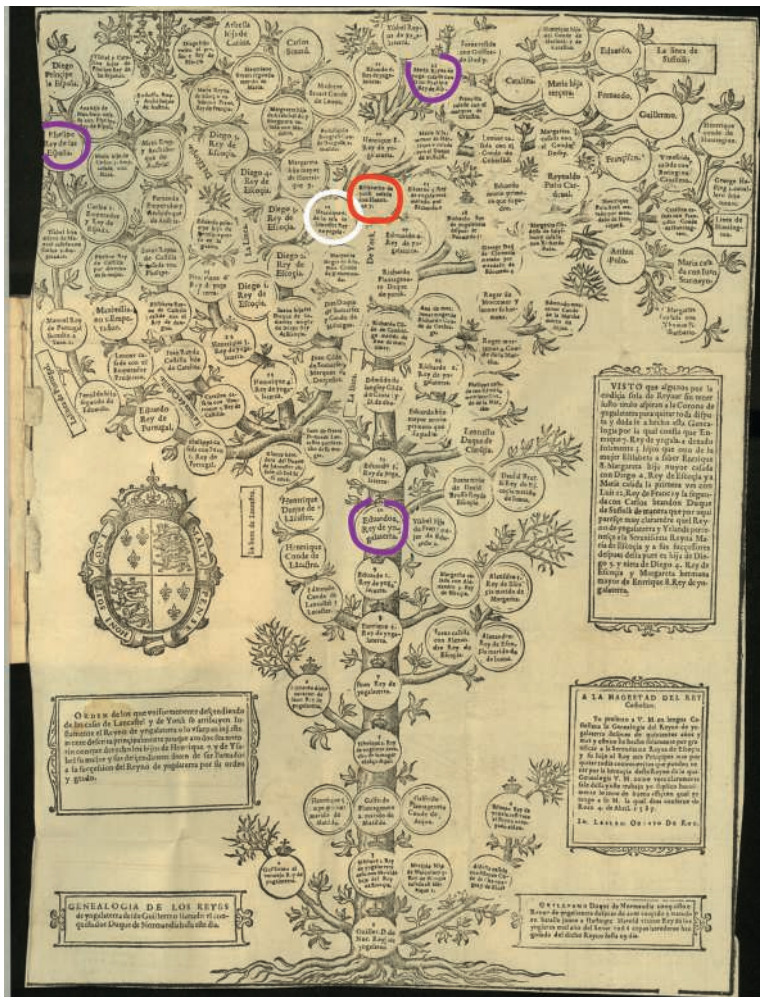
### 3. FILIPO Y LAS ASPIRACIONES DE FELIPE II AL TRONO DE INGLATERRA

Al saber Eduardo II que Filipo y Margarita son sus hijos, no solo se ve desbordado por la felicidad, sino que decide abdicar su corona a favor de Filipo, quien tanta valentía ha mostrado al rescatar a Estrella del mausoleo y en su determinación por matar a Enrico y vengar así al padre y su corona. Por eso, al anunciar Felipe su matrimonio con Estrella, ella es proclamada la Estrella de Inglaterra, y Filipo, su rey. La asociación del nombre de Filipo a la corona de Inglaterra no sería del todo casual; no especialmente, si se tiene en cuenta el matrimonio de Felipe II con María de Inglaterra, la hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón. Como sabemos, este matrimonio convirtió al rey español en rey consorte de Inglaterra. Para celebrar el matrimonio del rey, se empezaron a componer genealogías que buscaban explicar y justificar el derecho de María, la hija de Enrique Octavo y Catalina de Aragón al trono de Inglaterra. Es así como aparece en 1587 el *BREVE tratado del titulo y derecho que la serenissima princesa maria reina de escocia tiene al reino de inglaterra y de cómo justamente es suya la sucesion de este (del)* [...]. [Fig. 2].

Tanto el reino de Inglaterra como sus reyes están presentes en la literatura áurea. La curiosidad por Inglaterra no es ajena, por ejemplo, para el autor de Don Quijote, quien compone La española inglesa. En el caso de Calderón, tenemos como ejemplos Amor, Honor y poder y Enrique VIII y La cisma de Inglaterra, además de la comedia Los pleitos de Inglaterra, de Lope de Vega, entre otros (Cruickshank, 1993: 9-12).

Además de la presencia de la astrología como subtexto hermenéutico, lo que llama la atención de esta comedia anónima es la visión positiva acerca de Inglaterra, que se ve liberada del tirano Enrico por su legítimo rey, Eduardo, y gracias a la ayuda de los franceses. Eduardo, entonces, abdica a favor de su

hijo Filipo, quien ha probado su valor y su honor, y por ello merece a la Estrella de Inglaterra.



Ciertamente, esa imagen positiva de Filipo, entendida dentro del contexto de comedia laudatoria a favor de Felipe II como legítimo sucesor al trono de Inglaterra, contrasta con la que circulaba en la corte de Inglaterra, donde Felipe II fue visto como un gobernante dictatorial y sumamente ambicioso por John Lyly, quien, en opinión de la crítica especializada, está representando a Felipe II en su obra *Midas* (Lily, Hunter & Bevington, 2000: 132-140).

El breve estudio comparativo llevado a cabo permite concluir que la presencia de acontecimientos de carácter astrológico dentro de la comedia áurea no resulta casual. Por el contrario, dichos acontecimientos aparecen para desafiar la percepción o el significado común de estos, y así resaltar la importancia del ejercicio del libre albedrío, que descansa en la buena formación de carácter y en la elaboración de juicio. Es más, los personajes espectrales, como si fueran intervención divina, sirven para justificar o legitimar lo que hasta ese momento se piensa como inconcebible: el regicidio. Finalmente, cabe mencionar que si bien, por un lado, existe un esfuerzo por legitimar la autoridad y el poder del príncipe no solo a través de la sangre o de la descendencia directa, sino también, del carácter. Por otro, a través de Laurencia, la comedia parece invitarnos a repensar los derechos de herencia y sucesión como unos que están por encima de la contingencia creada por el ciclo vida y muerte.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARNES, Robin B. (2015). *Astrology and reformation*. Oxford: Oxford University Press.
- BREVE tratado del título y derecho que la serenísima princesa maria reina de escocia tiene al reino de inglaterra y de cómo justamente es suya la sucesion de este [...] (1587). Madrid.
- CROWTHER, Kathleen (2015). «The scientific revolution». En Hamish Scott (ed.), *The Oxford Handbook of early modern European history, 1350-1750*. Oxford: Oxford University Press, vol. 2, 56-80.
- CRUICKSHANK, Don W. (1993). «‘Lisping and wearing strange suits’: Personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680». En Anita Skoll (ed.), *Vidas paralelas: el teatro español y el teatro isabelino, 1580-1680*. Londres-Madrid: Támesis, 9-25.
- DE ARMAS, Frederick (1993a). «The critical tower». En Frederick de Armas (ed.), *The prince in the tower: Perceptions of La vida es sueño*. Lewisburg: Bucknell University Press, 3-14.
- DE ARMAS, Frederick (1993b). «‘El más horrendo eclipse’: la astrología en *King Lear* y *La vida es sueño*». En Anita K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino 1580-1680*. London: Támesis, 89-100.
- (2009). «Papeles de zafiro: signos político-mitológicos en *La vida es sueño*». *Anuario Calderoniano*, 2, 75-96.
- (2015). *El retorno de Astrea: Astrología, mito e imperio en Calderón*. Madrid: Editorial Iberoamericana.

- DE ARMAS, Frederick (2017). *La astrología en el teatro clásico europeo (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ediciones Antígona.
- EL VATICINIO CUMPLIDO: LA ESTRELLA DE INGLATERRA*. <<http://bdh.bne.es/bne-search/detalle/bdh0000186979>> 26-12-2017
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2011). «Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón». En Frederick De Armas y Luciano García Lorenzo (eds.), *Calderón, del manuscrito a la escena*. Madrid: Iberoamericana, 183-208.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, & SAXL, Fritz (1991). *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza.
- LAUER, A. Robert (1989). «The supernatural in the political Spanish theater of the Golden Age». *Gestos*, 4.8, 49-64.
- LEITAO, Henrique (1999). «Entering dangerous ground: Jesuits teaching astrology and chiromancy in Lisbon». En John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy, *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: Toronto University Press, 371-389.
- LYLY, John (2000). En George K. Hunter y David M. Bevington, *Galatea. Midas*. Manchester UK: Manchester University Press.
- MARRONE, Steven P. (2014). *A history of science, magic and belief: From medieval to early modern Europe*. Londres-Nueva York: Palgrave Macmillan.
- O'MALLEY, John W. (2013). *Trent: What happened at the council*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- PAGE, Sophie (2002). *Astrology in medieval manuscripts*. Toronto: University of Toronto Press.
- ROWAN-ROBINSON, Michael (2015). *Shakespeare's Astrology*. <<https://imperialcollege-london.app.box.com/v/astroweb/file/295915483656>> 26-12-2017.
- VEGA CARPIO, Lope de (1993). *Fuente Ovejuna*. En Juan M<sup>a</sup> Marín (ed.). Madrid: Cátedra.
- VON GREYERZ, Kasper (2007). *Religion and culture in early modern Europe, 1500-1800*. Oxford: Oxford University Press.



## SOBRE LA IDENTIDAD DEL RECEPTOR EN LAS ACOTACIONES DEL TEATRO DE CALDERÓN. ARQUEOLOGÍA Y RECONSTRUCCIÓN

Clara Monzó  
*Universitat de València*

La posibilidad de realizar un estudio sistemático de las acotaciones del teatro de los Siglos de Oro está sujeta a obstáculos que una y otra vez recalcan en los mismos puntos conflictivos. Por ejemplo: la delimitación misma del concepto, en pugna con el término *didascalía* y dentro de la clásica dicotomía de texto frente a espectáculo; la existencia de múltiples propuestas de clasificación basadas en criterios heterogéneos; y, quizá la cuestión estrella, el asunto de las versiones, es decir, la consideración de una voz autorial autógrafa ante la intervención de manos sucesivas en la aventura de la imprenta. Las particularidades de la acotación, con su forma metamórfica a lo largo de la vida de una obra, hacen complicado establecer conclusiones rotundas o hablar en absolutos sin pertrecharnos antes de todo un escudo teórico. Dado que las dimensiones de este breve trabajo me lo impiden, planteo aquí la aproximación a las acotaciones del teatro áureo desde el punto de vista del espectador. Un punto de vista que, con suerte, nos permitirá tomar algunos atajos.

En el proceso de acercamiento a lo originario, las acotaciones han constituido un anclaje fundamental entre el teatro-texto y el teatro-escena, al tiempo que han venido funcionando en calidad de *documento*, precisamente, en la composición de un mapa del sistema escénico áureo y el desentrañamiento de sus códigos. Sin embargo, decía Ruano de la Haza que «la reconstrucción de la puesta en escena original de la Comedia en los teatros comerciales del Siglo de Oro no es una labor de arqueología» (2000: 26). Si reconstrucción no es arqueología, ¿qué es, entonces? En su afirmación, Ruano evidenciaba una práctica a veces equívoca que tiene por meta acercarse a un estado de pureza textual de la que se espera que reproduzca las coordenadas de una representación ideal. Como decía, si se toma un corpus de acotaciones como puente hacia el pasado con la intención de convertirlas en un espejo lo más nítido posible del siglo XVII —y que opere, además, desde la esfera del texto— aparecerá todo un cruce de interferencias de voces que reclamarán para sí su autoría.

En 1994, Golopentia y Martínez Thomas abordaron en una obra de vertiente diacrónica la tarea de observar y analizar el sistema de los cuerpos didascálicos del teatro áureo español en comparación con las marcas de teatralidad emergentes en el teatro del XVI y, hacia delante, amplificadas en el XVIII. Antes de llevar a cabo esta labor, establecen el siguiente presupuesto: «Nos era necesario encontrar un texto teatral virgen con didascalias exteriores, que no hubiera sido representado antes de su transcripción escrita, con la absoluta convicción de que perteneciese a su autor» (1994: 162). El texto afortunado fue *El castigo sin venganza* de Lope. De esta declaración se infiere una correspondencia conceptual entre texto *virgen* y texto *autógrafo*; esto es, libre de aquellas interferencias de las que hablábamos antes. Como sabemos, el itinerario de una comedia, desde la invención del dramaturgo hasta su impresión, y aún después, suponía todo un camino polifónico en el que intervenían multitud de manos, creando así un complejo esquema de comunicación. No de otro modo, el cometido del editor contemporáneo pasa por componer una obra *collage* que dé cuenta —en la medida de lo posible y tras previo cotejo— de las diferentes versiones y que, simultáneamente, se acerque a un ideal de texto primigenio. En este sentido, editar implica, inevitablemente, elegir. La polifonía aquí puede parecer un obstáculo para acometer un estudio de las acotaciones en tanto que expresión de un código; pero, en cualquier caso, si el objetivo es obtener una comprensión panorámica de las acotaciones en el teatro del XVII, situar como punto de partida precisamente un texto *virgen* es partir de una excepción dentro de este entramado comercial por el que navegaba el texto.

El estudio de las acotaciones de los manuscritos autógrafos resulta fundamentalmente útil en cuanto a la datación de obras para el trazado de una cronología autorial; y también en aquellos casos en los que se busca la presencia de la voz subjetiva del autor. Caso insigne, en este último cometido, el de Cervantes, cuya voluntad de control de la puesta en escena de sus obras da como resultado, en ocasiones, acotaciones de particular detallismo. Esta última perspectiva permite tanto facilitar la composición de un retrato de las grandes figuras del Siglo de Oro, como perfilar las relaciones entre estas y las compañías, junto con otros interventores en el camino hacia la representación. El estudio de la mano autógrafa llega a intersectar con la minuciosidad estética, donde las grafías se transforman en una prolongación de la pluma y la concepción dramaturgica de su autor. En los últimos años, así lo planteaban Crivellari (2013) en su trabajo dedicado a las marcas autoriales en las come-

dias de Lope o Hernando Morata (2015) en las de Calderón, como elementos reveladores de la visión del dramaturgo a la hora de segmentar sus obras.<sup>1</sup> Más recientemente, Rodríguez-Gallego (2018)<sup>2</sup> indaga en la sistematicidad en las modificaciones visibles en las acotaciones en distintas versiones de un seleccionado corpus calderoniano, al tiempo que vuelve sobre la identidad de la voz firmante.

El apego a la autografía, no obstante, no ha de constituir un requisito estricto extensible a cualquier perspectiva que sitúe el texto en el eje central de su aproximación. Golopentia y Martínez Thomas, en cierta contradicción con sus planteamientos al respecto del caso expuesto en *El castigo sin venganza*, proponían el término de *didascale* —cuyo equivalente vendría a ser el de *acotador*— como elemento aglutinador de las voces interventoras en la escritura de las acotaciones. El *didascale* estaría dirigido a un *didascalé* o receptor ideal de las acotaciones, entendido como «entidad ficticia de recepción de las instrucciones, que se halla definido más o menos explícitamente y que crea por lo tanto en función de la imagen que se hace de la futura representación» (1994: 143).

Así, y retomo con esto el núcleo de la cuestión, si, en lugar de tratar de fijar un cuerpo de acotaciones a partir del aparato de variantes, se buscan las similitudes más significativas —ya no exclusivamente entre testimonios de una misma obra, sino más bien en obras que respondan a una tipología común—, es cuando se comprenderá certeramente el funcionamiento del teatro áureo como industria, sistema de mercado o práctica escénica. Es más, para este propósito, el hecho mismo de que se presenten desdibujados los límites de una voz autorial marcada, no hace sino contribuir al asentamiento de unas normas y un código teatral en el contexto comercial. En definitiva, y cierro con ello este preámbulo, la cuestión de la autoría polifónica no puede asumirse como obstáculo, sino como característica inherente.

Al mismo tiempo, la voluntad por organizar las acotaciones y caracterizarlas de acuerdo con el manejo de un lenguaje teatral propio, ha desembocado en la coexistencia de un gran número de propuestas clasificatorias. El cri-

<sup>1</sup> En la misma dirección contamos, por supuesto, con el proyecto *Manos* dirigido por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy. (<<https://www.manos.net>>).

<sup>2</sup> En palabras del autor: «Las acotaciones han tendido a ser el ‘patito feo’ dentro de los estudios textuales sobre teatro áureo, que normalmente buscan ejemplos de errores comunes, lagunas y similares dentro del texto del diálogo. Las acotaciones parecen ser terreno resbaladizo, debido a su mutabilidad, a la frecuencia con la que presentan variantes, en la mayor parte de las ocasiones de poca entidad, lo que suele ocasionar un ingrato trabajo al editor» (2018: 147).



terio general se encuentra a medio camino entre el semántico y el funcional; pero queda sometido, en última instancia, al arbitrio de su autor. Las propuestas son tan variadas como desemejantes entre sí. Expongo dos ejemplos basados en enfoques bien distintos: mientras que Alfredo Hermenegildo (2001), referente en el estudio de las *didascalias*, identifica hasta una veintena de subcategorías correspondientes a didascalias explícitas e implícitas; Rodríguez Cuadros (1998) maneja etiquetas más abiertas al distinguir en bloques amplios y sin subtipos entre acotaciones *performativas* y *perlocutivas*, incluyendo así al actor en la ejecución de la información acotacional.

A través del conjunto de todos los sistemas clasificatorios y la prolijidad con la que pueden ser subdivididos, se pone de manifiesto cómo las acotaciones absorben y hacen emerger en el texto la multiplicidad de elementos que configuran la puesta en escena. Como contrapartida, el inconveniente a la hora de aplicar de forma efectiva estos sistemas es que resultan operativamente poco manejables, en la medida en que se convierten en un proceso de identificación tan precisa de entre un amplio espectro de posibilidades, que puede terminar por aislar la acotación del contexto en el que actúa. Al mismo tiempo, la consolidación de un método, combinado con un lenguaje específico, constituye una herramienta necesaria. Dadas las consideraciones anteriores, dejo de lado la descomposición descriptiva de la acotación para poner el énfasis en su constitución como pieza de enlace entre dramaturgo-texto-escena y el conjunto de los agentes de la representación. Se trata de partir de otro tipo de premisas, no tanto con fines taxonómicos sino al objeto de aproximarnos a las acotaciones en tanto que entidad reveladora de un esquema de comunicación múltiple y que opera a la vez en distintas dimensiones del texto-obra. Una perspectiva sostenida en un cambio de mirada que se focalice ya no en el *autor* sino en el *receptor*.

Consideremos que el teatro del Siglo de Oro se escinde y funciona en varios niveles sistémicos sujetos a un código específico. La idoneidad de utilizar aquí el término *sistema* frente a *ámbito* se debe a que contiene en su significado el requerimiento de unas reglas. De este modo, hablo de sistema para definir un esquema relacional entre los agentes participantes del hecho teatral, regulado por unas normas que se codifican en el lenguaje —verbal, averbal y extraverbal— determinadas contextualmente por las circunstancias cronotópicas; y que se asocia con un modelo determinado de *locus scaenicus*. Todo sistema está, además, condicionado por un entorno ideológico, cuestión que

dejo aparcada en estas páginas. La base de la anterior definición se construye por lo tanto sobre un esquema de comunicación codificado cuyo funcionamiento solo se asegura cuando todos los agentes implicados comparten las claves de un lenguaje específico que les permita descifrar la información recibida. El código variará según el sistema en que la obra se inscriba y el esfuerzo o el papel del receptor será distinto en consecuencia. De ahí que el estatuto de las acotaciones sea distinto, en general, en el sistema áulico que en un sistema popular vinculado por excelencia al corral de comedias. De nuevo Ruano al rescate:

Pero quizás la advertencia más importante que el investigador moderno debe tener siempre en mente sea que las acotaciones explícitas e implícitas en los textos dramáticos del Siglo de Oro no estaban dirigidas a los lectores o actores del siglo xx, sino a los del xvii, a un grupo muy profesional al que autores y dramaturgos se dirigían utilizando un código particular (2000: 28).

Y no solo autores y dramaturgos, el código es compartido también por el espectador, por el lector después. Cuanto más delimitadas están las normas de un sistema, menos se requiere de la intervención del dramaturgo.<sup>3</sup> De ahí la extendidísima afirmación sobre la pobreza de las acotaciones en el teatro áureo.<sup>4</sup> En lugar de pobreza, tal vez, sería más acertado hablar de niveles de codificación. En una comedia de enredo al uso, de sobra conocida por las compañías de actores, las acotaciones explícitas presentan una codificación dictada por la economía. Lo que nos permite partir del canon dramático de Calderón para aproximarnos a las acotaciones por su valor documental es su maestría para adaptarse a los requerimientos de cada sistema teatral. Así, si nos centramos en las explícitas, observaremos cómo en el sistema popular, cuyas acotaciones están sometidas a una mayor codificación, Calderón se limita a una intervención mínima, reduciendo las indicaciones a los elementos funda-

---

<sup>3</sup> Trato exclusivamente las acotaciones, pero indudablemente es en los elementos paratextuales donde la huella del dramaturgo se manifiesta de forma más evidente. Así lo expresaba Fernández Mosquera (1996: 258) al analizar determinadas escenas de *El mayor monstruo del mundo*: «[...] son situaciones que también para un espectador del xvii resultarían curiosas, por mucho que estuviese integrado o participase de los códigos del teatro áureo. Calderón es consciente de ello y su voluntad de precisión en la ejecución de estas acciones lo demuestra a través de sus notas personales, es decir, de sus didascalias que recogen sus opiniones prácticas sobre la escenografía y la representabilidad de la comedia».

<sup>4</sup> La aceptación de un equilibrio entre codificación e intervención de la voz autoral es lo que permite detectar excepciones: «aún sabiendo que el manuscrito estaba destinado a personas del oficio, las didascalias son bastante más ricas y muy precisas por parte del propio poeta. *El mayor monstruo del mundo* rompe de esa manera la tendencia general del teatro del xvii» (Fernández Mosquera, 1996: 253).

mentales que la compañía será responsable de descifrar y escenificar. Por el contrario, las acotaciones del sistema áulico permitirán una mayor recreación en el momento en que el dramaturgo es responsable de todas las etapas del espectáculo: desde su plasmación textual hasta su escenificación. Por ello, si se recurre a la figura del receptor como filtro se podrán agrupar las acotaciones en torno a gruesos informativos afines.

El siguiente peldaño es definir la identidad de un receptor proteico que variará dependiendo no tanto del contenido del mensaje como de la intención comunicativa, dentro del código del sistema en el que opere. Así, la recepción se proyecta en tres direcciones, correspondientes con tres categorías: primero, el autor de comedias y, si se quiere, el conjunto de la compañía teatral; segundo, el actor; tercero, el espectador. El papel del lector equivale, en última instancia, al del autor de comedias, ya que con su lectura realiza una hipótesis virtual de representación. Pero, aún más, al abordar la lectura de los cuerpos acotacionales desde el punto de vista del receptor estaremos borrando la dicotomía del texto frente al espectáculo, la que considera que dentro del teatro-texto existe un texto-texto y un texto-representación. Por ello, para analizar las acotaciones en calidad de documento es insubstancial separar la versión para escenificar de la versión para publicar. Las posibilidades de una obra dentro de la conciencia dramática espectacular del Siglo de Oro se observarán con mayor complejidad si se asume la existencia de variantes.

Recordemos en este punto las palabras de Egidio (1989: 36): «[...] la comedia es una síntesis de variados niveles de significación y, por tanto, inútil de segmentar en parcelas exclusivamente visuales o auditivas. Los espectadores aspiraban a verlo y oírlo todo». En el ámbito de la semiótica, esta definición encaja con la que Ubersfeld (1996) atribuía al *signo teatral*, al considerarlo un signo múltiple, heterogéneo y que funciona en dimensiones simultáneas. En relación con esta concepción del signo teatral, partir del receptor para un análisis de las acotaciones implica un cambio de perspectiva. En lugar de disecionarlas en elementos mínimos, se trata de aplicar un primer filtro lo suficientemente amplio como para observar el conjunto de elementos que participan en el hecho teatral.

Teniendo en cuenta que los cuerpos acotacionales en el teatro del siglo XVII habrían adquirido ya una madurez de estructura, esta aproximación podrá contribuir a dilucidar los siguientes aspectos: por un lado, advertir si se producen cambios relacionales en el esquema comunicativo de acuerdo con la

tipología a la que la obra pertenece dentro de un sistema determinado. Es decir, si un subgénero determinado acarrea una relación específica con el receptor, explicitada a través del grado de desarrollo de las acotaciones. Por otro lado, caracterizar con mayor precisión las acotaciones implícitas. Las acotaciones dirigidas al espectador serán, siempre, implícitas y alcanzarán una mayor complejidad cuanto más necesite una obra recurrir al decorado verbal. Las dirigidas al autor de comedias estarán relacionadas, fundamentalmente, con la puesta en escena; y, en el caso del actor, implicarán la manifestación de una técnica ya sea en cuanto a la caracterización del personaje, la kinésica, la gestualidad o el control vocal.

Tomemos como ejemplo de análisis el fragmento inicial de *La hija del aire* de acuerdo con los anteriores supuestos. La obra arranca al situar a Semíramis, protagonista femenina, confinada cual Segismundo en una gruta debido a un hado funesto que ha predicho el advenimiento de múltiples desgracias. Su único contacto con el mundo se lleva a cabo por medio del sacerdote Tiresias. En este magistral inicio convergen dos escenas simultáneas: la de Semíramis, que exige ser liberada con la fuerza que la caracteriza; y la de la llegada del Rey Nino, que vuelve a Ascalón rodeado de aparato militar victorioso de la batalla. El paralelismo que se traza entre la violencia de la guerra con el desafío de Semíramis a su destino prefijado teje una atmósfera de tensión latente que se desatará en el momento en que se rompan las puertas de la prisión de la protagonista.

Con este propósito se aúnan elementos de los distintos niveles del espectáculo, que funcionan simultáneamente en virtud de la heterogeneidad del signo teatral. Los estímulos visuales se subrayarán con la música y el estruendo de las cajas, que desempeña un papel de especial relevancia. Las acotaciones recogen en su lenguaje técnico toda una serie de expresiones fijas que forman parte de una fraseología teatral —caso de *al paño*—. Así, y esto puede tomarse como máxima, a mayor codificación, mayor comportamiento simbólico. Texto y puesta en escena habrán de estar milimétricamente complementados y cada uno de los agentes implicados habrá de ser capaz de descodificar y ejecutar la información codificada que recibe. Cada receptor desempeña un cometido marcado: La compañía habrá de proveer el tablado de una gruta y disponer de los instrumentos musicales pertinentes; en este caso, trompetas y cajas, cuyo martilleo se corresponderá, simbólicamente, con los golpes de Semíramis al aporrear la puerta. Los músicos, personajes de la obra, sabrán

que sus cánticos han de ser pretendidamente amables al oído, armónicos, con el fin de crear un contraste sonoro con la hondura de las cajas.

A los actores, en cambio, atañe la ejecución de una técnica simbólicamente codificada y asociada, entonces, a la producción de determinados efectos tanto en el espectador como en la configuración psicológica de la trama. La información mayoritaria que reciben tiene que ver con el esquema coreográfico a través de las acotaciones de salidas y entradas de personajes en escena. Pero, mucho más, la técnica del actor barroco —del *buen actor*— ha de situarse en el espacio entre el cumplimiento decoroso de un tipo dramático, de un personaje con características reconocibles, y la ejecución de su habilidad individual al representar cada uno de los *papeles* identificados con un conjunto de gestos codificados.<sup>5</sup> Semíramis habrá de «dar golpes» desde dentro. Tiresias, vestirse «de pieles largas como sacerdote antiguo» pero, además, y esto es significativo para la comprensión del espectador, siguiendo la acotación explícita dirá los versos «con admiración» e influirá en el modo en que se pronuncia el parlamento.

El espectador recibirá de todo ello la información necesaria para identificar y anticipar desde el principio, como con aquel hipogrifo violento, la dirección de la acción. Los deícticos, el decorado verbal y los objetos con significado metonímico se encargarán de construir las coordenadas cronotópicas de la ficción. Un punto luminoso en escena, como un candil, indica al espectador en qué momento del día transcurre la acción, algo que se refuerza visualmente con el vestuario y que acarrea una kinésica específica cuyo desempeño es responsabilidad del actor. Además, requerirá de ayuda para confirmar el origen de la confusión de sonidos que recibe, una tarea de la que se encarga un admirado Tiresias.

Un caso bien distinto es el de las obras pensadas para palacio, tomando como modelo arquitectónico un *locus scaenicus* como el Coliseo del Buen Retiro. En el 1653 Felipe IV envió al emperador Fernando III una impresión de *Andrómeda y Perseo*, que se acompañaba de la partitura y de una colección de once dibujos realizados por Baccio del Bianco. Aquí las acotaciones se convierten en *acotaciones de relación* puesto que su función es dar cuenta, en pasa-

---

<sup>5</sup> «Al interpretar su *papel* o *parte* el actor pone su cuerpo al servicio de una descodificación de los modelos de sentimiento o de pasiones representables, es decir, que pueden y deben ser entendidos, en su dimensión de verosimilitud, por todos los espectadores. El actor, en una palabra, encarna la trama social que esa misma sociedad desea ver» (Rodríguez Cuadros, 1998: 70).

do, del estado en que se produjo una función concreta. La certeza de un destinatario concreto, el emperador, determinan forma e intención de unas acotaciones desarrolladas con total detallismo: «El éxito de la fiesta de corte no se mide por el éxito del pasatiempo logrado, sino, al contrario, por la posibilidad de documentar este éxito, símbolo de un estado próspero, en relatos diplomáticos y en sueltas de lujo» (Neumeister, 2000: 107). En cuanto al espectador de una obra de prodigioso aparato escenotécnico, la simbología presenta una iconicidad menor, en el sentido de que las imágenes pueden desarrollarse y amplificarse ante sus ojos. En este sentido, la exigencia al espectador es mínima, pues no ha de suplir con la imaginación lo que se le está ofreciendo en esa *demonstratio at oculos*.

A pesar de las complicaciones iniciales, situar el foco en el receptor juega a favor de una aproximación global a las acotaciones en el teatro del siglo XVII. Evidencia las direcciones múltiples sobre las que opera el esquema comunicativo teatral en un trazado básico entre dramaturgo, autor de comedias, actor, espectador y lector. La tipología semiótico-semántica de las acotaciones alcanza mayor significación si se comprende desde el receptor para el que han sido pensadas, en la medida en que se entienden en confluencia con el resto de elementos y agentes de la representación. Con ello quedarán al descubierto las dimensiones menos visibles, la tramoya del ejercicio teatral, ya sea texto o espectáculo.

## BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1987). *La hija del aire*. En Francisco Ruiz Ramón (ed.). Madrid: Cátedra.
- (1989). *La fiera, el rayo y la piedra*. En Aurora Egido (ed.). Madrid: Cátedra.
- CRIVELLARI, Daniele (2013). *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1996). «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo de Calderón de la Barca*: los límites de la tragedia calderoniana». *RILCE*, 12, 2, pp. 249-279.
- GOLOPENTIA, Sanda y MARTINEZ THOMAS, Monique (1994). *Voir les didascalies*. Toulouse: CRIC.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2001). *Teatro de las palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Universitat de Lleida.

- HERNANDO MORATA, Isabel (2015). «Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón». *Criticón*, 124, pp. 185-202.
- NEUMEISTER, Sebastian (2000). *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Reichenberger.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1998). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando (2018). «Las acotaciones de Calderón. De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis». En Luigi Giuliani y Victoria Pineda (eds.), «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*. Venezia: Edizioni Ca'Foscari, 147-190.
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre I*. París: Belin.

## EL MUNDO DEL TEATRO Y EL TEATRO DEL MUNDO: ESPACIO DRAMÁTICO Y METAESPACIO EN DOS ENTREMESSES CERVANTINOS

María Dolores Morillo  
California State University, Fresno

Este capítulo examinará cómo se piensa y se configura el espacio dramático en el entremés cervantino a través de dos piezas: *El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas* (1615). En el primero, la joven malmaridada Lorenza lleva a cabo la consumación del mayor miedo de su viejo y celoso esposo, el adulterio, y nada más y nada menos que en el tálamo conyugal. Así pues, la casa se transforma en el espacio de la liberación sexual de Lorenza y el lugar donde se producirá su metamorfosis de niña a mujer. Sin embargo, Cervantes decide que este momento de liberación se represente fuera del escenario, entre bastidores, privando al público y al incrédulo marido de ver para poder creer lo que han escuchado. Por su parte, *El retablo de las maravillas* presenta una inversión magistral del espacio escénico, en el cual los espectadores que asisten al retablo de los farsantes Chirinos y Chanfalla se convierten en actores, mientras que los farsantes asisten a la (re)presentación pública de los miedos más íntimos del público. En esta pieza Cervantes presenta los hilos del teatro, la tramoya con sus engaños y alucinaciones, que al mezclarse con la realidad, confunden y engañan al público. En una sociedad donde lo que interesa es aparentar, Cervantes invierte el apotegma escéptico *ver para creer* transformándolo en *ver para hacer creer*. Este entremés cervantino juega con la idea de poner en escena, literal y figuradamente, la ceguera de la sociedad española del siglo XVII con los valores de legitimidad y limpieza de sangre. En estos dos entremeses cervantinos el espacio físico de la representación cobra una dimensión meta-espacial pues sirve para poner de relieve que la literatura, el teatro, y más específicamente, el género del entremés, funcionan como espacios de representación en los que las obras cuestionan y re-examinan de distintas maneras las preocupaciones relacionadas con el mundo del teatro (cómo se hace, se escribe, se escenifica el teatro), y con cómo el individuo representa su mundo en las tablas (el teatro del mundo) y a sí mismo (sus miedos, obsesiones y deseos).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Como es sabido, dentro del espectáculo teatral barroco el entremés se insertaba y representaba entre las



El entremés *El viejo celoso* presenta el tema de la joven malmaridada (Lorenza) que vive encerrada en la casa debido a los celos del viejo marido (Cañizares). Al tratarse de un entremés, no solo estamos ante la inversión carnavalesca de la casa como el espacio femenino por excelencia, sino que será el espacio donde Lorenza encuentra su libertad para poder decir la verdad sin sufrir las consecuencias. Al principio del entremés, la casa funciona como el lugar en el que Cañizares mantiene engañada a Lorenza para más tarde pasar a ser el escenario del engaño urdido por las tres mujeres del entremés: la joven Lorenza, la vecina Ortigosa y la criada Cristinica. Cañizares se vale de la casa para retener a su mujer y aislarla de toda influencia externa que pueda sacarla de su inocencia; la casa es pues un espacio anti-natural y alejado de todo lo mínimamente relacionado con lo humano, lo sensorial y lo sensual. Dentro de la casa existe un elemento meta-referencial importante y decisivo tanto para el desarrollo del personaje de Lorenza como para el de la acción del entremés: la puerta. La puerta funciona en este entremés como un signo invisible que separa dos espacios fundamentales: la sala donde están Cristina y el viejo —que corresponde con el escenario y con lo que ven los hipotéticos espectadores—<sup>2</sup> y la alcoba del matrimonio, espacio extra-escénico que nadie puede ver, donde ocurre la escena del despertar sexual de la joven.<sup>3</sup>

Para Cañizares las puertas son un escudo, una medida de protección y un instrumento para bloquear lo que no le conviene que penetre en su casa: siete son las puertas que separan a Lorenza del mundo exterior; Cañizares mantiene a sus amigos «*usque ad portam*» (125),<sup>4</sup> es decir, hasta la puerta; y el viejo se jacta de que ninguna vecina ha atravesado ni atravesará sus umbrales. Sin embargo, para Lorenza, ese signo invisible supone algo muy distinto. Primero, es una puerta a la verdad, porque descubre el engaño al que la tenía sometida su marido. Segundo, es una puerta hacia la libertad, puesto que al descubrir el

---

jornadas de la comedia principal, por tanto se puede decir que forma parte de un espacio teatral y dramático que abarca otros espacios y géneros dramáticos. De ahí que la flexibilidad y el aspecto lúbil del entremés sean dos características que hacen del entremés el espacio idóneo en el cual Cervantes pone en escena sus ideas acerca del mundo del teatro y del mundo que le rodea.

<sup>2</sup> Decimos hipotéticos porque, como es sabido, no hay constancia de que los entremeses de Cervantes fueran representados en vida del autor.

<sup>3</sup> Siguiendo el marco teórico-teatral establecido por Anne Ubersfeld en su trabajo seminal *La escuela del espectador* (1997), por espacio dramático entenderemos aquel que «designa a todo el espacio imaginario construido a partir del texto, evocado por él, esté o no esté figurado sobre la escena: espacio extraescénico que también forma parte de la representación» (65).

<sup>4</sup> Las citas de ambos entremeses pertenecen a la edición los *Entremeses* de Miguel de Cervantes de Alfredo Baras Escolá (2012).

engaño y adquirir conciencia de ello, esa ‘verdad’ la hace libre. Por último, simboliza una entrada al conocimiento y al poder, ya que el hecho de haber tenido una experiencia sexual adúltera, finalmente saber lo que es el sexo, y no sufrir las consecuencias de esta falta, la pone en una situación de ventaja y poder con respecto a su marido. En este sentido, se demuestra que para Lorenza saber es poder. La puerta es el umbral al conocimiento, que irónicamente deja en la oscuridad a Cañizares. Con la ayuda de la vecina Ortigosa Lorenza puede traspasar esa puerta, burlando la vigilancia de su marido, para finalmente transgredir. Es así como la puerta pasa de funcionar como escudo protector para Cañizares y como obstáculo para Lorenza, a representar una obstrucción de la verdad para el viejo y adquirir un valor liberador para la joven.

En definitiva, la puerta actúa como un escudo que usan los dos personajes para evitar que el otro descubra la verdad: por un lado, que Lorenza no sepa que la vida marital puede y debe ser más placentera; y por otro, que Cañizares no sepa que Lorenza ya sabe esto e incluso lo ha experimentado. Es significativo que ahora que Lorenza ya forma parte del mundo de la experiencia, este conocimiento la erige en una figura de poder. Ahora Lorenza sabe cómo cegar a su marido y así evitar que él descubra aquello que a ella no le conviene que sepa. Las posiciones se han invertido y ahora Lorenza ya no está en la oscuridad ni en la ignorancia que producen los engaños y los encubrimientos de las figuras de poder que hasta ahora la habían dominado: sus padres y su esposo.<sup>5</sup>

En este entremés la escena del adulterio de Lorenza no es representada en escena, sino que tiene lugar extra-escénicamente en forma de enunciado. Resulta inverosímil que Lorenza esté narrando en voz alta que está teniendo su primera experiencia sexual (al menos la primera placentera) y, por lo tanto, Cañizares no lo creerá. Pensará que es una broma de mal gusto o una burla de su esposa. Entonces, si lo inverosímil no se puede ver y ha de ser representado fuera del escenario y fuera de la vista, es de esperar que al marido celoso no le quede otra opción sino no creer.

No obstante, Lorenza no solo deja a Cañizares fuera del cuarto, privándolo así de ver para creer lo que está sucediendo de verdad, sino que literalmen-

<sup>5</sup> Los padres de Lorenza casan a su hija, siendo todavía una niña, con el viejo Cañizares por dinero, algo a lo que muchas jóvenes de clase humilde, como la protagonista, estaban sujetas.

te lo ciega cuando le arroja el agua de la bacinilla con la que se ha lavado el galán, post-coito. Como muestra Cervantes irónicamente,

Cañizares no resulta ser ni Argos ni ningún zahorí —tal y como Ortigosa lo llama por el celo con el que guarda la honra de su mujer—, ya que falla en su tarea de vigilar a su mujer y no puede ver lo que ocurre en su propia alcoba. Estas dos estrategias dramáticas causan una doble incapacidad para ver que resulta en la inhabilidad de Cañizares para creer y, como el final indica, para saber de su condición de marido cornudo.

En *El retablo de las maravillas* se explora la ilusión como estrategia (meta) teatral. Esta conciencia auto-reflexiva se expresa a través de la inversión del apotegma escéptico *ver para creer*, que acabamos de mencionar en el caso de *El viejo celoso*, haciendo que los personajes deban *ver para hacer creer*. Cuando Chirinos y Chanfalla describen las figuras imaginarias del retablo, el público pone en escena sus propios miedos, para que se aireen y sean contemplados por todos. Al fin y al cabo, ¿no es esa es la finalidad del teatro? ¿hacer que un público crea la acción (sin pretensiones de realismo) que está viendo a través de una representación escénica?

Ya desde el título el entremés remite al receptor al sentido de la visión. Recordemos que un retablo, además del sentido teatral que aquí adquiere, también podía tener una función religiosa, pues era una tabla donde se pintaba «alguna historia de devoción» (*Covarrubias*). Además, Chanfalla proclama que el retablo muestra «maravillosas maravillas» (95), siendo la definición de maravilla un «suceso extraordinario que causa admiración y pasmo» (*Autoridades*). Así, el efecto del retablo en su valor intrínseco es el de maravillar, porque muestra cosas extraordinarias, tales como el episodio de Sansón derribando las columnas del templo de los Filisteos, la aparición del toro de Salamanca, la venida de las aguas rejuvenecedoras del río Jordán, y por último, Herodías. Literalmente y por definición, es evidente que tanto el lenguaje como las imágenes ofrecidas en este entremés sitúan al receptor en el campo del *ver*, de la contemplación y de la visualización de algo extraordinario.

A este respecto, María Noel Lapoujade señala que la mirada «es una vía para salir al mundo o para regresar a sí mismo, es un espejo móvil en que se refleja el otro, lo visto, la alteridad; pero también lo uno, lo vivido, la mismidad» (12). En *El retablo de las maravillas* cada uno de los labradores tiene que

mirarse en este «espejo», el retablo de Chanfalla, en el cual se reflejan sus propios miedos y los de sus convecinos. Lapoujade añade que:

... entre la mirada del Creador y la mirada de la criatura se plantea la jugada de la creación. La mirada del artista creador y la mirada de quien mira se encuentran en el cuadro, escenario para el juego de las miradas. Símbolo de la revelación, el saber, de la verdad; y asimismo de la ocultación, la ignorancia y el error. (12)

La mirada de los espectadores del retablo de Chanfalla (los que miran) y la mirada del propio Chanfalla (creador/artista) se encuentran en un punto: el retablo, la representación (lo que Lapoujade llama el «cuadro»). El teatro es el símbolo de la verdad, de la revelación de que existe un vacío y también de la ocultación de los miedos e inseguridades del público. En el nivel supratextual, Cervantes es el creador y el texto del entremés de *El retablo de las maravillas* es la criatura. De nuevo, entre el creador y su criatura está el juego de la creación, es decir, el teatro como género. El entremés funciona entonces como el símbolo de la verdad acerca del teatro, entendido éste como vehículo para ver maravillas, cosas admirables, que sin embargo no tienen por qué representar la verdad empírica.<sup>6</sup> Los vecinos del pueblo no son capaces de distinguir entre ficción y realidad, pero esto solo ocurre cuando están convencidos de que los otros ven. Sólo entonces empiezan a desconfiar de la realidad y, por tanto, dudan de su limpieza de sangre y de la legitimidad de su nacimiento. Sus miedos esconden el terror a dejar de ser lo que hasta ahora les ha supuesto su fuente de orgullo y vanidad, y a dejar de ser lo que los identifica dentro de su comunidad como cristianos viejos. Esto se puede ver claramente en los apartes del Gobernador Gomecillos: «Así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo» (95); «Basta; que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla» (96); «¿Más si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?» (97). En estas intervenciones más privadas e introspectivas, el Gobernador comparte con el lector-espectador su preocupación ante la posi-

<sup>6</sup> Para un estudio pormenorizado sobre el espacio dramático en cada uno de los ocho entremeses cervantinos, ver el trabajo más reciente de Aurelio González al respecto (2015). Para González, «la acción que sale del retablo y sus espectadores suceden en un espacio mimético en el cual se mueven y reaccionan los personajes encarnados por los actores, pero la descripción de lo que sucede crea un espacio diegético nuevo, en cuanto solo existe en las palabras de Chanfalla» (159). Según González, Chanfalla se erige en narrador, pues describe personajes y hechos creados desde el discurso (lo que nosotros llamamos texto aquí). Sin embargo, esa narración tendrá una (re)acción performativa cuando los espectadores se conviertan en actores de las maravillas inventadas por Chanfalla.

bilidad de no ser, a fin de cuentas, lo que él ha creído siempre ser, y su miedo a ser distinto a los demás, a la singularidad del *otro*.

En definitiva, en *El retablo* se produce una especie de conspiración para *ver*, que en realidad lo que busca es *ver para hacer creer*. En el texto completo del entremés aparece el verbo ‘ver’ en diferentes tiempos verbales y formas personales y no personales («ver», «vistas», «viese», «verán...») en cuarenta ocasiones. Esta numerosa y reiterativa aparición del verbo ‘ver’ no es casual. El énfasis puesto en lo visible tiene que ver con la ironía cervantina presente en este entremés, que transforma un sujeto que deja de querer ser convencido para pasar a tratar de convencer; un sujeto que trata de convencer al colectivo *espectador* (ya sean sus congéneres o el público) de que en realidad es un sujeto que es (o no es) algo en específico: en este caso ser cristiano viejo e hijo legítimo. El *espectador*, al incitar el deseo en aquél a quien quiere convencer, está tácitamente ocupando el espacio de aquél que tiene que ver para creer.

Si la nada se pone en escena a través del discurso y los espectadores fingen que la ven, significa que lo imposible —un retablo que prueba la pureza de sangre y de nacimiento— puede llegar a ser verosímil para los aldeanos. Al igual que los personajes se preparan para ver, Cervantes prepara el terreno para lograr poner en escena el vacío a través de la ironía. Con la ironía consigue el nivel de distanciamiento perfecto para no ser acusado de ir en contra del orden establecido, porque es precisamente a la hora de representar el orden oficial cuando el entremés alcanza su punto climático. Se trata del momento en que aparece el soldado o Furrier y desestabiliza por un momento la farsa que el pueblo ha venido escenificando. Los aldeanos (cada uno por separado) se dan cuenta de que la presencia de este soldado —metonimia del orden oficial— es una amenaza para su plan de probar la autenticidad de su linaje. A toda costa deben hacerlo formar parte del simulacro. Cuando esto no es posible, lo acusan de ser judío: «De *ex il[l]is* es», «Dellos es» (101), tal y como algunos testigos acusaron a Pedro de ser uno de los que seguía a Jesús la noche que lo apresaron. Es evidente que Cervantes continúa en esta línea de mezclar elementos de la tradición judeo-cristiana en la ficción del pueblo para acentuar el carácter obsesivo de la pureza de sangre, como ya hiciera con las propias figuras o maravillas del retablo: los ratones descendientes de los del arca de Noé, Sansón, el agua milagrosa del río Jordán, etc.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Este sentimiento de superioridad aparece en otros villanos de comedias de la época, como *El villano en su rincón*, *Peribáñez y Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, o *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca.

Resulta llamativo el hecho de que el soldado sea inmune al deseo/represión que el retablo de las maravillas activa en los otros personajes. La clave está de nuevo en la ironía, ya que el soldado, que viene en nombre del orden oficial (enviado por el rey), se da cuenta de que en el sistema ha habido un error. Pero no es que el sistema sea defectuoso, ya que eso nunca lo podría admitir alguien que forma parte del mismo. En este caso, el Furrier lo considera un problema local: que los vecinos de ese pueblo se han vuelto locos. El recién llegado pregunta extrañado al Gobernador, a quien ingenuamente cree capaz de discernir cuerdamente entre tanto disparate, por qué duda de la naturaleza de su misiva: «¿De burlas habían de ser, señor Gobernador? ¿Está en su seso?» (100). Más tarde vuelve a preguntar mucho más alterado y confuso: «¿Está loca esta gente? ¿Qué diablos de doncella es ésta, y qué baile, y qué Tontonelo?» (100). La locura funciona aquí como la única manera decirle al sistema lo que no quiere escuchar.

Así, en *El retablo* se pone en escena un simulacro que quiere llevar a la plenitud una situación concreta: probar la pureza de sangre y la legitimidad de los españoles. La trampa es hacer creer que, a través de esta supuesta prueba, el poder (la Iglesia y el Estado) podría determinar la autenticidad de sus fieles y ciudadanos. En la ficción de Cervantes, esta prueba es el engaño urdido por los titiriteros Chanfalla y Chirinos. Esta farsa resulta en el retablo que el falso Montiel (Chanfalla) presenta ante los ciudadanos más distinguidos del pueblo, y puede llegar a representarse gracias a dos factores de vital importancia. En primer lugar, hay algo reprimido en estos ciudadanos que les hace temer y no fiarse de su legitimidad y su pureza de sangre. En segundo lugar, esta represión esconde un deseo. En este caso, el deseo de los personajes es múltiple: desean ser puros y cristianos viejos a toda costa; desean ver las figuras del retablo maravilloso; y por encima de todo, desean ser vistos viendo para que los demás sepan que ellos son cristianos viejos e hijos legítimos. Estos deseos son originados por la ausencia de estos valores —la legitimidad y la pureza de sangre—, que en la sociedad de la época era considerada una enfermedad, tal y como Chanfalla anuncia en su presentación inicial: el «que fuere *contagiado* de estas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas» contenidas en su retablo (90, énfasis mío). Por supuesto, los aldeanos, grupo social que se enorgullece de su limpio linaje, no quieren verse involucrados en asuntos que puedan mancillar su honra y, por lo tanto, se preparan para ver y se afanan en hacer creer que ven el retablo de las maravillas.

En lo concerniente a estas dos enfermedades que menciona Chanfalla —la ilegitimidad y la impureza de sangre—, hay que resaltar que en el *Edicto de expulsión de los judíos* promulgado por los Reyes Católicos en 1492, se hace referencia al judaísmo en estos mismos términos: como una enfermedad contagiosa con la cual hay que evitar todo contacto. Para ello se aísla a los judíos en las juderías para que no «contagien» ideológicamente a los cristianos y a aquellos cristianos nuevos que «de verdad» quieran vivir bajo la ley cristiana (393). Por su parte, los arbitristas, autores de numerosos documentos de teoría política y económica publicados a finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII, que ofrecían consejos públicos al rey y a sus consejeros, tuvieron mucho que ver con la expulsión de los moriscos. Las principales figuras a favor de la expulsión de los moriscos, como Juan de Ribera, Aznar Cardona o Ximénez de Reinoso, utilizaron con frecuencia el léxico de la medicina para referirse al problema morisco: eran comunes expresiones como la «enfermedad del Estado», «contagio», «llagas», «veneno, ponzoña, apostema»; en definitiva, miembros gangrenados que había que amputar para salvar el cuerpo del Estado (Aznar Cardona, 1612: fol. 62r; Galarreta-Aima, 2017: 29-33). Cervantes contextualiza así una candente problemática política, social y religiosa en la historia reciente de España, que Chanfalla y Chirinos transforman en algo grotesco y ridículo mediante la arrogancia e ignorancia de estos campesinos.

Así, cada uno de los personajes tiene que superar el proceso de duda por el que debe pasar y fingir que ve aquello que el autor describe.<sup>8</sup> Para resultar convincentes de que ven lo que está ocurriendo en el retablo, exageran sus reacciones, alaban las proezas de las figuras, magnifican los poderes que algunas de ellas poseen y todo con la finalidad de hacer creer que ven el retablo para que no duden de su linaje. Las figuras que aparecen en esta retahíla de escenas son en su mayoría tomadas de pasajes bíblicos del Antiguo y el Nuevo Testamentos por un lado, y por otro, son animales que simbolizan la ausencia de los dos valores que intentan justificar. Todos estos episodios son altamente representativos e ilustradores de la inutilidad de este «sistema» para probar la autenticidad de los aldeanos. Entre ellos nos parece de especial importancia el episodio del baile de Herodías, uno de los más desarrollados y con más peso de todos por su valor simbólico y metateatral. En este cuadro, el sobrino del

<sup>8</sup> Estos dos factores, la represión y el deseo, se pueden conectar con la dualidad que presenta la mirada expresada por Lapoujade: símbolo de una verdad y a la vez de un error. La verdad y el error serían que la prueba no funciona.

alcalde es invitado a bailar con Herodías en dos ocasiones: cuando la figura femenina «aparece» por primera vez y cuando Chanfalla la «hace volver» para mostrársela al Furrier.

Antes de dar paso a la conclusión, importa mencionar que en este episodio se encuentra un ejemplo de teatro dentro del teatro donde se representa algo que se hacía comúnmente en los espectáculos teatrales de la época: al final de la jornada teatral, era común que se produjera una unión de cómicos y público para bailar el baile de la zarabanda (entre otros), a la sazón considerado inmoral por las autoridades. Esto demuestra que una vez más Cervantes considera los componentes del baile, el público, la música, los actores, el texto... como parte del espectáculo, de la diversión y del entretenimiento teatral. Además, Cervantes que conocía bien los intrincados recovecos de la condición humana, juega con la vanidad y el temor al qué dirán de estos cristianos viejos para, a través de la risa, desmitificar los imperativos categóricos de la moral dominante, marcada por el impulso de la Contrarreforma. La forma que elige Cervantes para llevar a cabo esta desmitificación es el teatro mismo, o sea, el teatro dentro del teatro, el juego entre la realidad y la ficción, algo que no disciernen con claridad los aldeanos de *El retablo de las maravillas*.

En definitiva, los entremeses de *El retablo de las maravillas* y *El viejo celoso* juegan con la idea de poner en escena, literal y figuradamente, la ceguera de la sociedad española del siglo XVII en torno a los valores de la honra, la legitimidad y la limpieza de sangre. En el caso de *El retablo de las maravillas*, Cervantes ofrece una ficción que presenta una prueba imaginaria e ilusoria que nadie puede ver pero que los villanos fingen ver para que no se manche su reputación de cristianos viejos e hijos legítimos de la que tanto se vanaglorian. En *El viejo celoso* se expone la imposición de una ficción cegadora y encubridora de la realidad en beneficio del viejo rico que se casa con una adolescente ingenua y sin recursos, y cuya censura de la libertad y del derecho a conocer por uno mismo eran las estrategias usadas por el poder, representado en las figuras del marido y los padres.

Mientras que en *El viejo celoso* la verdad es presentada como algo inverosímil porque va en contra de lo que el marido puede creer como posible y, por lo tanto no puede ser representada sino fuera de escena, en *El retablo* lo inverosímil resulta perfectamente posible en las mentes de los personajes obsesionados con estos dos importantes valores. Por ello, la verdad es presentada a



través de una ilusión y sobre una tela en la que no se muestra nada: tan sólo la palabra del titiritero Chanfalla y la de los labradores.

Lorenza y Chanfalla tienen la particularidad de que ambos construyen un *texto*, un enunciado que sustituye a la imagen para convencer a sus interlocutores. En ambas obras se trata de engañar a celosos guardianes de la honra: el viejo Cañizares pretende asegurar la honra de su mujer y la suya propia con unos celos extremados, mientras que los habitantes del pueblo tienen que guardar celosamente la apariencia de legitimidad y linaje puro.

La premisa que pone en movimiento ambos entremeses es inverosímil y, por eso, no se puede representar en escena. En *El retablo*, Cervantes hace que en vez de que la narración tenga lugar extra-escénicamente, ésta sea narrada en el escenario, enfrente de todos. La diferencia entre estos dos entremeses es que en *El viejo celoso* lo inverosímil es la verdad, mientras que en *El retablo* no hay verdad, sino que es todo engaño, embeleco, ilusión.

En una época en la que la situación político-económica está marcada por el comienzo del declive del imperio, cuando se empieza a dejar sentir el desengaño de todo lo que hasta ahora le daba sentido al sujeto español, Cervantes pone de manifiesto la absurdidad de creer en algo absoluto como la honra, la pureza de sangre y la legitimidad, manipulando el espacio escénico a su antojo y utilizando nada más y nada menos que un género «menor»: el entremés. A veces los pequeños «Davides» se imponen a los gigantes y ganan.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR-CARDONA, Pedro (1612). *Expulsión justificada de los moriscos españoles y suma de las excelencias de nuestro rey don Felipe el Católico Tercero de este nombre*. Huesca: Pedro Cabarte. <<https://play.google.com/books/reader?id=I5yJILHYdP8C&hl=en&pg=GBS.RA5-PA61-IA4>> 9-9-2019.
- CERVANTES, Miguel de (2012). «Entremés del retablo de las maravillas». En A. Baras Escolá (ed.), *Entremeses*. Madrid: RAE, 89-101.
- (2012). «Entremés del viejo celoso». En A. Baras Escolá (ed.), *Entremeses*. Madrid: RAE, 119-135.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid. <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>> 5-15-2017.

- DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA [AUTORIDADES] (1726-1739). Madrid: Real Academia Española. <<http://web.frl.es/DA.html>> 5-15-2017.
- GALARRETA-AIMA, Diana (2017). «El problema morisco y la retórica de la infección corporal en ‘La historia del cautivo’». *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, vol. 42, 2, pp. 26-44.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2015). «El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes». *Cuadernos AISPI*, 5, pp. 147-170.
- LAPOUJADE, María Noel (2001). «Una mirada estética a lo invisible». *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica XXXIX*, 97, pp. 11-20.
- SÚAREZ-FERNÁNDEZ, Luis (ed.) (1964). *Documentos acerca de la expulsión de los judíos*. Valladolid: C.S.I.C., 177, pp. 391-395.
- UBERSFELD, Anne (1997). *La escuela del espectador*. Silvia Ramos (trad.). Madrid: Editorial Asociación de Directores de Escena de España.



# FINALIDAD DIDÁCTICA Y MORAL EN LA POESÍA DE JUAN LATINO<sup>1</sup>

María Nieves Muñoz Martín

José Antonio Sánchez Marín

Universidad de Granada

Al margen de que su figura se haya convertido últimamente, en el contexto más general de los estudios sobre la esclavitud de origen africano y americano, en un símbolo, podríamos decir universal, de superación personal e integración étnica, social y cultural (Gates y Wolff, 1998), la causa principal de la celebridad de Juan Latino en su propia época y en las décadas posteriores, fue su relevante personalidad como humanista, hecho reconocido en la investigación pasada y en la más actual (Martín, 2016: 18, 151 ss; 177 ss.). Ser un profesional de las Humanidades (esto significa, como se sabe, el término «humanista», teniendo presente una prolongada perspectiva diacrónica) implica en el Renacimiento europeo una actividad como enseñante, y frecuentemente cultivador, de los *studia humanitatis* o *litterae humaniores*, junto a una voluntad de conseguir, mediante la recuperación y emulación de las literaturas y de la sabiduría de los clásicos, ahora en concordancia con el cristianismo, la completa formación del hombre. Lo que en la Antigüedad se pretendió alcanzar mediante el ideal de la *paideia* griega o de la *humanitas* romana. Con respecto a nuestro poeta, su faceta de pedagogo humanista —*magister Joannes Latinus* es fórmula que usa el propio autor y se manifiesta en las fuentes documentales y literarias— podría revelar, en un segundo segmento añadido —*Garnatae studiosae adolescentiae moderator*—<sup>2</sup> un ámbito local restringido en cuanto a su fama e influencia, circunscrito a las instancias de la Iglesia y de la Universidad. Así dice de sí el propio Latino en la breve reseña biográfica que incluye el autor en los preliminares de su segundo volumen.<sup>3</sup> Esto ya no es

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de la investigación llevada en el marco del Proyecto de Excelencia I+D (HAR2016-80091-P) «Criados y Esclavos de Nobles y Reyes» del Ministerio de Economía y Competitividad-España.

<sup>2</sup> Ambas fórmulas latinas están presentes en las portadas de los dos volúmenes de poesías que publicó el autor en Granada, en 1573 y 1576, y en todos los títulos que encabezan sus poemas.

<sup>3</sup> *De regalium corporum translatione (Apud inclytam Garnatam, Hugo de Mena Typ., 1576), fol. \*iij vto.: ... Ioannes Latinus... Garnatae ab illustrissimo ... et Reverendissimo Petro Guerrero Garnatensi Archiepiscopo... sanctae Ecclesiae Garnatae Cathedram Grammaticae et Latini sermonis accepit moderandam...* («... Juan Latino... recibió en Granada para regirla, del ilustrísimo y reverendísimo Pedro Guerrero Arzobispo de Granada... la Cátedra de Gramática y Lengua latina de la santa Iglesia de Granada...»). Sobre la controvertida entidad de la cátedra desempeñada por Latino, que nosotros estimamos perteneciente a la Universidad, nos reiteramos en lo afirmado como conclusión en otro trabajo (Sánchez

intrascendente, tratándose de la cabeza del Reino de Granada, que integra las instituciones y magistraturas directamente representativas del poder real, y donde se ejercitará con especial vigor una actividad de aculturización y de participación dinámica en el proceso de «confesionalización» impuesto por el monarca, a su vez guardián y tutela de la Iglesia Romana.<sup>4</sup> Juan Latino, además, está plenamente insertado en la nueva corriente cultural, religiosa y moral que alienta en la Europa Renacentista, a través de su filiación a la política de renovación pedagógica y espiritual impulsada por Carlos V y por la Iglesia (Sánchez y Muñoz, 2009: 234 s.). Esta política condujo en Granada, tras la Carta Real de merced que dirige el Emperador, en 1526, al Arzobispo electo de la ciudad, Pedro Ramírez de Alba, a la creación de la Universidad, en Bula Papal de Clemente VII, en 1531. Su lema era *Ad fugandas infidelium tenebras hec domus literaria fundata est* («Esta morada de las letras se fundó para expulsar las tinieblas de los infieles»). Universidad y Colegios Mayores, centros todos semilleros de las ideas renacentistas cristianas y de un nuevo horizonte cultural que disipara las sombras del Islán y de la incipiente Reforma protestante, y que no sólo tendrían la finalidad de difusión y control religioso y cultural mediante la formación de élites educadoras, también sirvieron para crear una nueva clase social de letrados, pilar fundamental del estado de los Austrias. Tal política tuvo en esa ciudad uno de sus máximos exponentes en el arzobispo Pedro Guerrero (1547-76), dotado de una gran formación teológica que dejó manifiesta en el Concilio de Trento, a cuyos acuerdos se ocupó de dar cumplimiento; tuvo asimismo un papel muy relevante en el desarrollo de la Universidad, consolidando la acción de los arzobispos anteriores al reforzar los estudios teológicos e incorporando profesorado; además de promover la introducción en Granada de la Compañía de Jesús, apoyó a sus dirigentes en la fundación, en 1554, de una casa-colegio para la formación religiosa e intelectual de los miembros de la Compañía. Por los mismos años, en 1556, Pedro Guerrero incorporaría a Latino a la cátedra de Gramática de la Universidad (Marín, 1923: 116 ss.).

Humanista en el entero sentido del término, Latino asume además plenamente su quehacer de poeta que, tal como se evidencia en sus obras que nos

y Muñoz, 2009: 253 s.); el Privilegio Real contenido en los dos volúmenes editados por el poeta testimonia que éste impartió docencia en la Universidad en calidad de catedrático; cf. además allí mismo pp. 234 s. y 248. Las investigaciones documentales avalan igualmente que Latino gozó de este status: cf. Martín, 2016: 68.

<sup>4</sup> *Romanae Ecclesiae Tutela* es parte de la leyenda referida al rey Felipe que rodea el escudo real a toda plana que figura como antepostada en el volumen de 1573.

han llegado, constituye con el primero dos aspectos indisolubles de una misma vocación. El poeta elige los géneros que le inspira su musa de manera conveniente a unos objetivos, en una particular adaptación del *prodesse-delectare*, finalidad doble de la que participa toda la teoría y la creación poéticas renacentistas (Sánchez y Muñoz, 1980). La utilidad didáctica (*prodesse=docere*) que revela su obra se extiende a la forma y al contenido de modo también simultáneo. Autoafirmación como poeta e intención pedagógica se proyectan incesantemente a la vez en toda su poesía. Contemplamos en su primer volumen de 1573 (fol. 2) que en el Privilegio Real, fechado en octubre de 1572 en S. Lorenzo el Real, al año y trece días del combate de Lepanto y donde se da al autor licencia de impresión por 8 años, el secretario Antonio de Erasso considera el libro en sus tres partes «muy útil y muy provechoso para todas las profesiones». Un dístico de un discípulo anónimo que aparece en los preliminares (fol. 3 r) le predice el triunfo literario gracias a su *ars nova*. Respecto a los epigramas que celebran el nacimiento del príncipe Fernando, primera parte del volumen, «artista extraordinariamente singular y personalísimo» lo llama quien autoriza, en nombre del Presidente Deza, su publicación en Granada. En cuanto a la *Austriada* —*doctissimum, egregium poema*—, es aquí objeto de un especial encarecimiento, deseándose al poeta que doctos y eruditos lo tengan en sus manos, que en los centros educativos (*gymnasia*) sea comentado, aprendido, releído, y amado por los jóvenes; sus versos saben a la época áurea (*aurum seculum*) de Virgilio y muestran un amor tan profundo hacia este autor romano que lo hacen revivir. Especial alegría produce al censor que esta poesía logre que las naciones extranjeras dejen de presumir de sus poetas hasta el aborrecimiento (*ad nauseam*) y de machacar a los hispanos; junto a la elegancia de estilo, sigue el censor, se evidencian sabiduría de las Sagradas Escrituras y escrupulosa doctrina católica. Igual alabanza, y en términos semejantes, recibe el poeta en el resto de los preliminares del volumen. En éste se agrupan, al igual que en el publicado en 1576, géneros y tipos de versificación de origen clásico muy difundidos en la poesía neolatina renacentista, y también de gran interés y rendimiento escolar: epigramas y elegías en dísticos, poemas narrativos en hexámetros y poesía épica en el mismo metro. Su factura, como examinamos ya en anteriores trabajos (Sánchez y Muñoz, 1980, 1993; Muñoz y Sánchez, 1990), responde fielmente a las corrientes y tendencias teóricas vigentes en el tiempo del autor, y transmiten a la vez reiteradamente y con notable variedad de extensión, temas, tonos y perspectivas, contenidos, acciones y caracteres que ilustran sobre la doctrina católica y la moral de la Iglesia ro-

mana, sin hablar aquí del fuerte impulso político que a la vez manifiestan (Sánchez y Muñoz, 2018: 277-286). Los epigramas del primer volumen constituyen sobre todo una poesía de circunstancias, celebratoria del nacimiento del Príncipe Fernando, pero además los dirigidos al rey y a personalidades muy destacadas de su corte o entorno, y del Reino de Granada, sirven de introducción a su gran obra, la *Austriada*, y persiguen la afirmación del poeta y el apoyo para ésta, cuyo motivo principal, la derrota del turco por la armada cristiana, es recordado a través de todo el volumen. Por otro lado, presentan en abundancia recursos literarios que Juan Latino explotará en toda su poesía, utilizándolos como forma de conseguir la *delectatio* a través de la *varietas* y como medio de acercamiento e implicación del lector espectador, es decir, como elementos persuasivos para su finalidad didáctica. Algunos de estos poemas estuvieron destinados a figurar en arquitectura efímera en la ciudad (calles, plazas y templos); a veces revisten forma dialogada; ofrecen acusadas personificaciones o prosopopeyas, recurso que ha estudiado específicamente M. Rigaux (2018); variado uso del *ethos* o caracterización personal, incluida la propia persona del poeta, y del *pathos* o representación de sentimientos; de la interrogación retórica, de la alocución directa y de muchas otras figuras de dicción o pensamiento. Todos estos recursos son destacados por Latino en las numerosas apostillas marginales que acompañan a los poemas, explicando el texto, orientando o complementando su lectura, y que son una manifestación muy evidente de su intención didáctica.

Un lugar privilegiado en el que nuestro autor tiene ocasión de engrandecer al rey Felipe como paladín de la Iglesia Romana junto con su dinastía, y de expresar a la vez de modo persuasivo todo el legado católico emanado de Trento, es el libro sobre el Papa Pío V, dedicado a Felipe II, y segunda parte del volumen de 1573 (Sánchez, 2003). Conjunto de cuatro poemas que combina dos elegías alternadas con dos series hexamétricas, recrea poéticamente un momento cumbre en la vida del Pontífice, la creación de la Liga Santa, sus postreras palabras y muerte, y por último un elocuente panegírico como *laudatio funebris* que concluye con la evocación del Juicio Final y de la Resurrección. Especial efecto dramático poseen las extensas propopeyas del Papa que contienen las dos primeras piezas. En estos cuatro poemas Felipe es proclamado defensor del legado de Cristo en su obediencia al Papa y su defensa de la Iglesia. La figura de Pío V, que tiene como principal tarea la depuración de la doctrina cristiana y la reforma de las costumbres, ejemplifica de forma vívida el poder de la oración y la penitencia, del ayuno y de la vigilia,

la resignación ante la enfermedad y la muerte; representa igualmente en su actuación y comportamiento las mayores virtudes cristianas: humildad, pobreza, castidad, fe, esperanza y caridad. Por otra parte, *pietas*, *fides*, *iustitia* y *spes* definen, en boca del Santo Padre, la legitimación del católico Felipe, que posee tales virtudes, como defensor y guardián de la Iglesia.

El carácter eminentemente laudatorio de todo poema épico, al cual otorga la teoría literaria renacentista la mayor dignidad como género, permite a Latino convertir en hazaña sin parangón la victoria en Lepanto contra los turcos y el Imperio Otomano, y en héroe ejemplar al hombre que la llevó a cabo, Juan de Austria. Con las armas de Felipe y la participación del Papa, principal instigador de la Santa Alianza, y de los venecianos, así como la intervención de combatientes de otras naciones europeas, sin olvidar la ayuda divina, la alianza multinacional está liderada por el hermano de Felipe e hijo de Carlos V, Juan de Austria, el Austriada. El héroe se revela a los ojos de propios y enemigos como el líder capaz de conseguir el triunfo, por su gran valor e inteligencia. Pero también es merecedor de obtenerlo gracias a las destacadas cualidades de las que da testimonio. Ante todo las virtudes cristianas, fuertemente arraigadas en él por el linaje del que desciende; el hijo de Carlos, según Latino, no sólo se asemeja a su padre, lo emula. El Austriada posee fe, esperanza, espíritu caritativo y generoso, observa el respeto a los sacramentos, acude a la oración. También están sus cualidades guerreras y cívicas: arrojo, valentía, sentimiento de unidad, clarividencia estratégica, lealtad al Rey, espíritu de colaboración y de justicia, prudencia, gratitud, e incluso capacidad de contagiosa alegría.

Estas cualidades se contraponen a las de los personajes turcos, con la única excepción del almirante Alí Bajá que, según Latino, de haber vivido, habría abrazado la fe cristiana. En otro lugar (Sánchez y Muñoz, 2018: 291 s.) nos hemos referido al posible sentido de esta afirmación de Latino, que llega a entonar dos brevísimas *laudationes* fúnebres en honor de Alí Bajá. En los preliminares del volumen, la voz de los censores, supuestos correctores y mecenas de nuestro autor, subrayan con elogio en el poema una fundamental inspiración virgiliana magistralmente reinterpretada por Latino. Rinde el humanista así, en su propia lengua, un homenaje al poeta de Mantua. Conocido es que en el ámbito romano, Italia y la Iglesia Católica habían privilegiado como modelo épico a Virgilio por encima de Homero; los poemas del poeta griego, *Iliada* y



*Odisea*, gozaron, en cambio, de la preferencia del helenismo francés y del norte de la Europa de la Reforma (Sánchez, en prensa a).

Toda la variedad de recursos literarios empleados por el autor en su primer volumen son puestos a pleno rendimiento en un interesantísimo conjunto de poemas menos conocido. Son el contenido del segundo volumen de poesías de Latino, también de tamaño 4º, publicado en Granada, en la misma imprenta, 1576. Consiste en dos libros de epigramas o epitafios dedicados a Felipe II, con un título general muy extenso que se suele abreviar *De regalium corporum translatione* («Sobre la traslación de los cuerpos reales»). El traslado de los restos mortales de la familia real se lleva a cabo por orden de Felipe II, desde distintas ciudades de España a El Escorial y a Granada, entre 1573 y 1574. Junto con otras composiciones (la narración en hexámetros, la elegía, incluso el discurso) los epigramas dan forma al encomio de los miembros de la dinastía real fallecidos (el emperador Carlos V, las reinas, infantes e infantas) y al de sus virtudes; a veces describiéndolos mientras vivían o en sus últimos momentos, atestiguan su vida en los cielos y la fe en su resurrección y los presentan como ejemplo para toda la cristiandad. Se trata de poemas no muy extensos que reproducen en su gran mayoría, como el poeta indica detalladamente, los que pendían de las paredes, féretros y túmulos que se erigieron en la Capilla Real y en otros lugares de Granada con ocasión del traslado y sus solemnes honras, que Pedro de Deza, Presidente de la Chancillería, encargó describir a Latino. Con un relato emotivo pero sobrio, sin tristeza ni temor, sorprende en ellos la gran cercanía que transmiten a sus lectores, a los que a menudo ofrecen un juego de interpelaciones en los que éstos se sienten introducidos en el texto, recogiendo incluso sus reacciones ante los epitafios. Alabanza, pathos, dramatismo, variados y eficaces ardidés retóricos, abundantes juegos de palabras, títulos sumamente largos, numerosas y extensas apostillas. Son todos recursos persuasivos que sirven a una evidente finalidad pedagógica religiosa, además de la celebratoria, destinada a los ciudadanos: transmitir vívidamente la doctrina católica en torno a los dogmas, sacramentos y creencias, muy especialmente acerca de la resurrección y de las virtudes de la fe, esperanza, caridad y piedad, que se ejemplifican en los difuntos de la familia real, tanto en sus vidas como en la muerte.

El saber humanista de Latino, como en el caso de muchos hombres de letras de la época, se aplica sin duda al encarecimiento de sus grandes protectores (Deza y el Duque de Sessa), de la monarquía de Felipe II, defensor de la

Iglesia romana, y de la dinastía de los Austrias, todo ello por medio de unas singulares dotes poéticas que él mismo reivindica. Su formación y vocación humanistas le permitieron sobre todo participar, muy activamente y durante la mayor parte de su vida, en la instrucción de la juventud, posiblemente en colaboración con la prelatura, en un estudio propio y, por último, en la universidad, en la cátedra de Artes donde enseñó gramática latina, retórica y griego. Por voluntad del Arzobispo Guerrero sucedió, en 1557 y por veinte años más, a Pedro de Mota, profesor de quien había sido alumno aventajado (Marín, 1923: 108, 110). Mota, formado en la Universidad de Alcalá y profesor de la Universidad granadina desde 1532, pudo transmitir sus preciados ideales y métodos pedagógicos a Latino. Al igual que su maestro se ocupó en la elaboración de eficaces instrumentos didácticos en interés de sus alumnos (Alcina y González, 2003: 13-18), nuestro poeta pudo valerse de su propia obra en la instrucción de los suyos, cuya numerosa concurrencia a las clases está documentada.<sup>5</sup> Una abigarrada multitud de escolares, «estudiantes gramáticos», que después seguirían distinta orientación en estudios superiores, al servicio de la iglesia, la administración o las profesiones liberales. La pretensión de instruir al pueblo mediante su obra, alumnos o lectores, apoyado por las instancias del poder político y religioso, se manifiesta reiteradamente en toda ella, en los poemas y en la misma factura de sus dos volúmenes.

Tampoco puede omitirse, en la evaluación de sus méritos, el contingente de hombres de letras que se beneficiaron de su enseñanza<sup>6</sup> o inspiradora amistad, nombres relevantes cuya nómina nos ofrecen sus contemporáneos.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Cf. el «Memorial elevado al Rey por el Arzobispo de Granada», en 1576, según Marín Ocete (1924: 30, 77 ss.), copia del cual se conserva en el Archivo Municipal de Granada, Leg. 884.

<sup>6</sup> Mención expresa de sus discípulos se hace en el primer volumen de poesías; en los preliminares (fol. 3 rto.) con los cuatro dísticos de un alumno anónimo en elogio del poeta; al final (fols. F2 vto.-F3 vto.), con el *Carmen litigiosum* de 17 dísticos que escribe su antiguo discípulo Pedro Fernández Malpartida, profesor de Derecho, en alabanza de la *Austriada*. En su biografía del poeta Marín Ocete (1924: 34) menciona sólo a Melchor Navarro, más tarde religioso franciscano. Miguel Ángel del Arco (1908: 208 s.), apoyándose en la estrofa final del poema *En alabanza de lo negro* del granadino Pedro Rodríguez de Ardila («[...] Moreno fue Juan Latino, / gloria del Duque de Sesa, / maestro de tantos buenos, / honor de tantas escuelas»), atribuye al Maestro el mérito de «haber formado en su cátedra aquel núcleo de escritores granadinos, imitadores y traductores de los clásicos, que engendraron el siglo de oro de las letras granadinas»; y reseña, junto a sus obras, a los siguientes traductores y autores que, gracias a él, «se familiarizaron con los clásicos»: Juan de Arjona, el canónigo Francisco Faría, Juan de la Llana y Juan de Morales, Pedro soto de Rojas, Álvaro Cubillo de Aragón, el canónigo Mira de Mezcuca, Juan de Valencia, Gregorio Morillo, Juan Villén de Viedma, «y tantos otros cuya cita sería interminable».

<sup>7</sup> En el «Discurso breve sobre la vida y costumbres de Gregorio Silvestre» que Pedro de Cáceres Espinosa, coeditor de las poesías del célebre poeta de Lisboa, hace anteceder a la obra de su amigo, el escritor incluye a Latino, entre los primeros, en el círculo de celebridades literarias que destacaban por aquel tiempo y eran «particulares amigos de Silvestre». Al margen de este testimonio, Juan Latino saludó con entusiasmo la primera edición de la obra de

Queda así documentada la presencia de Latino y la estima de que era objeto en la Academia Literaria granadina, muy relacionada con el grupo antequerano, entre destacadas figuras de la poesía y literatura castellanas de la época. Si situar al latinista de Granada, al Maestro Juan Latino, dentro del estudio de la poesía áurea «sigue siendo asignatura pendiente» (Anguita y Wright, 2012: 107), no lo es menos una aproximación crítica al acervo de pensamiento teológico, moral y político que ofrece su poesía. Maestro y poeta, sus versos no saben ser ajenos a un amplio y denodado objetivo pedagógico acerca del cual hemos esbozado aquí dos aspectos más concretos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA, Juan Francisco y GONZÁLEZ, J. A. (2003). «Las primeras anotaciones a los *Diálogos* de Vives en España: de Pedro de Mota a Juan Maldonado». En F. Grau Codina *et alii* (eds.), *La Universitat de València: Studia Humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Món*. Valencia: Universidad, 3-33.
- ANGUITA, José María y WRIGHT, Elizabeth R. (2012). «Sombras de la *onerosa praeda*: un *exemplo* virgiliano para un aula granadina». *Criticón*, 115, 105-123.
- ARCO, Ángel del (1908). «Apuntes bio-bibliográficos de algunos poetas granadinos de los siglos XVI y XVII». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3.<sup>a</sup> época, año XII, 204-212.
- GATES, Henry Louis y WOLFF, Maria (1988). «An Overview of Sources on the Life and Work of Juan Latino, the 'Ethiopian Humanist'». *Research in African Literatures: The African Diaspora and its Origins*, 29: 4, 14-51.
- MARÍN OCETE, Antonio (1923). «El Negro Juan Latino. Ensayo de un estudio biográfico y crítico». *Revista de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, XIII, 2, 97-120.
- (1924). «El Negro Juan Latino. Ensayo de un estudio biográfico y crítico». *Revista de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, XIV, 25-82.
- MARTÍN CASARES, Aurelia (2016). *Juan Latino. Talento y destino. Un afroespañol en tiempos de Carlos V y Felipe II*. Granada: Editorial Universidad.
- MUÑOZ MARTÍN, M<sup>a</sup> Nieves & SÁNCHEZ MARÍN, José A. (1990). «Apuntes sobre los epigramas del humanista Juan Latino». *Florentia Iliberritana*, 1, 327-331.
- RIGAUX, Maxim, (2018). «Prosopopeia in the Funeral Poetry of Juan Latino». *eHumanista*, 39, 248-260.

---

Silvestre (Granada, 1582), agradeciendo vivamente la ayuda que para ello prestó el arzobispo Méndez de Salvatierra a su viuda: cf. Sánchez y Muñoz, en prensa b.

- SÁNCHEZ MARÍN, José A. y MUÑOZ MARTÍN, M.<sup>a</sup> Nieves (1980). «*La Austriada* de Juan Latino y Pinciano: teoría y tradición literaria épicas». *Estudios de Filología Latina. En honor de la Profesora Carmen Villanueva Rico*, 1, 201-216.
- (1981). *La Austriada de Juan Latino*. Introducción, traducción inédita y texto. Granada: Institutum Historiae Iuris.
- (1993). «Las elegías de Juan Latino». En J. M.<sup>a</sup> Maestre y Joaquín Pascual (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz: I. 2, 1003-1019.
- (2003). «Una visión contrarreformista del papado: *De rebus et affectibus Papae Pii Quinti* de Juan Latino». En *Actas do Congresso Internacional Damião de Góis na Europa do Renascimento*. Braga: 119-134.
- (2009). «El Maestro Juan Latino en la Granada renacentista. Su ciudad, su vida, sus protectores». *Florentia Iliberritana*, 20, 231-264.
- (2018). «La obra poética de Juan Latino». *eHumanista*, 39, 261-296.
- (en prensa a). «Escalígero, Homero y Virgilio. Una visión renacentista de la épica clásica». En *VI Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Profesor Eustaquio Sánchez Salor*. Alcañiz, 2015.
- (en prensa b). «Un epigrama desconocido de Juan Latino». En *Jornadas Internacionales. Esclavos y criados de Nobles y Reyes en España. S. XVI-XVII*. Granada, 16-17 de octubre de 2017.



## UN FRUSTRADO HOMENAJE A GÓNGORA EN LA REVISTA *HELIOS* (1903-1904)

María José Osuna Cabezas

*Universidad de Sevilla*

La revista *Helios* tuvo, como todas las revistas de su época, una corta vida: el primer número se publicó en abril de 1903 y el último en mayo de 1904. En total, catorce números. Sus fundadores firman, por orden alfabético, tras una introducción titulada «Génesis»: Pedro González Blanco, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, el argentino Carlos Navarro Lamarca y Ramón Pérez de Ayala. En el primer número de 1904, tras un texto donde agradecen la acogida de la revista, desaparece el nombre de Pedro González Blanco y se incorpora el del colombiano Santiago Pérez Triana.

El interés por Góngora se suscita en el primer número, el de abril de 1903 (128), que se cierra con una sección titulada «Góngora»:

De los poetas, dice Quintiliano, se toma en las cosas el espíritu; en las palabras, la sublimidad. Y solo así puede evitarse el exagerar de las opiniones hasta no tropezar con juicio de verdad. Góngora es para unos singular ingenio y ornamento el máspreciado del Parnaso español, en tanto que otros lo tildan de estar «tocado del deseo de hacerse cabeza de una nueva escuela, negocio que le indujo a abrazar el estilo hueco, oscuro y fantástico». A los que seguimos más severas musas no nos es lícito ser tan extremosos. Que los que puedan opinar, opinen. Para ellos iniciamos esta sección. ¡Así al cerrarla podamos conocer a D. Luis de Góngora y cuanto de liviano o bello encierre su obra!

La revista se propone, por tanto, animar a que se envíen opiniones y contribuciones sobre el poeta cordobés y su obra para llegar a un mejor conocimiento del autor y para dirimir los componentes fundamentales de su producción poética. Esta labor es necesaria si se tiene en cuenta que, desde el mismo momento en que Góngora difundió sus poemas mayores, no cesaron las opiniones positivas o negativas sobre su obra. Y de todas las valoraciones negativas que se han vertido contra el poeta cordobés, los fundadores de la revista destacan la emitida por Francisco Javier Lampillas (1783: 136):

En este género de sátiras jocosas, puede competir con Quevedo el sobresaliente ingenio cordobés de don Luis de Góngora, talento singular, criado para ser uno de los mayores ornamentos del Parnaso español; si bien el deseo de hacerse cabeza de una nueva escuela, le indujo a abrazar el estilo hueco, obscuro, y fantástico con que fundó la nueva secta de los poetas llamados cultos.

El objetivo de este trabajo es abordar el estudio de los textos que se publicaron sobre Góngora o su obra en los restantes números de la revista *Helios*, pues los jóvenes modernistas pretendieron homenajear o reivindicar a Góngora más de 20 años antes que los llamados miembros de la Generación del 27. La diferencia sustancial es que estos últimos lo consiguieron, mientras que la labor realizada por *Helios* fue un frustrado homenaje tanto por la escasez de textos que se remitieron a la revista como por la valoración negativa que se hace en uno de ellos. En total, son cuatro textos que se concentran en los números de junio y julio de 1903.

## TEXTOS EN EL NÚMERO DE JUNIO DE 1903

Las respuestas al reclamo contenido en el primer número de la revista empiezan en el número de junio de 1903 donde, dentro de la sección denominada «Información literaria», encontramos dos textos interesantes. El primero de ellos es de un relativamente joven Azorín, que todavía firma sus artículos como José Martínez Ruiz y que ya ha publicado en 1902 *La voluntad* y en el mismo 1903 va a publicar *Antonio Azorín*. El texto lleva por título: «Una impresión de Góngora. Las bellaquerías» (1903: 358-359) y es un tanto extraño, pues realmente Azorín no responde a lo planteado por los fundadores de la revista, es decir, no se posiciona de una forma clara a favor o en contra de Góngora, ni hace una valoración de su obra. Así, se limita a evocar el romance «Hermana marica»:

Yo he leído esta poesía en un pueblecillo levantino: se titula *La vida del muchacho*. Yo la he leído al anochecer, sentado en un balcón que da a una ancha plaza con una fuente en que el agua cae con perenne murmurio, con una recia iglesia que destaca sus dos achatadas torres en el azul pálido, tenue: Hermana Marica, / mañana, que es fiesta, / no irás tú a la amiga / ni iré yo a la escuela.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Son los cuatro primeros versos del romance gongorino, que puede leerse completo en el tomo I de la monumental edición de Antonio Carreira (1998: 210-218).

A continuación, Azorín nos hace una paráfrasis del romance y reproduce los últimos doce versos del poema para establecer una identificación entre la realidad descrita en el romance y la propia realidad vivida por Azorín en su juventud:

Cierro el libro. Y en estos momentos en que el cielo se enturbia y un sosiego profundo, melancólico, se exhala del crepúsculo, pienso en estas lejanas y dulces sensaciones de muchacho: en ese apretón de manos, en ese beso dado a hurtadillas detrás de la puerta, en esas bellaquerías que ya no se borrarán jamás de nuestros recuerdos en nuestra peregrinación dolorosa por la vida. Acaso encontremos en ella goces más recios y violentos: no volveremos a gustar jamás esta miel dulce de los primeros años.

Azorín termina con la referencia directa al poeta, aunque sin nombrarlo, para imaginar el consuelo que encontraría el cordobés en su etapa de vejez en el recuerdo de la juventud descrita en el romance: «Y yo pensaba que el poeta, ya viejo, ya cansado, enfermo, pobre, llegando en sus angustias hasta confesar que quiere echarse a un pozo para acabar con sus miserias,<sup>2</sup> volvía la vista atrás, como un consuelo supremo, hacia esta primera ilusión, tan fugitiva, del amor, de la alegría y de la vida...».

¿Cómo debemos entender esta intervención de Azorín? Sin duda, parece una reivindicación del Góngora de los romances, del Góngora de las composiciones breves, y del Góngora inicial, pues el romance data de 1580. Así, Azorín se sitúa en la línea de aquellos autores y críticos que nunca cuestionaron la maestría de Góngora a la hora de componer romances, letrillas o sonetos, y que condenan al olvido o a la censura al Góngora de los poemas mayores. Hay que reconocerle, no obstante, su capacidad para descubrir y reconocer la importancia de lo popular en Góngora, cuestión sobre la que volverá en su obra *Al margen de los clásicos*, calificada por el propio Azorín como una especie de manual de literatura española (2005: 21).

El apartado dedicado a Góngora en *Al margen de los clásicos* aparece dividido en tres epígrafes (Martínez Ruiz, 2005: 161-172). En el primero de ellos, titulado «Las rosas», hace referencia al poema gongorino *A una rosa*: «Ayer naciste, y morirás mañana. / Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?». En el segundo, titulado «Córdoba», evoca el famoso soneto gongorino dedicado a

<sup>2</sup> Cruz Casado (1993: 57) relaciona esta afirmación con lo expresado por Góngora en una carta dirigida a Cristóbal de Heredia y fechada a 17/06/1625: «Haga Vuestra Merced lo que fuere servido, que yo estoy para echarme en un pozo y no para dar consejo».



su patria chica: *A Córdoba*: «¡Oh excelso muro, oh torres coronadas / de honor, de majestad, de gallardía!». En el último, con el título «Las bellaquerías», reproduce el texto que apareció en *Helios*. En definitiva, Azorín insiste en recordar solo al Góngora de los poemas menores y se olvida del Góngora del *Polifemo* y de las *Soledades*.<sup>3</sup>

El segundo texto que encontramos en el número de junio de 1903 pertenece a Antonio de Zayas, y se titula simplemente «Góngora» (1903: 359-361). Está fechado en Estocolmo, a 23 de abril de 1903. Este joven diplomático, que era además duque de Amalfi, manifiesta desde el primer momento la conveniencia de la propuesta de la revista: «Aplaudo la idea de poner sobre el tapete la personalidad extraordinaria del autor de *Polifemo*». Además, al identificar al poeta cordobés con su obra *Polifemo* está indicando la necesidad de reivindicar no solo al poeta de los sonetos, romances o letrillas, sino al poeta de los poemas mayores o, por decirlo en términos de Cascales, al ángel de la luz y al ángel de las tinieblas.

Y para defender a Góngora, lo primero que hace es ridiculizar a «la gente culta, la que pontifica en las solemnidades de la literatura oficial» y «continúa como en la época en que el marqués de Villena esbozaba la fundación de la Academia Española, enseñando que el insigne clérigo de Córdoba fue un talento extraviado, una imaginación fecunda, pervertida por el prurito de singularizarse». Se trata, en definitiva, de lectores que, tras la lectura de una composición poética, solo aspiran a comentar: «¡Qué bonita! ¡Si parece prosa!». Asimismo, para Zayas es evidente que existen dos Góngoras y que cada uno de ellos ha tenido una distinta acogida entre los lectores:

Cuando Góngora se inspira en la anónima epopeya de la Edad Media y escribe elegantes romances embellecidos con las galas de la fantasía andaluza, la crítica vulgar le encomia, porque entonces llama el poeta al pan, pan y al vino, vino. Pero cuando sacude el yugo y esquivo absurdas disciplinas; cuando aspira a crear un lenguaje para la poesía, tan distinto de la prosa como diferente es el modo de sentir del poeta de la manera de razonar del dómine, la gárrula chusma levanta la voz y cubre de denuestos al cantor insigne.

---

<sup>3</sup> Esta misma actitud mantiene Azorín en otros trabajos donde además insistirá en las estrecheces económicas que sufrió el poeta cordobés en sus últimos años, así como en su rivalidad con Lope de Vega. Cruz Casado (1993: 59-64) hace un recorrido por estos textos para llegar a la conclusión de «que Azorín comprende el esfuerzo realizado en la creación gongorina y que, aunque no la comparte en toda la expresión de la palabra, siente por ella un gran respeto» (Cruz Casado, 1993: 64).

Así, en la línea en la que se pronunciaron muchos defensores de Góngora en el siglo XVII, el problema de la poesía de Góngora no está en su poesía en sí, sino en los lectores que «no comprenderán jamás el valor de las palabras, sino en el sentido directo; y no serán nunca capaces de enterarse de nada que no se les diga en estilo machacón y muy castizo». Frente a estos lectores, afortunadamente están «los pocos que saben en España que el poeta es grande por lo que sugiere y no por lo que dice». Para estos dice Zayas: «Será Góngora más grande por ser autor de lo que le censuran los doctos octogenarios y los eruditos educados bajo su férula, que por lo que estos le aplauden, bello, sin duda, pero que no hubiera bastado a señalar los enérgicos rasgos que dan carácter y originalidad a la fisonomía literaria del gran poeta cordobés». Y hablar de fisonomía le permite a Zayas conectar su exposición con la fisonomía de Góngora, según el conocido retrato de Velázquez:

La frente espaciosa y la capacidad del cráneo, acusan viva inteligencia y poderosa fantasía. El brillo austero y agresivo de la mirada, denota la independencia del carácter y la confianza en el propio valer. La pronunciada comisura del labio dice el tesón con que había de perseverar en su campaña innovadora y la osadía con que, espoleado a veces por el orgullo, había de extremar las tendencias revolucionarias de su musa, proporcionando así a la eterna estulticia humana armas para combatirle y pretexto para insultar, con hueras declaraciones, la prodigiosa obra del poeta.

La fascinación de Zayas por el cuadro de Velázquez había quedado ya patente en su obra de 1902, *Retratos antiguos*, donde inserta un poema titulado «Góngora» basado en la pintura del sevillano.<sup>4</sup> Hay que tener en cuenta, en este sentido, que Velázquez había sido objeto de gran atención por estos años a propósito de la celebración, en 1899, del centenario del pintor. Basta recordar el poema «Trébol» de Rubén Darío.

Aparte de en *Retratos antiguos*, Zayas ya había dado muestras de su admiración a Góngora en una conferencia que dictó en el Ateneo de Madrid el 4 de junio de 1895 con el título: *El Conde Duque de Olivares y la decadencia española*:

Cadencioso, sencillo, elegante, natural aquél [Góngora] en sus romances hermosísimos, dignos descendientes de aquellos otro sublimes que atesora nuestra medioeval

<sup>4</sup> Una selección de poemas de *Retratos antiguos* puede consultarse en la antología que publicó Amelina Correa en 2005, donde además encontramos una muestra de otros poemarios de Zayas: *Joyeles bizantinos* (1902), *Paisajes* (1903), *Noches blancas* (1905), *Leyenda* (1906) y *Reliquias* (1910). Sin embargo, en esta antología no encontramos el poema titulado «Góngora», que puede leerse, entre otros lugares, en un artículo de Nebot Nebot (2015: 55).

y anónima epopeya; alambicado, enigmático, conceptuoso y oscuro, cuando esfuerza su ingenio fácil y espontáneo y traza las páginas del *Polifemo*, extravagante monumento de la escuela culterana que tan estrecho parentesco tiene con la conceptista acaudillada por Gracián (Zayas, 1895: 16-17).

Es evidente que Zayas fue uno de los pioneros en la revalorización y conocimiento de Góngora y así lo demuestran los tres testimonios mencionados: el texto publicado en *Helios*, su poema titulado «Góngora» y la inclusión del poeta cordobés en su discurso sobre Olivares en esa fecha tan temprana de 1895. El hecho de que fuese uno de los iniciadores de la vindicación del poeta cordobés durante el modernismo ha sido reconocido, entre otros investigadores, por Díaz Plaja (1951: 164-165) y O'Riordan (1973: 110). Sin embargo, para Dámaso Alonso (1970: 546) se trataba solo de «palabras vagas, aunque ardorosas, que parecen cubrir un concepto más vago todavía».

## TEXTOS EN EL NÚMERO DE JULIO DE 1903

En el número de julio de 1903 aparece una pequeña referencia a Góngora dentro del apartado «Glosario» y, sobre todo, encontramos otros dos textos en respuesta de la demanda planteada por la revista: uno de Miguel de Unamuno y otro de Navarro Ledesma.<sup>5</sup>

El texto de Unamuno, quizás el más conocido de los que se publicaron en *Helios*, se titula «Sobre Góngora» (1903: 475-477). El arranque del documento da a entender que Unamuno no lo redactó por iniciativa propia, sino a petición de uno de los fundadores de la revista, quizás Juan Ramón Jiménez:

Mi muy estimado amigo: Cuando me pidió usted que diese, con destino a la Revista *Helios*, algunas líneas en que expusiera mi parecer respecto a Góngora, se lo prometí a usted así, diciendo que lo haría, porque no sé negar nada a nadie, y menos a los amigos. Pero me puso usted con ello en un verdadero aprieto por la sencilla razón de que no sabía entonces de Góngora más de lo que acerca de él se dice, conociéndole de referencia tan solo, y hoy poco más sé de él.

<sup>5</sup> Contamos, como anécdota, que en la mayoría de los ejemplares que conservamos de este número faltan estos textos. Así, en el ejemplar digitalizado en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, podemos leer en el índice, escrito de forma manuscrita, «robado». Se trata de una digitalización del ejemplar que se conserva en el Ateneo de Madrid. Esto resulta sumamente extraño y suscita dos preguntas. La primera, quién, cuándo y cómo se robaron estos dos textos y la segunda es por qué casi todos los investigadores citan por este ejemplar si en él no se encuentran los documentos.

Tras este preámbulo, hace una primera valoración, por supuesto negativa, del poeta cordobés: «Es Góngora uno de esos poetas de quienes se habla mucho y a quienes se lee poco. Dio nombre al gongorismo y con eso como que se agotó. Tenemos los más de los españoles de algunas letras una idea más o menos clara del gongorismo; pero de Góngora, no». Presionado por la petición, dice haber comenzado la lectura del *Polifemo* y las *Soledades* por la edición de la biblioteca de Rivadeneyra.<sup>6</sup> Y su lectura confirma sus malos presagios acerca de la poesía de Góngora:

No tengo razón alguna para suponer que Góngora no quiso decir allí algo; pero yo no he acertado a dar con lo que quiso decir. La edición es, como usted sabe, tipográficamente detestable, apenas se ven los puntos finales. Y no traigo esto a despropósito. Sino que como yo lo leí en voz alta, con la entonación y énfasis que pide, y apenas distinguía con la vista los puntos tipográficos, me resultó que tampoco podía atinar por el contexto dónde acababa una oración y empezaba otra, y me hacía una madeja. A los cinco minutos estaba mareado. Aquellas violentas transposiciones, aquel hipérbaton, con el cual no hay rima que resista, aquellas alusiones mitológicas, todo aquello me impacientaba, y acabé por cerrar el libro y renunciar a la empresa.

Tres cuestiones se pueden destacar de estas palabras de Unamuno. La primera, el nihilismo que achaca a las *Soledades*, en la misma línea que Menéndez Pelayo (1994: 807), quien destacó, entre otras aspectos negativos, «el aflictivo nihilismo poético» de la composición gongorina. La segunda, la mala calidad de las ediciones de las obras de Góngora. Sin duda, ofrecer buenas ediciones fue una de las tareas más importantes que se propusieron los autores de la llamada Generación del 27, con Dámaso Alonso a la cabeza. Ahora bien, para Jammes (1994: XII), si un lector del siglo XIX o principios del XX declaraba, como Unamuno, que las *Soledades* eran ilegibles era por la sencilla razón de que nadie quería volver a los comentaristas, a quienes los críticos se habían empeñado en ridiculizar. La tercera, las causas por las que no fue capaz de proseguir la lectura de la obra de Góngora: transposiciones, hipérbatos y alusiones mitológicas. Para Jammes (1994: X-XII), un lector de principios del siglo XX no podía afirmar que las *Soledades* eran oscuras, pero sí que eran difíciles. En este sentido, matiza que para un lector del XVII la oscuridad del poema procedía, sobre todo, de elementos filológicos y retóricos. Por el con-

---

<sup>6</sup> Se refiere a la colección ordenada por Adolfo de Castro en 2 volúmenes, entre 1854 y 1857, con el título: *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*.

trario, para un lector de principios del xx la dificultad procedía, sobre todo, de las alusiones. Si esto es así, Unamuno parece mezclar los motivos por los que ambos lectores, los del xvii y los del xx, rechazaban las *Soledades*.

El posicionamiento negativo de Unamuno hacia Góngora le sirve además de excusa para arremeter contra los modernistas, que se empeñan en leer y estudiar a Góngora. Así, Unamuno, al igual que hicieran los contemporáneos de Góngora cuando atacaron a los seguidores del poeta cordobés, desacredita la influencia gongorina, a la que llama «las gongorinadas», que son «flor de un día».

En definitiva, Unamuno tiene las cosas muy claras: «Poetas hay, ya en nuestra lengua, ya en otras, que creo me darán más contento que Góngora y me costará menos leerlos. Me quedo, pues, sin Góngora».

El segundo texto, como indicábamos anteriormente, pertenece a Navarro Ledesma, se titula: «Del pobre don Luis de Góngora» (1903: 477-480) y tiene como objetivo fundamental establecer una clara relación entre la poesía de Góngora y la pintura de El Greco:

El pintor cretense y el poeta cordobés son dos espíritus gemelos: ambos altivos e impacientes, ambos enamorados de la elegancia y de la nobleza, ambos aguijoneados por un deseo superhumano de encontrar colores nuevos, inesperados matices e ignotas tonalidades en la paleta, vocablos vírgenes, construcciones impolutas, palabras vestales en el idioma. A esto se reduce la pretensa locura del uno y el incierto decadentismo del otro. Son dos grandes hombres ardientes y fogosos que comprenden la amplitud de la vida, la universalidad del movimiento y la estrechez y pobreza de los medios materiales para acusar y reproducir tanta grandiosidad.

En este sentido, hay que destacar la clara predilección de Góngora por El Greco, manifestada en su «Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco», «verdadera proclama de una estética, de unas artes gemelas» (García Baena, 2012: 241). Las relaciones que se pueden establecer entre las pinturas del Greco y la poesía de Góngora han dado lugar incluso a una reciente novela, *El poeta y el pintor*, de Ana Rodríguez Fischer (2012) donde se fantasea con la posibilidad de que ambos artistas se hubieran conocido personalmente.

Navarro Ledesma destaca además una serie de pinturas de El Greco<sup>7</sup> y unas composiciones de Góngora: la segunda octava del *Polifemo*; los cuatro

<sup>7</sup> *San Bernardino; San Jorge; San Mauricio; y Retablos del Hospital de Tàvera.*

últimos versos de la octava quinta del *Polifemo*; los versos 669-700 de la *Soledad primera*; los sonetos dedicados a una rosa, a la ciudad de Córdoba, al conde de Lemos, al puente de Segovia, a un arroyo, al Escorial y el de «La dulce boca que a gustar convida»; la canción que comienza «Corcilla temerosa»; las letrillas en general, aunque no menciona ninguna concreta; un romance amoroso y un romance satírico. De esta forma, Navarro Ledesma nos ofrece a un Góngora completo, que aúna sus llamados poemas menores y sus poemas mayores. Y cierra su escrito de forma contundente:

Hablar de Góngora con orden y concierto requeriría tantos pliegos de alabanzas como los que se han escrito de censuras... En él se resumen todas las grandes cualidades y los grandes defectos de nuestra poesía, a la cual, ¡pobrecilla!, le pasa lo mismo que al infortunado D. Luis: nadie la lee, nadie habla de ella... y si alguien habla es para decir pestes sin saber por qué.

## CONCLUSIONES

Después de estos textos, la única referencia que encontramos a Góngora en los siguientes números de la revista es un breve texto que se inserta en el apartado «Glosario del mes» del número de octubre de 1903 (336): «Quisimos ofrendar unas rosas a D. Luis de Góngora y Argote, y hemos visto con tristeza que son pocos los que tienen jardín donde cortarlas. Sueñe, pues, en nuestros corazones la obra de cristal y de flores del divino poeta de España: Músico arroyo la duerma, / cristalino rui señor».<sup>8</sup>

Con este breve texto, los fundadores de la revista dan por finalizado su intento de reivindicar a Góngora. A nivel cuantitativo se podría decir que fue un auténtico fracaso: solo cuatro textos, uno de evocación a un poema de carácter popular, otro claramente negativo y dos positivos; además, hay que lamentar, con Dámaso Alonso (1970: 545-546), que el culto a Góngora y su influencia en los modernistas respondiera más a un carácter intuitivo que a un conocimiento analítico profundo. Sin embargo, a nivel cualitativo la revista *Helios* jugó un papel fundamental, pues el intento demuestra que ya se había iniciado el proceso de rehabilitación de Góngora, que será culminado con la

<sup>8</sup> Son los versos 25-26 del romance gongorino (con la variante «duerma» en lugar de «duerme»), también atribuido a Antonio Hurtado de Mendoza, que comienza: «Las auroras de Jacinta». Lleva el número 265 en el tomo IV de la edición de Carreira (1998: 283-284).

llamada Generación del 27. No obstante, a fecha de hoy, tenemos que suscribir las palabras de Unamuno: «Es Góngora uno de esos poetas de quienes se habla mucho y a quienes se lee poco».

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1970). *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.
- CRUZ CASADO, Antonio (1993). «Góngora según Azorín». *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, 124, pp. 55-64.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1951). *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA BAENA, Pablo (2012). «El enigma de Góngora». En Joaquín Roses Lozano (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 237-247.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1998). *Romances*. En Antonio Carreira (ed.). Barcelona: Quaderns Crema.
- JAMMES, Robert (1994). «Prefacio». En Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad: Recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid: Tamesis, IX-XV.
- LAMPILLAS, Francisco Javier (1783). *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos: disertaciones*. Zaragoza: En la oficina de Blas Miedes, vol. 5.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (1903). «Una impresión de Góngora. Las bellaquerías». *Helios*, 3, pp. 358-359.
- (2005). *Al margen de los clásicos*. En Santiago Riopérez y Milá (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1994). *Historia de las ideas estéticas en España I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NAVARRO LEDESMA, Francisco (1903). «Del pobre don Luis de Góngora». *Helios*, 4, pp. 477-480.
- NEBOT NEBOT, Vicente José (2015). «Poéticas parnasianas y simbolismo en *Retratos antiguos* de Antonio de Zayas». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 41, pp. 47-75.
- O'RIORDAN, Patricia (1973). *Helios, revista del modernismo (1903-1904)*. Separata de *Ábaco*, 4.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2012). *El poeta y el pintor*. Barcelona: Alfabia.
- UNAMUNO, Miguel de (1903). «Sobre Góngora». *Helios*, 4, pp. 475-477.

- ZAYAS, Antonio de (1895). *El Conde Duque de Olivares y la decadencia española*. Madrid: Imprenta de Ezequiel Solís Justiniano, 3.
- (1903). «Góngora». *Helios*, 3, pp. 359-361.





## LIBERTAD: SENTIDO DE LA PLURALIDAD EN LA VOZ FEMENINA DE PRECIOSA, EN *LA GITANILLA*

Libertad Paredes Monleón

*Universidad Nacional Autónoma de México*

Dentro de los posibles recursos literarios que Cervantes podría haber usado para que sus personajes femeninos fueran factor de su destino, escoge otorgarles el recurso literario de la voz femenina, es decir, un elemento discursivo en el cual se presenta una perspectiva específica sobre la realidad, pronunciada desde la conciencia y la razón implicadas en la dimensión de la libertad individual; de manera que esta incardinación es la vía cervantina para construir personajes femeninos que exigen su derecho a ser libres en un entorno limitado. Por ello nos proponemos analizar cómo la voz femenina significa consustancialmente la libertad individual en Preciosa, protagonista de *La gitánilla*, la cual demuestra por sí misma ser libre por medio de discursos que unas veces están en consonancia con la sociedad y otras en disonancia con ésta, y que incluso son disonantes entre sí, por lo que el concepto de pluralidad resulta también fundamental para estudiar las marcas de su voz.

Después de que el viejo gitano avisa a Juan de Cárcamo sobre las condiciones del aduar y afirma que le pueden entregar a Preciosa si la escoge, ya fuera por vía del matrimonio, como contrato social, o como amante, en donde sólo primaría el cuerpo, ella reclama su libertad. En las palabras del gitano la elección de Preciosa queda de lado al ser tratada como una pieza de belleza: «—Esta muchacha, que es la flor y la nata de toda la hermosura de las gitanas que sabemos que viven en España, *te la entregamos*, ya por esposa, ya por amiga [...]» (Cervantes, 2001: 70; las cursivas son mías); sin embargo, Preciosa expresa como respuesta uno de los discursos femeninos más modernos y sublimes de la literatura española:

—Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos. Dos años has de vivir en nuestra compañía primero que de la mía goces, porque tú no te arrepientas por ligero, ni yo quede engañada por presurosa. [...] Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo, pero

no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere. Si te quedas, te estimaré en mucho; si te vuelves, no te tendré en menos; porque, a mi parecer, los ímpetus amorosos corren a rienda suelta, hasta que encuentran con la razón o con el desengaño [...]. (Cervantes, 2001: 74)

En este discurso encontramos tres aspectos: la expresión de una voz femenina, un reclamo sobre la libertad de decisión y una pluralidad en el discurso; pero ¿cómo afirmar que Preciosa es un personaje libre si podría pensarse que por acatar las normas u optar por el silencio al final de la novela careciera de libertad? ¿Cómo saber que su voz es ‘femenina’? ¿Cómo saber que su voz no es monocorde y presenta, por el contrario, variantes?

Tanto en este discurso como en los otros pronunciados por Preciosa observamos que muestra una perspectiva específica sobre el sentido de sí en el mundo, y es ahí donde podemos percibir el fundamento de la voz femenina, que lo es no sólo porque la está pronunciando un personaje mujer, sino porque existen elementos que nos permiten descodificar este tipo particular de acento: la expresión de la libertad por medio de discursos heterogéneos.

Sí, su ley es la voluntad individual, pero se ciñe a los códigos de la sociedad gitana en este momento discursivo; es por ello que explica la condición de que el caballero debe pasar dos años viviendo «en su compañía», es decir, en el aduar con los gitanos. Preciosa razona en este discurso desde un sentido trascendente de la existencia, puesto que afirma que podrán entregar su cuerpo, pero no su alma, lo cual podemos entender como respuesta a la filosofía aristotélica de concebir a la mujer como un ser física, intelectual y moralmente inferior al hombre, que carecía del principio de movimiento del alma racional; de ahí que Preciosa afirme tener alma y que ésta tiene además la cualidad de ser libre.

Si entendemos la voz femenina como la muestra de una expresión específica que remite al habla, en primera instancia, y cuyas enunciaciones emiten un acento particular sobre la realidad a un interlocutor, podemos sostener que los discursos de Preciosa son la manifestación de una conciencia individual ante un ‘otro’.

En los discursos de Preciosa no hay un significado unificado ni totalizado, sino construido y plural, abierto al sentido del acontecimiento de la palabra en el presente, de ahí que su voz sea heterogénea y cobre significación por las

relaciones dinámicas que entabla con los demás discursos; tenemos por tanto una voz abierta y múltiple; dinámica y viva. La voz de Preciosa es la diferencia en simultaneidades, pero ¿por qué podríamos sostenerlo?

Las enunciaciones de Preciosa son signos que debemos interpretar, y en ese proceso nos percatamos de que éstas son manifestaciones plurales que configuran un mosaico en movimiento hecho de opiniones sobre los valores y códigos de su sociedad y cultura (tanto la contrarreformista, como la gitana), que, en muchas ocasiones, resultan incompatibles con su pensamiento y que difícilmente son en sí mismos el reflejo de un conocimiento o una verdad absolutos.

La forma en que se entreveran los códigos sociales y los discursos de Preciosa generan una voz plena de pluralidad, puesto que presenta una dialéctica interna que materializa la problemática de los valores culturales con respecto a los deseos individuales, por medio de enunciaciones ideológicamente híbridas y disonantes, que obedecen a un mismo tiempo tanto a lo esperado de una doncella virtuosa y honesta, como a la voluntad auto-creadora para forjarse una vida propia, que pone en duda la preceptiva para concebir el comportamiento de la mujer en el siglo XVII, así como la autoridad masculina.

Si Preciosa sostiene que la única ley por la cual se rige es su voluntad, resulta evidente que está enunciando otra manera de entender la realidad representada dentro de la novela, que la aleja de los códigos de su momento histórico y la acerca más quizá a una voz femenina del siglo XXI (incluso para nosotras podría ser demasiado adelantada). Por esta razón Antonio Rey Hazas afirma que la defensa de la libertad en Preciosa es una marca imprescindible para la construcción no sólo de la verosimilitud del personaje, sino de la novela moderna, de esta forma Cervantes con «su pasmosa verosimilitud del prodigio, su desafío al entorno adverso, su antirretoricismo, su defensa de la libertad del personaje, en fin, implica una ruptura de los cánones novelescos de la época, en virtud de un nuevo concepto, mucho más próximo de la llamada novela moderna» (Rey Hazas, 1996: XLVII).

Preciosa pronuncia de manera contundente: «mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere», es decir, la voluntad navega dentro de su alma. Ella es libre, es dueña de sí misma, pero no podemos hablar de libertad absoluta. En la voz de Preciosa subyace la sociedad represen-

tada, la libertad de los otros, y una conciencia de sí que la conduce hacia una idea de bien.

La protagonista se encaminarse hacia la honestidad; de este modo, en la respuesta, que hace Preciosa al canto amebico de Andrés y Clemente, compuesta de antes o improvisada quizá, como nos explica el narrador, canta unas redondillas en las que prepondera su honestidad, así como ser factor de su destino:

No me causa pena alguna,  
no quererme o no estimarme,  
que yo pienso fabricarme  
mi suerte y ventura buena.<sup>1</sup>  
Haga yo lo que en mí es,  
que a ser buena se encamine,  
y haga el cielo y determine  
lo que quisiere después.<sup>2</sup>  
(Cervantes, 2001: 93-94)

La afirmación de que el individuo tiene una voluntad auto-creadora para construir una identidad propia, a lo cual puede llegar sólo por medio de la introspección, esto es, del cuidado de sí, del otro y de su entorno. En los discursos de Preciosa subyace una concepción de la libertad de decidir que supone limitantes, puesto que conoce la prácticas y normas del entorno gitano (intuye asimismo las del estamento de la nobleza), sabe que presentan normas y aún así determina que la ley que sigue es la de su voluntad.

Por esta razón podemos hablar de una experiencia ética, que no supone una preceptiva exterior establecida como directriz del comportamiento, sino como una práctica que acontece en el momento de la palabra y en la que trasluce tanto la conciencia de sí del personaje, como las reglas de conducta por las que se rige, fruto de una meditación.

Preciosa conoce cómo funciona la sociedad, pero también se conoce a sí misma; en ese sentido sabe reclamar su libertad en un entorno en el que su

<sup>1</sup> Los versos donde expresa que fabricará su suerte y ventura provienen de una frase de Claudio Apio *el Ciego* (340-273 a. C.), que según advierte Francisco Rico «se difundió a partir de una carta de pseudo Salustio» (Cervantes, 2015: II, LXVI, p. 1276, n. 6).

<sup>2</sup> Como apunta Jorge López, estos versos corresponden al adagio clásico de «*Faber est suae quisque fortunae*» (Cada uno es artífice de su propio destino). Véase nota 381, ed. cit.

palabra no sería válida. Su voz crea fisuras en el sistema de pensamiento, pues al pronunciar este discurso está creando un espacio, un camino hecho palabra en medio del sistema patriarcal para hacer evidente que su voz es tan autorizada como la del patriarca gitano. Su ley es su voluntad, es su libre decisión; por ello pone las reglas para el cortejo amoroso al caballero. Preciosa parte de la idea de que la libertad es inherente a su alma y que ella mantendrá esa capacidad en cada acto de su existencia.

María Zambrano, en un ensayo sobre el sueño de la libertad en don Quijote, plantea que el personaje de la novela moderna puede «soñarse en la libertad: soñar su ser en libertad, y soñar la libertad misma con su ser y hasta atreverse a pensarlo así» (Zambrano, 1998a: 142) que es justamente el ‘sueño’ que expresa Preciosa.

En el instante de la palabra, Preciosa se apropia de su existencia en un ambiente cuyo dominio es del hombre. Un «sueño creador», en palabras de Zambrano, es su voz; el cual marca una perspectiva única de la realidad que le permite forjarse una identidad propia, pero una que se va creando sobre la marcha, pues a la libertad le es inherente el espíritu activo hecho palabra poética, ya que, como señala Zambrano, «sólo la palabra, cumplida actualización de la libertad, puede proporcionar esta legitimidad poética del soñar» (Zambrano, 1998b: 97). Y el nombre de Preciosa, no lo olvidemos, es equivalente a la poesía, a esa joya rara, cuya libertad es un andar de palabras en constante movimiento, un recorrido hecho voz poética. «La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta», dice el paje poeta sobre la joya de la poesía,<sup>3</sup> y esa es la «razón poética» de Preciosa para expresar y soñar la libertad; sin embargo, el nombre de Preciosa tiene una doble significación, ya que está relacionado también con el precio, con el valor monetario de su danza y capacidad para leer la buena ventura.

La identidad dialéctica de Preciosa se encarna en su nombre. La protagonista mantiene tanto una concepción trascendente del vivir que la lleva a preocuparse por valores como la honestidad, la discreción y la virginidad, como una concepción práctica de la existencia que la lleva a considerar que en el amor no debe haber pobreza: «Nunca los enamorados ha de decir que son pobres, porque a los principios, a mi parecer, la pobreza es enemiga del amor»;

<sup>3</sup> Para el análisis de la poesía en *La gitanilla* véase el ensayo de José Montero Reguera (2013: 34-36).

o exigir su paga por su trabajo para pagar sus gastos, por ejemplo, cuando está con el teniente, y de paso, hacer una crítica social al mal hábito de los sobornos y a la codicia de éste, pues si deja de aceptar los sobornos, no podrá pagarle a ella:

—Antes si no me dan nada —dijo Preciosa—, nunca más volveré acá. Más sí volveré, a servir a tan principales señores; pero traeré tragado que no me han de dar nada, y ahorraréme la fatiga del esperallo. Coheche vuestra merced, señor teniente, coheche y tendrá dineros, y no haga usos nuevos, que morirá de hambre. Mire, señora, por ahí he oído decir (y, aunque moza, entiendo que no son buenos dichos) que de los oficios se han de sacar dineros para pagar las condenaciones de las residencias, y para pretender otros cargos. (Cervantes, 2001: 50)

Preciosa hace una crítica al sistema. Es perspicaz, aguda y tiene características del pícaro, que señala con el dedo una sociedad corrompida, como aquella pintura del *El joven gallero* (1660) de Esteban Murillo, que muestra, justamente, a un niño que mientras ríe, apunta con el dedo en una actitud desenfadada. Tiene esa naturalidad de carácter propia de los pícaros que le permite cuestionar la sociedad en que vive, pero sin perder por ello las formas que correspondían a la conducta femenina, y ahí se encuentra la dialéctica de su identidad, la cual le permite crear otras formas de pensamiento sobre el matrimonio y la libertad individual (los dos magistrales discursos que pronuncia) y, al mismo tiempo, mantener las estructuras del sistema: «Y con todo esto, era algo desenvuelta, pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad» (p. 29).

Ella es una joya preciosa cuya belleza existe por los efectos de la sombra, provocada por la dualidad que rodea su palabra y su acción, es decir, el valor de su belleza se potencia por la polisemia y perspectivismo inherente a la doble significación de su nombre, en la cual juega la experiencia de decisión en el personaje.<sup>4</sup>

Ahora bien, en la voz de Preciosa está implícita la estructura del pensamiento de Cervantes desde la que se descodifica su entorno. La expresión

---

<sup>4</sup> En otra cultura, muy distinta a la del barroco del Siglo de Oro, la japonesa, se privilegia también el claroscuro, así en *El elogio de la sombra*, Junichiro Tanizaki discurre sobre la belleza y afirma que lo bello se encuentra en el juego de luces y sombras, lo cual nos permite entender la dialéctica de Preciosa: «Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra» (Tanizaki, 2017: 58).

formal de su ideología se forja por medio de la construcción de un personaje singular; sin embargo, para que la autenticidad de Preciosa sea verosímil y dé la idea de forjarse su destino, el escritor le otorga la palabra, como explica Hazas, «toma la palabra en numerosas ocasiones, para que el lector compruebe, directa y frecuentemente, sin intermediación alguna, los alcances de su discreta inteligencia»; y añadido, los alcances de su libertad, lo cuales le permiten forjar una identidad múltiple, es decir, Preciosa puede ser tanto sublime y honesta, como pasional y terrena.

En esta doble cualidad de las acciones y la palabra de Preciosa se encuentra la ambigüedad inherente a la práctica de la libertad: la duda, la contradicción, el abismo, el laberinto, el cambio son propias de la libertad. Y este carácter ambiguo de la libertad, nos dice María Zambrano, encuentra su cauce en la novela moderna: «La novela muestra el camino de la libertad en su forma más ambigua. Mas esa ambigüedad es la propia del sueño de libertad. Y la libertad hasta ahora, no ha sido vivida de otra manera en la historia humana» (Zambrano, 1998b: 140).

La voz de Preciosa es un haz de voces en movimiento, de acentos distintos para comprenderse y comprender el mundo, una diseminación de voces dentro de su palabra para interpretar la realidad y elegir a partir de esa sabiduría natural que la hace ser vieja en los pensamientos gracias a la experiencia del vivir, pues como ella dice: «Los ingenios de las gitanas van por otro norte que los de las demás gentes: siempre se adelantan a sus años. [...] No hay muchacha de doce que no sepa lo que de veinte y cinco, porque tienen por maestros y preceptores al diablo y al uso [esto es, a la experiencia], que les enseñan en una hora lo que habían de aprender en un año» (Cervantes, 2001: 44).

La pluralidad de su voz genera disonancias algunas veces respecto al sistema tridentino y gitano, y ahí radica la heterodoxia y el contrapunto de la voluntad individual, pero debemos hacer notar que la «ley de su voluntad» también está en consonancia con los valores de la época (los valores de la honestidad y la virginidad en la mujer); por lo que la multiplicidad de su voz entrevera tanto el dogma religioso, como las prácticas sociales y el deseo propio, generando una canción a tres voces.

Cuando el viejo gitano explica a Andrés los preceptos y códigos del aduar, Preciosa replica en seguida defendiendo el valor de su libertad, con lo que se



opone a las decisiones de la figura de autoridad.<sup>5</sup> Se da un cambio en los papeles tradicionales; la intención genera fisuras, pero dentro de los códigos sociales. Preciosa decide cuando todavía piensa que es gitana, las condiciones de amor cortés para que Juan Cárcamo pueda estar con ella, y después cuando descubre que es noble, elige obedecer la voluntad paterna sobre el matrimonio cristiano. Ya sea de una u otra manera, Preciosa escoge los andares de su vida; es un personaje construido a partir de la concepción de ser creadora de su existencia para inventarse a sí misma.

Preciosa forja su identidad por y en la palabra, y de este modo se afirma a sí misma: «conmigo ha de andar siempre la libertad desenfadada, sin que la ahogue ni turbe la pesadumbre de los celos» (Cervantes, 2001: 56). No obstante esta determinación, la poética de la libertad en la que se mueve es la que implica los planos éticos y discursivos, lo cual supone unos límites de los que es consciente a partir del conocimiento de sí misma y del marco de los códigos sociales. Por ello es significativo que Preciosa a lo largo de la novela ponga las reglas del juego con voz propia y al final acate la voluntad paterna. Pareciera que sólo su condición marginal de gitana le permitiera salirse del prototipo de mujer virtuosa de la época y articular por tanto discursos disidentes, y una vez que acontece la anagnórisis y reconoce su estamento noble, pierde el don del a voz (y por tanto de la posición crítica ante el mundo).

Al final decide callar y opta por obedecer el matrimonio cristiano que elige su padre, pero no debemos pensar que esto implica la pérdida de la libertad,<sup>6</sup> sino la prueba de cómo funciona la responsabilidad de decidir, en

<sup>5</sup> Hagamos notar que desde el inicio de las *Novelas ejemplares* con la primera frase de *La Gitanilla* predomina la duda con la frase «parece que»; nada puede sostenerse, por tanto, como una verdad incuestionable en la novela. En este sentido, la autoridad masculina se cuestiona.

<sup>6</sup> ¿La libertad de Preciosa desaparece cuando descubre su nobleza y pactan su matrimonio? No resulta tan sencillo afirmarlo, es decir, la libertad tiene limitantes, no es absoluta, en ese sentido Preciosa tiene que ajustarse a las reglas sociales, aun después de haberlas cuestionado. A decir de Antonio Rey Hazas, Preciosa ya no necesita defender su libertad después de que sabe que es noble: «Después de la anagnórisis, en cambio, Costanza no vuelve a manifestar su amor con libertad, y dice siempre no tener otra voluntad que la de sus padres, mostrándose completamente obediente a sus dictados. [...] Ha modificado radicalmente su carácter. Su libertad se ha transformado en obediencia a sus padres y, suponemos, a su marido. Es el comportamiento que se espera de una mujer noble y rica con sus progenitores y su esposo, sin duda. Un lógico y justo final para Cervantes y sus contemporáneos. Pero la renuncia a la libertad de antaño también es evidente. Bien es verdad que ya no es necesaria, porque nada amenaza su honestidad ni su decisión, ni tiene por qué rebelarse contra normas bárbaras e injustas, como la de los gitanos. Es cierto. Ya todo es diferente, fácil y dichoso. Ya no hay obstáculos. Pero la libertad desaparece, y nada tiene de extraño que lo haga, aunque ahora nos deje un regustillo de insatisfacción, porque, según las ideas de la época, una mujer libre y desenvuelta, capaz de mantener su honestidad en el más adverso de los ambientes gracias a esa misma independencia de su voluntad, no es buena, en cambio, para casada y noble. El matrimonio cristiano impone sus normas.» (Rey Hazas, 1996: XL). Sin embargo, a pesar de la obediencia al padre, podríamos sostener que Preciosa sigue decidiendo ser libre.

tanto supone restricciones. Debemos mirar entonces el proceso de la novela, pues en el devenir de la palabra allí expresada, cobra sentido la dimensión de la libertad, y no sólo al hacer hincapié en el final de ésta.

En sus discursos no hay determinismo ni una retórica fija, como explica Rey Hazas, lo cual pone en duda los condicionamientos sociales: «el caso de Preciosa, absolutamente excepcional, se enfrenta con las leyes de la Retórica y pone en solfa el determinismo del ambiente y de la crianza e incluso, los condicionamientos de la propia naturaleza [...]» (Rey Hazas, 1996: XXXII). Pero sabiendo siempre cómo funciona la sociedad y reflexionando sobre quién es ella en ese entorno.

Preciosa en tanto que se ocupa de sí por medio de la palabra puede otorgar sentido a su propia vida y confeccionarla a su voluntad. El hilo de la vida se teje en el de la palabra pronunciada, cuya intención muestra esa que decide ser en el instante del discurso. Esta afirmación nos podrá parecer obvia, es decir, encontrar personajes femeninos que pronuncian su derecho a la libertad y que poseen un sentido auto-creativo en la novela, pero hay que detenernos a observar que ante *La gitaniilla* somos testigos de un proceso literario en el que se está elaborando una voz femenina compleja, cuya verosimilitud radica en la reflexión puesta en el discurso, sobre la capacidad de elegir y las maneras de ejercer ese don.

Las características contrastantes de la voz de Preciosa configuran un personaje complejo, que es por tanto plenamente verosímil y que transgrede los modelos habituales no sólo por ser mujer, sino, además, una joven gitana que hace fisuras en el sistema patriarcal español y gitano del siglo xvii e incluso actual.<sup>7</sup>

Por estas razones podemos decir que el tono de su voz muestra otra interpretación del mundo, y allí radica también su capacidad de elección, en la posibilidad de las variaciones para entender su entorno, cuestionar las costumbres de los gitanos, la institución del matrimonio tridentino, los valores para concebir a la mujer, y proponer otras formas de conducirse.

---

<sup>7</sup> Jorge García López apunta lo siguiente sobre esta transgresión de Cervantes: «[...] se permitió el lujo —por así decirlo— de dar una o varias ‘vueltas de tuerca’: no un gitano, sino una gitana, y, además, una gitana adolescente, una *gitaniilla*, abre la colección de 1613. [...] Bastan estos elementos para intuir hasta qué punto las ideas de inocencia y vida moral, feminidad y matrimonio, orden establecido y disidencia social acosa —juntas o por separado— una narración excepcional articulada sobre un personaje femenino destinado a perdurar» (García López, 2001: 27).

La palabra de Preciosa cobra sabiduría y adquiere un carácter que no le estaría permitido a una joven, menos a una joven gitana. La protagonista no sólo sabe más que un sabio, como afirma su amiga Cristina «—Entremos, Preciosa —dijo Cristina—, que tú sabes más que un sabio» (Cervantes, 2001: 41), sino que tiene un «espiritillo fantástico», es decir, tiene un alma inventiva, tiene discreción, tiene ingenio, los cuales le permiten elegir quien quiere ser sin estar sujeta a la voluntad del otro: «Yo, señor, aunque soy gitana pobre, y humildemente nacida, tengo un espiritillo fantástico acá dentro, que a grandes cosas me lleva» (Cervantes, 2001: 54).

Su danza y su cante cautivan a quienes la contemplan;<sup>8</sup> su sabiduría y natural agudeza de ingenio dejan perplejos a quienes la escuchan. Preciosa tiene duende; es libertad y en libertad se funde,<sup>9</sup> como sostienen varios otros personajes femeninos de Cervantes anteriores a ella: Gelasia, en la *Galatea* y Marcela, en *El Quijote*.

Preciosa, al igual que esto otros personajes femeninos, demuestra que el conocimiento no pertenece sólo al ámbito masculino. Pronuncia una pauta nueva de comprensión y se coloca en un lugar de saber frente a la sociedad con la que afirma la capacidad de razón y libertad de decisión en la mujer. Constatamos sin duda una perspectiva femenina, ya que en la voz masculina estas facultades resultan obvias, esto es, ya están dadas o asumidas y por tanto no necesitan afirmarse en el discurso. No así en la posición femenina; es por ello que Preciosa tiene una elocuencia que persuade y la convierte en un sujeto que se rige bajo una potestad propia.

No olvidemos además que es una joven gitana que sabe leer y escribir, y posee un ingenio particular que la conduce a ideas nuevas: «—Y ¿sabes tú leer, hija?, —dijo uno. —Y escribir —respondió la vieja—; que a mi nieta hela criado yo como si fuera hija de un letrado.»<sup>10</sup> Todos estos elementos con-

<sup>8</sup> «Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente romances, que los cantaba con especial donaire» (29). «[...] De entre el son del tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla, y los hombre a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, ¡allí fue ello! Allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla, y de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza» (Cervantes, 2001: 76).

<sup>9</sup> En la construcción de Preciosa, así como la del entorno en el que se desenvuelve, Cervantes muestra su simpatía hacia el segregado grupo de los gitanos, pues supo plasmar el espíritu vital que los distingue para crear, para improvisar el baile y el cante; para vivir libres y de manera tan espontánea, abiertos a la verdad que llega en el presente.

<sup>10</sup> La habilidad de la lectura en los personajes femeninos de Cervantes (Marcela, Dorotea, Luscinda en *El Quijote*) les permite, sin duda, construir una concepción propia de la sociedad en que habitan, de sí mismas y del otro.

solidan la voz femenina, la dimensión de la libertad y la multiplicidad en la palabra de Preciosa.<sup>11</sup>

Cervantes, al igual que su personaje, tiene duende, como lo expresó poéticamente Federico García Lorca en *Juego y teoría del duende*: duende de Cervantes con flores de yeso de Ruidera y, añadido: duende de Preciosa, que juntos coronan el retablo del duende de España.<sup>12</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- BOLLMANN, Stephan (2006). *Las mujeres que leen son peligrosas*. Madrid: Maeva.
- CERVANTES, Miguel de (1999). *La Galatea*. En Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy (eds.). Madrid: Cátedra.
- (2001). *La gitanilla, Novelas ejemplares*. En Jorge García López (ed.). Barcelona: Crítica.
- (2015). *Don Quijote de la Mancha*. En Francisco Rico (ed.). México: Academia Mexicana de la Lengua.
- DICCIONARIO DE FILOSOFÍA (2004). En Niccola Abbagnano (ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- (1994). «La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad», diálogo con H. Becker, R. Fornet-Betancourt y A. Gomez Müller. En *Dites et écrits*. Paris: Gallimard.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2001). «Nota complementaria». En Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica.

---

La lectura femenina, explica Stephan Bollman, es un momento íntimo en el que no sólo se entabla una relación significativa entre el libro y la que lee, sino la posibilidad de entrar en un espacio de libertad, así como forjar un sentimiento de autonomía. En el momento de la lectura, suspenden el dominio que la sociedad tiene sobre ellas, y después esa lectura hace calas en la manera en que se relacionan con el mundo: «En las sociedades europeas, apenas ha habido lugar para la vida íntima antes del siglo XVI. Por ello, la práctica y los hábitos de lectura desempeñaron un papel importante en la formación progresiva de una esfera íntima y privada. La mujer que lee en silencio establece con el libro un vínculo que se sustrae al control de la sociedad y de su entorno inmediato. Conquista un espacio de libertad al que sólo ella tiene acceso y gana, al mismo tiempo, un sentimiento de independencia y de autoestima. También comienza a forjarse su propia imagen del mundo, que no coincide necesariamente con la tradición ni con las concepciones masculinas dominantes (Bollmann, 2006: 49).

<sup>11</sup> Estas singulares características del personaje llevarán a decir a Jorge García López que Preciosa es una suerte de *alter ego* de Cervantes: «Pero personaje tan rico y complejo —*alter ego* del autor— precisaba justificación, por ello Cervantes lo arropa bajo el tópico del *puer senex*. La tradición retórica posibilita la existencia de Preciosa» (García López, 2001: 28).

<sup>12</sup> Véase García Lorca, *Juego y teoría del duende*, 2012: 60.

- GARCÍA LORCA, Federico (2012). *Juego y teoría del duende*. París: Allia.
- HEIBLUM, Alan (2017). «Beethoven: ensayo de la libertad o libertad del ensayo». *Quodlibet*, 23, pp. 3-17.
- BLECUA, José Manuel (1970). «La poesía lírica de Cervantes». *Sobre poesía de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- MONTERO REGUERA, José (2013). «La Gitanilla: una rei-vindicación de la poesía». *Ínsula*, 799-800, pp. 34-36.
- PIMENTEL, Luz Aurora (1988). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.
- REY HAZAS, Antonio y SEVILLA ARROYO, Florencio (1996). «Introducción». En Miguel de Cervantes, *La gitanilla*. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo (eds.). Madrid: Alianza.
- TANIZAKI, Junichiro (2017). *El elogio de la sombra*. Trad. de Julia Escobar. Madrid: Siruela.
- ZAMBRANO, María (1998a). «La novela: “Don Quijote”. La obra de Proust». En *El sueño creador*. Madrid: Club Internacional del Libro.
- (1998b). «Legitimidad poética del soñar». En *El sueño creador*. Madrid: Club Internacional del Libro.

## JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA: RENOMBRADO POETA, POPULAR DEPORTISTA... ¿Y CRIMINAL ENCUBIERTO?

Óscar Perea Rodríguez

*Proyecto PhiloBiblon<sup>1</sup>*

Pese a su prestigio académico y a la importancia de su producción poética, el valenciano Juan Fernández de Heredia es un poeta cancioneril de cuya vida y obra todavía albergamos bastantes lagunas. Un factor que podría explicar esta situación es que sus poesías completas, editadas por Rafael Ferreres a mediados del siglo pasado (Fernández de Heredia, 1955), piden a gritos una nueva edición, aunque aquella era buena para la época es todavía útil. Se entiende poco que haya pasado tanto tiempo sin llevar a buen puerto una revisión filológica e histórica del genio poético « eminentemente valenciano » al que alabó Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio* (2001: 512). Quizás en el subconsciente de la comunidad académica hispánica siga pesando demasiado la opinión de Dámaso Alonso sobre Fernández de Heredia, de quien decía que « no es ciertamente un gran poeta » sino « simplemente esto: un poeta interesante » (Alonso, 1958: 165).

A pesar del razonamiento anterior, en los últimos años han proliferado diversos trabajos enfatizando la importancia del trovador valenciano y de su notabilísima obra (Pérez Bosch, 2003 y 2009; D'Agostino, 2006, 2010 y 2013), lo que ha vuelto a poner de relieve la necesidad de una nueva edición de sus obras. Eso sí: el esfuerzo a realizar será mayúsculo, pues quien se encargue de la edición tendrá que lidiar con un corpus lírico de compleja tradición manuscrita e impresa (Blecuá, 1990: 45-56; D'Agostino, 2014: 35; Marino, 2014a: 95-101) y muy rico lingüísticamente, pues cuenta con obras como *La visita*, donde el autor muestra su habilidad lírica en tres idiomas: castellano, valenciano y portugués (Bover i Font: 108-109). A este escollo ha de sumarse la profundidad del contenido poético y retórico de sus poemas, todos ellos con una notoria influencia de la lírica italianizante (D'Agostino, 2011; Alonso Miguel, 2001), si bien contraria en algunos aspectos a la tradición hispánica

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado gracias a una estancia como investigador visitante en la Universidad Complutense de Madrid (2018-2019). Quiero agradecer la ayuda y el asesoramiento prestado por mi maestro, Ángel Gómez Moreno, para poder efectuar tal estancia, así como las diligencias y buenos consejos recibidos durante la misma por parte de Esther Borrego, Álvaro Bustos, Paloma Jiménez y Víctor de Lama.

más reconocida, la representada por Boscán y Garcilaso (D'Agostino, 2016). Este último matiz es todavía más importante si se contempla el hecho de que la esposa de Boscán, Ana Girón de Rebolledo, era sobrina de Juan Fernández de Heredia (D'Agostino, 2016: 174), pues sitúa a nuestro poeta en un lugar de crucial importancia para comprender mejor las relaciones literarias entre las penínsulas ibérica e itálica durante el Quinientos.

Los biógrafos de Juan Fernández de Heredia concuerdan en señalar a 1482 como el año más probable de su nacimiento y a 1549 como el de su segura fecha de muerte (Pérez Bosch, 2003: 264). Sus padres fueron Juan Fernández e Heredia y Juana Díez, señores de Andilla (Fernández de Heredia, 1955: XI), casa nobiliaria muy ligada con la cultura valenciana de la Baja Edad Media. Su bisabuelo materno, Manuel Díez, es el autor del famoso *Llibre de albeiteria*, uno de los mejores ejemplos de tratado de veterinaria del siglo xv (Corbalán de Celis, 2014: 9-14). Asimismo, era sobrino de Ferrando Díez, conspicuo participante en los certámenes poéticos del Reino de Valencia durante los años 1486-1488 (Ferrando Francés: 379-359). Con tales mimbres, no extraña que nuestro trovador cancioneril sea autor de una «larga, fructífera y poliédrica carrera literaria, como poeta y también como dramaturgo» (Pérez Bosch, 2011: 228) y como el máximo exponente del «carácter festivo que se vive en la Valencia de esos días, [de] las costumbres de las damas y [los] caballeros, el tipo de relaciones sociales a la moda, las visitas, el galanteo anodino y cortesano, los cantos y bailes» (Corbalán de Celis y Durán, 2021: 129).

Fernández de Heredia era asimismo «el más joven de los poetas de la corte del Conde de Oliva» (Pérez Bosch, 2009: 57); en efecto, con apenas veinte años nuestro trovador ya brillaba en el círculo literario construido alrededor de la figura de Serafín de Centelles y Oliva (Pérez Bosch, 2003: 267; D'Agostino, 2016: 177), el llamado «conde letrado» a quien Hernando del Castillo dedicó su *Cancionero general* en 1511 (Perea Rodríguez, 2013: 3-4) y con quien el poeta estaba emparentado, merced al matrimonio de Querubín de Centelles, hermano del conde de Oliva, y Violante Fernández de Heredia, hija de uno de sus primos (Corbalán de Celis y Durán, 2012: 125). Precisamente es en la recopilación de Castillo donde podemos encontrar una nutrida selección de poemas de Fernández de Heredia y de otros muchos literatos valencianos que, en su conjunto, dieron solera local a la obra presentada al erudito conde Serafín de Centelles (Perea Rodríguez, 2003: 227-228; Pérez Bosch, 2009: 91-92). Más adelante, el hijo de los señores de Andilla encontraría aco-

modo en la galante corte de Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico y virreina de Valencia entre 1523 y 1536, si bien la relación entre el poeta valenciano y la reina viuda se remonta a antes de su nombramiento como virreina (Pérez Bosch, 2003: 265). En la afamada corte virreinal el ingenio de Fernández de Heredia volvería a manifestarse con notoriedad (Marino, 2014b: 44-51), compartiendo lugar de privilegio con su amigo y competidor poético: el también valenciano Luis de Milán (Pérez Bosch, 2003: 263). El famoso vihuelista y trovador se aprovecharía del complicado matrimonio entre Fernández de Heredia y Jerónima Beneyto, en el que debieron de abundar las infidelidades de él (Pérez Bosch, 2011: 232), para insertar en su famoso *Libro de motes* diversos chascarrillos sobre la inquietante situación de la pareja (Milán: 13-15).

Dejando a un lado estos datos bien conocidos de su caminar por las cortes literarias hispánicas del Quinientos, y a la espera de concretar más a fondo algunos otros (Perea Rodríguez: en prensa), este trabajo estará dedicado a profundizar en uno de esos episodios de la vida de Fernández de Heredia envuelto entre brumas historiográficas, quizás por lo macabro y truculento de su naturaleza. Se trata de dilucidar nada menos de si el afamado poeta valenciano del Renacimiento perpetró un homicidio involuntario a raíz de una pelea cortesana que, nunca mejor dicho, acabó por írsele de las manos.

La fuente que nos ha transmitido esta acusación se encuentra en una obra crucial para el conocimiento de los ambientes culturales hispánicos del período que hace de imaginaria bisagra entre los siglos xv y xvi: las *Batallas y Quinquagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1983; 1989; 2000; 2002a; 2002b). Con una fortuna editorial moderna un tanto ajetreada (Perea Rodríguez, 2008: 302-303), la presencia en esta obra de centenares de biografías de aristócratas y cortesanos que brillaron en el entorno de la corte de los Reyes Católicos han propiciado que sea considerada como una fuente primordial para el estudio de los poetas de cancionero (Perea Rodríguez, 2007: 30-34). Entre ellos, encontramos precisamente al poeta valenciano en una de las partes en las que Fernández de Oviedo dividió su obra —Batalla I Quincuagena II, Diálogo XLII—. A juzgar por el relato, la huella dejada por Fernández de Heredia en la corte regia fue realmente profunda:

ALCAYDE. [...] Hablemos en un cavallero valençiano que a mi pareçer él tuvo hermosa disposición, e naçió eredado e bien doctado de gracias e lindas habilidades, e ambos somos testigos de vista.



SERENO. ¿Quién es ese por quien dezís?

ALCAYDE. Dígolo por Johan Fernández de Eredia, cavallero valençiano e muy galán e digno de ser muy estimado.

SERENO. Así lo era sin dubda e tal como dezís, e yo le vi e conoşçı muy bien, e muchas e buenas partes tuvo de cavallero; e entre las otras, fue muy gran jugador de pelota e no tenía par en aquel reyno. Muchos le avían embidia e desearon paresçerle. (Fernández de Oviedo, 2000: 145).

Al margen de alabar la disposición física, los heredamientos y los exquisitos modales cortesanos del aristócrata y literato, Fernández de Oviedo nos proporciona aquí el detalle que será clave para fundamentar la sospecha de que la criminalidad del incidente que comentaremos más adelante recae en el loado trovador: su afición por el juego de pelota.

Como es bien sabido, los deportes que involucran el uso de un objeto esférico ya tenían gran tradición en la Antigüedad Clásica, tanto occidental como oriental (Perea Rodríguez, 2015: 46-48). En el Renacimiento, el juego de pelota estaba considerado como «ejercicio propiamente de nobles y príncipes (Caro II: 25), en tanto que se consideraba su práctica como beneficiosa para la salud de los jóvenes, a juzgar por las menciones positivas que tal deporte tenía en tratadistas como Méndez, Caro, Arce de Otárola y el mismísimo Juan Luis Vives (Perea Rodríguez, 2015: 51-52). Por esta razón, parece lógico que Fernández de Oviedo no escatime elogios ni en el aspecto cortesano ni en el lúdico, alabando la pericia deportiva del trovador valenciano:

Yo oí loar a Juan Fernández de Eredia por el más dispuesto e gentil mançebo que avía en España, en diversas cosas e gentiles partes de cavallero, de los de aquel tiempo; y demás d'eso, nunca çesavan de hablar de su umildad e buena criança. Y quanto a esa e otras cosas de las que se han tocado de suso, testigos de vista somos vos y yo. Pero no dexaré de dezir una gentileza que hizo sobre el juego de la pelota (Fernández de Oviedo, 2000: 147).

A modo de colofón de tan positivo perfil biográfico, después del texto arriba reproducido el cronista madrileño un encendido aplauso a Fernández de Heredia, pues este había gentilmente facilitado a un jugador de pelota rival la deuda que había adquirido con él. Así, el ya de por sí notable elogio del deportista se remacha con un incontestable juicio: «creedme que esa e otras

semejantes liberalidades no las ağıertan a hacer sino ombres castizos e bien criados» (Fernández de Oviedo, 2000: 148).

A pesar de todo lo dicho hasta aquí, Fernández de Oviedo va a cambiar radicalmente las tornas describiendo a Fernández de Heredia apenas unos folios más adelante, pues a partir de ahora todas las menciones al caballero valenciano van a estar presididas por una notable novedad que se había ocultado. Por ejemplo, en la Batalla I, Quincuagena III, Diálogo XIII se habla de Pedro de Ribera, comendador de Cieza y alcaide de Cartagena, caballero sin ninguna relación aparente con el hijo de los señores de Andilla. Tal vez queriendo ofrecer al lector una enseñanza de tipo moral, el genealogista madrileño trata tangencialmente en la biografía de Ribera «las muertes de tres hermanos y una hermana, que todos cuatro murieron a cuchillo» (Fernández de Oviedo, 2000: 226). Se trata de los hijos de Juan de Córdoba, alcaide de la fortaleza de El Pardo durante el reinado de los Reyes Católicos, quienes, en efecto, sufrieron la desgracia de fallecer por actos violentos. De todos estos decesos nos interesa sobre todo enfatizar el del hermano mediano,

... que también se decía Sotomayor: matóle un Juan Fernández (grand jugador de pelota si le ha avido en nuestros tiempos); e sobre el juego se acuchillaron e el Sotomayor fue muerto (Fernández de Oviedo, 2000: 226).

En esta digresión narrativa, es curiosísimo el hecho de que Fernández de Oviedo oculte la segunda parte del apellido del supuesto asesino mediante el uso inespecífico del artículo indeterminado (Pozas Loyo: 465), llamándolo simplemente «un Juan Fernández». Pero no hay deseo de anonimizar al culpable, pues el texto reproduce el detalle deportivo anteriormente utilizado para identificar a Fernández de Heredia: el más destacado jugador hispánico de pelota en la década inicial del siglo XVI. Así pues, cabría preguntarse por qué este dato figura aquí y no en el *Diálogo* dedicado al poeta —¿autocensura tal vez?—, que además, como acabamos de ver, había finalizado con un elogio del *savoir faire* del caballero valenciano al haber facilitado a un deudor el pago que le debía por uno de los encuentros deportivos en que ambos participaron.

En este punto, es obligado advertir al lector de un dato fundamental: que las disputas deportivas acabasen en violentos enfrentamientos, incluso en muertes, era tristemente habitual en la sociedad cortesana del Quinientos. El ejemplo más famoso quizá sea el del pintor italiano Michelangelo Merisi, más

conocido como Caravaggio, que se vio obligado a huir de Roma por haber asesinado cruelmente a un rival tras una pelea surgida del juego de pelota (Perea Rodríguez, 2015: 55). Y por poner solo un ejemplo de los muchos que hubo en tierras hispánicas, Prudencio de Sandoval narra con todo lujo de detalles en su crónica cómo en 1522 dos caballeros aragoneses, Pedro de Torrellas y Jerónimo de Ansa, se retaron a un duelo a muerte por culpa de una desavenencia surgida de un encuentro de pelota (Sandoval, XI: 9).

El problema era, sobre todo, el dinero que se apostaba sobre quién resultaría ganador. El propio Fernández de Oviedo nos narra el que pudo haber sido escenario de frecuentes luchas durante el relato de otro caballero coetáneo a Fernández de Heredia: el maestresala Juan de Luján, de quien dice no solo que «fue un grande jugador de pelota de viento (o gruesa)», sino también que «con el cual juego se hizo muy rico [...], que muchos millares de ducados ganó a la pelota» (Fernández de Oviedo, 2002: 107). Los daños y problemas derivados de las peleas por las apuestas deportivas llegaron a ser un problema tan serio que, en las Cortes generales del reino reunidas en Madrid durante el año 1528, los procuradores rogaron a Carlos I que pusiera límite a las desorbitantes cantidades de dinero que se apostaban en partidos de pelota, puesto que de la mezcla de malentendida competitividad e interés crematístico nacían las pendencias que acababan en muertes violentas (Perea Rodríguez, 2015: 55).

Regresando a la acusación sobre Fernández de Heredia, todavía una vez más se referirá Fernández de Oviedo a aquel truculento suceso en sus *Batallas y Quinquagenas*, concretamente a la hora de pasar revista a aquellos aristócratas que fueron castigados con la muerte por haberse unido a la revuelta de las comunidades de Castilla. Uno de estos ajusticiados por comunero fue precisamente el hermano mayor del anterior «Sotomayor», a quien ahora el cronista se refiere con más detalle; para empezar, lo identifica como el hijo de «Pedro de Córdoba»,<sup>2</sup> que ostentaba el oficio de «alcaide de la fortaleza del Pardo (*sic*)» (Fernández de Oviedo, 1989: 224). Pedro de Córdoba, o Córdoba, es el famoso caballero que, desde el reinado de Enrique IV, había ido paulatinamente adueñándose de los terrenos de El Pardo donde más tarde se levantaría el palacio de la Zarzuela (Toajas Roger: 93) y que, merced a su matrimonio con Francisca de Sotomayor, daría origen al poderoso linaje madrileño de

<sup>2</sup> Nótese que en la mención anterior lo había llamado por error 'Juan de Córdoba', que es, en efecto, el padre de este 'Pedro de Córdoba'.

los Córdoba-Sotomayor, de gran importancia en la ciudad de Madrid durante el reinado de los Reyes Católicos (Castellanos Oñate: 84-85). Además, también fue el padre del «Sotomayor» que sufrió la ira de nuestro poeta valenciano:

El tercero hijo del alcaide del (*sic*) Pardo fue Antonio de Sotomayor, criado desde paje del Reverendísimo Arçobispo de Sevilla, don Diego de Deça. Este salió gran jugador de pelota, e sobre el juego o palabras que ovieron él e un otro gran jugador del mismo juego, llamado Johan Fernández, valençiano, acordaron de venir a las manos, e el Johan Fernández le mató buenamente (Fernández de Oviedo, 1989: 225).

Por si hubiera todavía alguna duda acerca de la identidad del «Johan Fernández, valençiano» que era «gran jugador del mismo juego» de pelota y que asesinó a Antonio de Sotomayor, hijo del alcaide de El Pardo, Fernández de Oviedo lo especifica aun más en el párrafo justo siguiente al reproducido más arriba:

SERENO. Dígoos que fue ese Johan Fernández el mayor e más lindo jugador d'ese juego que se ha visto en España en nuestros tiempos.

ALCAIDE. Así es verdad [...] (Fernández de Oviedo, 1989: 225).

Queda claro, pues, que Juan Fernández de Heredia es acusado veladamente, pero de forma clarísima, de haber asesinado a Antonio de Sotomayor, hijo del alcaide de la fortaleza de El Pardo, Pedro de Córdoba. Aunque estos enfrentamientos por culpa del juego de pelota eran tristemente tan habituales hasta el punto de que fueros y ordenanzas estaban llenos de legislación destinada a regular su práctica para evitar actos criminales relacionados con ella (Perea Rodríguez 2015: 49-56), el principal escollo para concretar la supuesta culpabilidad de Fernández de Heredia es que no sabemos dónde tuvo lugar la pelea y la posterior muerte del miembro del linaje Sotomayor. En caso de haber ocurrido en el reino de Castilla y León, debería de haber dejado rastro en las Chancillerías de Valladolid o de Granada, pero la búsqueda documental en estos archivos, hasta ahora, ha sido completamente infructuosa.

Si, por el contrario, el homicidio hubiera sucedido en Valencia, debería de haber dejado un registro en el archivo del Justicia criminal, una de las dos magistraturas municipales creada por Jaime I tras la conquista de la ciudad, dividida en 1321 en dos: una para los casos civiles y otra para los criminales

(Pérez García, 1991: 18). En 1506 fue creada la Real Audiencia, otro organismo de justicia en el que la figura de Fernando II de Aragón era de gran importancia para entender los límites de su jurisdicción (Canet Aparisi, 1986: 118-119). Y ahí radica el problema, pues si el hecho ocurrió después de 1506, es bastante posible que el Rey Católico hubiera protegido a Fernández de Heredia, al ser nuestro literato renacentista uno de sus más avezados agentes, como se prueba por una carta misiva cruzada entre ambos, poeta y monarca (Perea Rodríguez en prensa). El que la magistratura del reino de Valencia de la que dependían tales juicios fuera unipersonal también podría haber ayudado al solapamiento de este caso: no es lo mismo presionar a un juez que a varios.

Además, nos movemos en un terreno laxo, pues aunque el Justicia criminal tenía jurisdicción sobre juegos ilegales y uso indebido de armas (Pérez García, 1991: 94), no está claro que altercados derivados de la práctica de un juego legal, como el de la pelota, fueran de su incumbencia, máxime cuando los crímenes que afectaban a personas y a sus vidas debían ser substanciadas en la *Costum*, es decir, juzgadas según los Fueros de Valencia (Pérez García, 1991: 96). Sea como fuere, solo el hallazgo del documento oficial podrá confirmar las tímidas, mas directas, acusaciones de Fernández de Oviedo y nos sacará de dudas sobre si Juan Fernández de Heredia fue, además de gran poeta, incipiente dramaturgo y consagrado deportista, culpable de homicidio por culpa de una discusión emanada del deporte en cuya práctica alcanzó notabilísima maestría.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1958). «Juan Fernández de Heredia en la tradición peninsular». En *De los siglos oscuros al de oro (notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*. Madrid: Gredos, 165-177.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro (2001). «Garcí Sánchez de Badajoz y la poesía italiana». En Patrizia Botta, Carmen Parrilla García y José Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici*. Noia-Padova-A Coruña: Toxosoutos, II, 141-152.
- BLECUA, José Manuel (1990). «Versos nuevos de Fernández de Heredia». En *Homenajes y otras labores*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 45-56.
- BOVER I FONT, August (1993). «La producció poètica catalana de Joan Ferrandis d'Herèdia». En Antoni Ferrando y Albert Hauf (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster VI*.

- Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, Valencia / Barcelona: Departament de Filologia Catalana-Publicacions de la Abadia de Montserrat, 107-116.
- CARO, Rodrigo (1978). *Días geniales o lúdicos*. En Jean-Pierre Étienne (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols.
- CASTELLANOS OÑATE, José Manuel (2017). *40 linajes madrileños*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía / Real Cuerpo de la Nobleza de Madrid.
- CANET APARISI, Teresa (1986). *La Audiencia Valenciana en la época foral moderna*. Valencia: Edicions «Alfons el Magnànim».
- CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, Juan (2012). «Unas notas sobre la vida y ascendencia del preclaro poeta Juan Fernández de Heredia». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 88.1-4, pp. 123-146.
- (2014). «Unas notas genealógicas sobre Manuel Díez, autor del *Llibre de la Menescalía*». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 90.1-4, pp. 5-26.
- D'AGOSTINO, María (2006). «Apuntes para una edición crítica de la obra poética de Juan Fernández de Heredia». En Vicenç Beltrán y Juan Paredes (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*. Granada: Universidad de Granada, 319-335.
- (2010). «Lengua, lenguaje y linaje nella poesia di Juan Fernández de Heredia». En Nancy De Benedetto y Inés Ravasini (eds.), *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*. Lecce: Pensa, 171-184.
- (2011). «‘Que más acertara cualquier toscano / trocando su verso por el castellano’: Juan Fernández de Heredia e la lirica italianeggiante». En Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda (eds.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*. Como: Ibis, I, pp. 289-307.
- (2014). «¿“De carne de ángeles” o “con grande perfección hechas”? La poesía de Juan Fernández de Heredia del manuscrito a la versión impresa». En Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*. Alacant: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 35-60.
- (2016). «Un caballero galán / de damas enamorado. La lírica amorosa de Juan Fernández de Heredia, ¿un reprehensor de Boscán?». *Crítica del Texto*, 19.2, pp. 121-136.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan (1955). *Obras*. En Rafael Ferreres (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo (1983 vol. 1; 2000 vol. 2; 2002a vol. 3; 2002b vol. 4). *Batallas y Quinquagenas*. En Juan Pérez de Tudela y Bueso (ed.). Madrid: Real Academia de la Historia.
- (1989). *Batallas y Quinquagenas*. En Juan Bautista de Avalle-Arce (ed.). Valladolid: Publicaciones de la Universidad.

- FERRANDO FRANCÉS, Antoni (1983). *Els certàmens poètics valencians*. Valencia: Institució «Alfonso el Magnànim».
- GRACIÁN, Baltasar (2001). *Obras completas*. En Luis Sánchez Lailla (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- MARINO, Nancy F. (2014a). «Las poesías olvidadas de Juan Fernández de Heredia: entre el *Cancionero General* y la edición impresa de 1562». En Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*. Alacant: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 95-104.
- (ed.) (2014b). *El Cancionero de Valencia: Mss. 5593 de la Biblioteca Nacional*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- MILÁN, Luis de (2001). *El Cortesano*. En Josep Escartí y Antoni Tordera (eds.). Valencia: Biblioteca Valenciana / Ajuntament de Valencia / Universitat de Valencia.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2003). «Valencia en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, pp. 227-251.
- (2007). *Estudio biográfico sobre los poetas del «Cancionero general»*. Madrid: CSIC.
- (2008). «Madrid en la obra genealógica de Gonzalo Fernández de Oviedo». En Santiago Murriel Hernández y Cristina Segura Graíño (eds.), *Madrid en el tránsito de la Edad Media a la Moderna*. Madrid: Al-Mudayna.
- (2013). «Serafi de Centelles, comte d'Oliva, i la cultura valenciana del Renaixement». *eHumanista / IVITRA*, 3, pp. 1-19.
- (2015). «Pelota, Juego de». En Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid: Castalia, vol. 9, 46-59.
- (en prensa). «La compleja biografía de un poeta valenciano del siglo XVI: Juan Fernández de Heredia».
- PÉREZ BOSCH, Estela (2003). «Juan Fernández de Heredia, poeta del *Cancionero general*». En Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena»*. In memoriam Manuel Alvar. Baena: Ayuntamiento de Baena, II, 261-286.
- (2009). *Los valencianos del Cancionero general: estudio de sus poesías*. Valencia: Universitat de Valencia.
- (2011). *Los poetas valencianos del Cancionero general (Valencia, 1511 y 1514)*. Valencia: «Institució Alfons el Magnànim».
- PÉREZ GARCÍA, Pablo (1991). *El Justicia criminal de Valencia (1479-1707)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- POZAS LOYO, Julia (2012). «El desarrollo del artículo indefinido en español medieval y clásico». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 60.2, pp. 447-478.

SANDOVAL, Prudencio de (1955-1956). *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*. En Carlos Seco Serrano (ed.). Madrid: Atlas, 3 vols.

TOAJAS ROGER, María Ángeles (2007). «La heredad de la Zarzuela. Nuevos documentos de su historia». *Anales de Historia del Arte*, 17, pp. 85-116.





## NOTAS SOBRE LA VARIEDAD DE ESTILOS EN EL *GUZMÁN DE ALFARACHE*<sup>1</sup>

Iria Pin Moros

Universidade de Santiago de Compostela

Uno de los aspectos menos cuestionados del *Guzmán de Alfarache* es su variedad de estilos y la importancia que Mateo Alemán concedió a este rasgo de la obra. Dicha variedad, deudora de distintos factores que iremos viendo a continuación, afecta a las dos vertientes de la dimensión retórica elocutiva: las cualidades (*puritas, perspicuitas y ornatus*) y los registros (*genus humile, medium y sublime*).<sup>2</sup> Centrándonos en el *ornatus*, cuidadosamente atendido por Alemán en sus obras, nos encontramos con que la mencionada multiplicidad estilística se manifiesta de forma destacada tanto en la proliferación de figuras y tropos como en el uso de los distintos tipos de sintaxis prosística. Este último aspecto adquiere una importancia todavía más notable si tenemos en cuenta que responde al cambio de norma estilística iniciado en la prosa europea a finales del siglo XVI,<sup>3</sup> que supuso un abandono progresivo de la imitación del período circular ciceroniano, así como la preferencia por las construcciones donde predominan la coordinación y la yuxtaposición; esto es, el estilo suelto y el período de miembros o incisos.

### ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL ESTILO DEL *GUZMÁN DE ALFARACHE*

Los acercamientos al estilo del *Guzmán* destacan por su abundancia, ya desde períodos próximos a su escritura; de ello dan cuenta los propios textos preliminares de las dos partes de la obra y, especialmente, el elogio de Luis de Valdés a la segunda de ellas. Como resulta esperable, este hecho no implica un acuerdo absoluto entre los estudiosos, cuyas observaciones apuntan hacia aspectos bastante dispares, dada la riqueza de temas y mecanismos

---

<sup>1</sup> El presente estudio se enmarca en el proyecto de tesis doctoral *Retórica y estilo en el "Guzmán de Alfarache"*, financiado con la Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU16/04735) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

<sup>2</sup> Para todo ello, véase Azaustre y Casas (1997: 80-82).

<sup>3</sup> Este hecho fue advertido por Morris W. Croll, quien sitúa su desarrollo entre 1575 y 1675 (Croll, 1966: 21).

presentes en el *Guzmán*. Buen ejemplo de ello lo constituye la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, quien señaló tanto la naturalidad de la obra como su artificiosidad, y definió al autor como —para muchos— «el mejor y más clásico español» (Gracián, 1969: LXII, 244). Algo similar ocurriría en la *Retórica* de Mayans y Siscar, quien realizó más de cuarenta menciones a Alemán y su obra, y coincidió con el aragonés en considerarlo uno de los mejores prosistas (III, I, 67, 319). De hecho, utiliza sus textos —especialmente, el *Guzmán*, pero también el *San Antonio de Padua* y la *Ortografía castellana*— para ilustrar el uso de distintos recursos retóricos.<sup>4</sup> A continuación señalamos algunos de ellos: dentro de las figuras de pensamiento, el apólogo (II, XII, 21, 272 y II, XII, 41, 279), la prosopopeya (III, VIII, 8, 378), la etopeya (III, VIII, 19, 386), la antítesis con quiasmo (III, X, 46, 418) o el epíteto (III, X, 57, 422); dentro de las de dicción, el hipérbaton (III, XI, 6, 427), la anáfora (III, XIV, 60, 447-448), la anadiplosis (III, XIV, 70, 451), el quiasmo (III, XIV, 87, 458), el políptoton (III, XIV, 98, 462) o la paronomasia (III, XV, 25, 474); de entre los tropos, la alegoría (III, VIII, 25, 389). Pero no se limitó a tropos y figuras, sino que también utilizó la prosa de Alemán para explicar ciertas tendencias de escritura muy presentes en ella, como la *congeries* (III, X, 56, 422), la eufonía (III, XVII, 32, 492),<sup>5</sup> la adecuación al asunto tratado y a los personajes (III, XX, 26, 530) o —dentro de la sintaxis del estilo— la composición periódica (III, XVIII, 22, 509), con frecuencia sentenciosa (III, XVIII, 35, 512); por último, también los estilos asiático (III, XXV, 8, 559) y rodio (III, XXV, 9, 560). De este modo, Mayans no parece considerar el *Guzmán* y las restantes obras del sevillano representativas del empleo de un recurso o de un tipo de escritura concretos, sino que recurre a ellas al abordar en su *Retórica* numerosos mecanismos compositivos, todos ellos habituales en la prosa alemaniana.

Pese al interés que suscitó desde temprano, y a las acertadas consideraciones de los autores mencionados, la variedad de estilos del *Guzmán* —y, en

<sup>4</sup> Las designaciones empleadas por Mayans y Siscar son en ocasiones diversas a las que indicamos; seguimos la terminología de Azaustre y Casas (1997).

<sup>5</sup> Resulta de gran interés la alabanza de este aspecto de su estilo: «Matheo Alemán, que es uno de los mejores maestros de la lengua española, nos dará un ejemplo que, aunque quizá más fue hijo del acaso o de la costumbre de escribir bien que del arte, es muy bueno para observar en él muchas perfecciones de la *composición* ingeniosa i feliz» (Mayans y Siscar, 1984: III, XVII, 32, 492). Como sugiere Mayans, debemos distinguir los rasgos de estilo de aquellos que se corresponden con el uso ordinario. Esta idea está ya presente en tratadistas como Quintiliano, quien, a propósito del zeugma, afirmaba lo siguiente: «estas son cosas tan corrientes, que no pueden reclamar para sí pertenecer al rango artístico de las figuras. Es claramente una figura lo que se une en una diversa forma de expresión (= donde se unen formas de expresión diversamente configuradas)» (IX, III, 64).

general, de la obra de Alemán— no ha sido objeto de un estudio monográfico, predominando los análisis de diversos tropos y figuras. Como ya indicó en 1971 Ángel San Miguel, «una publicación seria sobre el idioma y el estilo del *Guzmán* falta todavía» (San Miguel, 1971: 265), si bien este autor señalaba como excepciones la tesis de Barbara Davis (1972),<sup>6</sup> todavía inédita entonces, y un artículo de Venanzio Todesco (1938).

Casi tres décadas después, las siguientes palabras de Enrico Di Pastena demostraron que el panorama no había cambiado demasiado:

Tal disparidad de visiones se justifica evidentemente sólo por haberse fijado cada uno de los estudiosos en aspectos parciales o en pasajes determinados de la obra y revela a las claras una laguna que la bibliografía crítica todavía no ha colmado satisfactoriamente: una indagación detenida del estilo alemán. (Di Pastena, 1999: 6)

Este crítico situaba de nuevo como excepciones a Todesco (1938) y Davis (1975), a los que se añadían Cros (1967 y 1971) y Hatzfeld (1975). Si bien son más las excepciones —tanto anteriores<sup>7</sup> como posteriores a 1999—, la brevedad de estas interesantes contribuciones al estudio del estilo no ha permitido subsanar totalmente la carencia señalada por Di Pastena.

La laguna no estriba, por tanto, en el acierto de las consideraciones previas ni en su interés, sino en la falta de un estudio sistemático que aborde cada uno de los aspectos de la *elocutio* en términos retóricos. El problema reside especialmente en la no consideración de la sintaxis del estilo, como advirtió también Enrico Di Pastena (1999: 5).<sup>8</sup> Por ello, en las siguientes páginas intentaremos realizar una aproximación al estilo del *Guzmán* a través de la *compositio* sintáctica, el asunto más descuidado. Este análisis nos permitirá también acercarnos a las preferencias estilísticas de Alemán, que van más allá del ámbito de la sintaxis del estilo —de la *elocutio* en general—, y resultan de gran interés para comprender la riqueza de estilos de la obra.

<sup>6</sup> Aunque defendida en 1969, fue publicada ese año.

<sup>7</sup> Cabe destacar el interés de la tesis de Grippen (1976), centrada precisamente en la multiplicidad de estilos de la obra. Su autora ejemplifica con exhaustividad el uso de distintos recursos, aunque no se ocupa de la sintaxis del estilo.

<sup>8</sup> Como excepciones a esta ausencia de estudios sobre la *compositio* sintáctica en el *Guzmán*, podemos señalar ciertas observaciones de Rey (1987: 97) y la síntesis de Azaustre Galiana (1994).

## BREVE MARCO TEÓRICO

Como es sabido, el *ornatus* retórico se divide en tropos, figuras y *compositio*, elementos cuyo análisis puede proporcionar una visión global del estilo de una obra. Mientras las dos primeras afectan a la selección de las palabras, la *compositio* tiene que ver con su «combinación fonética y sintáctica» (Azaustre y Casas, 1997: 141). Concretamente, la sintaxis del estilo se ocupa de la «estructura sintáctica de la frase continua» (Lausberg, 1967: §911, 302); esto es, analiza sus componentes y las posibilidades distributivas que estos presentan en el discurso (Azaustre y Casas, 1997: 142).

Siguiendo a los tratadistas clásicos, en el análisis de la *compositio* del *Guzmán* se ha partido de la consabida división dual entre estilo suelto y período, que presentan características rítmicas y semántico-lógicas diferentes (Azaustre y Casas, 1997: 143-144), y, dentro de este último, se han distinguido sus dos grandes modalidades: período circular y de miembros o incisos, sin llevar a cabo una diferenciación entre miembros e incisos en función de su extensión, dado lo difuso de sus límites. En el período circular, cuyos elementos responden a una estructura constituida por una prótasis «creadora de tensión» (Lausberg, 1967: §924, 307) y una apódosis que distiende y cierra el ciclo, predominan la subordinación y la interordinación, frente a lo que ocurre en el período de miembros, donde destacan la coordinación y la yuxtaposición, estructuras que lo aproximan al estilo suelto. La diferencia entre ambos radica en que, mientras en el estilo suelto se encadenan diversas ideas, los componentes del período de miembros amplifican una única idea, como veremos a propósito del *Guzmán*.

## LA COMPOSITIO SINTÁCTICA EN EL *GUZMÁN DE ALFARACHE*

Es bien sabido que los dos pilares argumentales del *Guzmán de Alfarache* son narración y digresión, dada la construcción dual del relato. En consecuencia, el estilo de la obra adquiere una gran relevancia por la constante combinación de pasajes narrativos y didácticos, combinación asociada de forma directa al estilo suelto y el período circular, dos tipos de *compositio* que conviven de forma armónica no solo en la obra en su totalidad, sino también en numerosos pasajes donde Alemán consigue integrar plenamente intenciones y estilos; «contar y moralizar casi a un tiempo» (Azaustre Galiana, 1994: 259).

Como se ha podido verificar, en los pasajes narrativos del *Guzmán* predomina el estilo suelto, pues el relato de unos acontecimientos de forma lineal encuentra su lugar idóneo en la fluidez proporcionada por este tipo de *compositio*. Además, el decoro exige que las peripecias de un pícaro —contadas por él mismo, aunque desde su madurez— sean narradas mayoritariamente de forma llana,<sup>9</sup> excepto en aquellos casos en que los personajes o el asunto tratado sean de índole más elevada. Pero esto afecta no solo a la narración de la vida del pícaro, sino también a los relatos intercalados, donde presenta un papel destacado el período de tipo narrativo o *peribolé*, definido por fray Luis de Granada en su *Retórica eclesiástica* como el «rodeo del estilo de la historia» (V, XVI, 573), y que es utilizado tanto por decoro al ambiente cortesano como por la frecuente búsqueda del detallismo, como demuestra el siguiente pasaje:

Entre las que allí vivían, que eran cuatro hermanas, a la una de ellas, la más venerable y grave, a quien tenían las otras todo respeto, tanto por su prudencia mucha cuanto por ser mayor en edad, se fue inclinando más en amistad y regalándola, conque después, andando el tiempo, en ocasiones que se ofrecían, poco a poco se fue descubriendo, haciéndola capaz de sus deseos, hasta de todo punto quedar aclarado con ella, suplicándole que, interponiendo para ello su autoridad, fuese parte que sus esperanzas no quedasen sin el premio que de su valor y discreción esperaba y que, siéndole favorable, la fuese disponiendo en las ocasiones que se ofreciesen, de tal manera que cualesquier dificultades quedasen llanas, pues de su parte ninguna se podía ofrecer que a brazos cruzados no se pusiese a hacer toda su voluntad (*Historia de Bonifacio y Dorotea*, II, II, IX, 587).

También en las epístolas y los diálogos la *compositio* está supeditada al decoro al personaje concreto, al asunto tratado y a la finalidad del emisor. Así, aunque en ambos casos predomine el estilo suelto, cuando aborden un tema elevado o los personajes sean nobles aparecerá el período circular, como ya señaló Quintiliano en su *Institutio oratoria* (IX, IV, 19-20).

El estilo suelto es también el tipo de *compositio* más frecuente en los pasajes descriptivos, con frecuencia de carácter enumerativo, aunque en ellos tiene

<sup>9</sup> Un claro ejemplo de ello lo encontramos en el siguiente pasaje: «Luego proseguí mi camino. Busqué una cañita que llevar en la mano. Pareciome que con ella era llevar capa; pero ni me honraba ni abrigaba tanto. Servíame de sustentar el brazo para dar aliento a los pies. Acertaron a pasar dos de a mula; creí que, teniendo con ellos, me harían la costa» (I, II, I, 163). Las citas del *Guzmán de Alfarache* incluidas en este trabajo proceden de la edición de Luis Gómez Canseco (2012), recogida en la bibliografía.

también una gran presencia el período de miembros o incisos. Un ejemplo de esta última vertiente lo encontramos en el siguiente pasaje, que acumula metáforas<sup>10</sup> para definir la cárcel, y donde Alemán recurre también a la *expolitio* y el *isocolon*:

Ella es un paradero de necios, escarmiento forzoso, arrepentimiento tardo, prueba de amigos, venganza de enemigos, república confusa, infierno breve, muerte larga, puerto de suspiros, valle de lágrimas, casa de locos donde cada uno grita y trata de sola su locura (II, III, VII, 722).

De este modo, y frente a lo que ocurre con el estilo suelto, el período se desvela en el *Guzmán* como un mecanismo muy eficaz para la persuasión intelectual y afectiva, principalmente por su marcado ritmo y su musicalidad, deudores del *numerus*. Por ello es la *compositio* predominante en los textos preliminares de la obra, tanto en aquellos escritos por Mateo Alemán como en las tasas, aprobaciones, privilegios y elogios, donde destaca la circularidad habitual en el lenguaje legal. A ese tipo de *compositio* se une el período de miembros, fundamentalmente en la *captatio benevolentiae* de las dedicatorias y prólogos, donde entra en juego mover los afectos del receptor. En consecuencia, la *compositio* del *Guzmán* no solo le permite a Alemán deleitar a los lectores, sino también mover sus ánimos mediante la fuerza expresiva concedida por el «ritmo de reiteraciones y paralelismos» (Azaustre y Casas, 1997: 151). En el ejemplo que extraemos a continuación, el período circular pronto deja paso —de forma fluida— a un período de miembros centrado en la descripción del malintencionado en términos negativos, donde destaca la anáfora como figura que proporciona vehemencia al discurso:<sup>11</sup>

De las cosas que suelen causar más temor a los hombres, no sé cuál sea mayor o pueda compararse con una mala intención; y con mayores veras cuanto más estuviere arraigada en los de oscura sangre, nacimiento humilde y bajos pensamientos, porque suele ser en los tales más eficaz y menos corregida. Son cazadores los unos y los otros que, cubiertos de la enramada, están en acecho de nuestra perdición, y aun después

<sup>10</sup> Se trata de un tropo bastante frecuente en la obra que nos ocupa, donde predominan las metáforas de constitución sencilla y de tipo popular, habitualmente parafraseadas o acompañadas de expresiones sinonímicas —a través de la *interpretatio*—, lo que facilita su comprensión.

<sup>11</sup> Aunque por motivos de extensión nos centremos en la *compositio* sintáctica, este pasaje ilustra el papel fundamental que adquieren en la obra los tropos y las figuras, usados con asiduidad por Alemán para proporcionar efectividad, ritmo y variedad al discurso. Así, la multiplicidad de estilos del *Guzmán*, a menudo apuntada por la crítica, se ve corroborada por el estudio de las tres vertientes del *ornatus* retórico.

de la herida hecha, no se nos descubre de dónde salió el daño. Son basiliscos que, si los viésemos primero, perecería su ponzoña y no serían tan perjudiciales, mas como nos ganan por la mano, adquiriendo un cierto dominio, nos ponen debajo de la suya. Son escándalo en la república, fiscales de la inocencia y verdugos de la virtud, contra quien la prudencia no es poderosa (*A don Francisco de Rojas*, I, 9).

También en el género paródico tardío de la premática burlesca,<sup>12</sup> dado su carácter de texto legal (aunque jocoso), destaca el período, como demuestran las *Ordenanzas mendicativas* y el *Arancel de necesidades*. Lo mismo ocurre en las digresiones de la obra, donde el período —principalmente el circular— se opone a la concisión habitual en el estilo suelto de los pasajes narrativos:

Voy hablando de los que se llaman jugadores, que lo traen por oficio y tienen por costumbre; no obstante que deseo más que se aparten de él aquellos que son más nobles, considerando los daños que de ello se les sigue, viendo que el malo se iguala con el bueno y que, si él gana y el otro pierde, se obliga a sufrir muchos atrevimientos y descomposturas, palabras y meneos, que la ganancia sola pudiera sufrirlo y no un hombre de honor. Y otras cosas que no me atrevo a decir, tales de calidad que no solo por ellas y las dichas habían de aborrecer el juego, pero las casas donde se juega. Mas, ya que nuestro apetito es tan desenfrenado, no sería malo, sino importante, que sepa el mancebo las leyes, los partidos, las tretas, los engaños que en él hay (I, III, IX, 320-321).

Como vemos, el período es utilizado con el propósito de convencer al lector, dada la función ejemplarizante que el Guzmán adulto pretende realizar a través del relato de su nada modélica vida. Por ello, la argumentación de los pasajes digresivos suele desarrollarse de forma circular, pues con ella se busca principalmente persuadir al lector a través del intelecto, aunque se enriquezca con diferentes pruebas retóricas cuyas características determinan el estilo empleado. Generalmente —y siguiendo la retórica propia del sermón— el inicio de la digresión supone la definición del asunto tratado (Gómez Canseco, 2012: 29). Con frecuencia se trata de un concepto abstracto, y la *compositio* más habitual en este tipo de pasajes suele complementarse con la aparición del período de miembros, empleado para reforzar la argumentación por acumulación, y a través de recursos que permiten mover los afectos del receptor, como refleja el siguiente pasaje:

<sup>12</sup> Véase Chevalier (1992: 76).



¡Oh —decía—, lo que carga el peso de la honra y cómo no hay metal que se le iguale! ¡A cuánto está obligado el desventurado que de ella hubiere de usar! ¡Qué mirado y medido ha de andar! ¡Qué cuidadoso y sobresaltado! ¡Por cuán altas y delgadas maromas ha de correr! ¡Por cuántos peligros ha de navegar! ¡En qué trabajo se quiere meter y en qué espinosas zarzas enfrascarse! (I, II, II, 172).

Un tipo de *compositio* todavía no mencionado, a pesar su destacada presencia en la obra, es el período de miembros sentenciosos, cuyos componentes tienden a la gravedad y al laconismo; este es utilizado en aquellos pasajes que acumulan refranes, reproches, consejos o advertencias morales, con frecuencia incluidos en los textos preliminares y, de manera más destacada, en las digresiones. De hecho, su vínculo con la sentencia convierte este tipo de estilo en el idóneo para la moralización, con la que suele estar asociada en la literatura aurisecular. Un buen ejemplo de su presencia en el *Guzmán* lo constituye el siguiente pasaje, donde se encadenan consejos al lector discreto en este tipo de *compositio*:

Mucho te digo que deseo decirte y mucho dejé de escribir que te escribo. Haz cómo 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 echés como barreduras al muladar del olvido: mira que podrá ser escobilla de precio. Recoge, junta esa tierra, méte-la en el crisol de la consideración, dale fuego de espíritu, y te aseguro que hallarás algún oro que te enriquezca (*Del mismo al discreto lector*, I, 14).

Como ilustran los ejemplos presentados, el análisis llevado a cabo refleja que, en el *Guzmán*, el empleo de los distintos tipos de *compositio* depende claramente de las finalidades perseguidas y del concepto de decoro. Por ello se alternan diversas formas compositivas, entremezcladas con un sinfín de figuras y tropos que apoyan eficazmente los distintos propósitos, como se ha pretendido demostrar en las páginas anteriores.

## CONCLUSIONES

Aunque se ha buscado la sistematicidad en el estudio de la *compositio* en cada una de las modalidades textuales presentes en el texto —pluralidad relacionada con la búsqueda de la *variatio* por parte de Alemán—, debemos tener en cuenta que el elemento fundamental de su casuística, por su pertinencia y

sistematicidad, tiene que ver con la combinación de narración y argumentación y, en consecuencia, de estilo suelto y período, como apuntaba ya Azaustre Galiana (1994). Esta dualidad, que relaciona los tipos de *compositio* con las finalidades textuales a las que estos se vinculan, es constante a lo largo de la obra, aunque en ocasiones se ve alterada por las exigencias del decoro retórico. Así, se trata de uno de los factores principales que determinan su variedad de estilos, como ilustra tanto el análisis de la *compositio* como de las figuras y los tropos.

A este factor se añade precisamente la variedad de géneros que acoge el *Guzmán* y la adecuación del estilo del pasaje concreto a las características temáticas e intenciones de cada uno de ellos. De este modo, la convivencia de distintas modalidades textuales determina una multiplicidad de estilos que se explica precisamente por un elemento esencial en la literatura aurisecular: el respeto al *decorum* o *aptum*.<sup>13</sup> Pero a estos tres factores (las dos vertientes temáticas, la multiplicidad de géneros que abarca el relato y el respeto al decoro) se suma un último aspecto, fundamental en la variedad de estilos compositivos del *Guzmán*: las preferencias estilísticas de Mateo Alemán. Alemán gusta del desarrollo pormenorizado de asuntos, por lo que la acumulación y la ampliación de ideas son extremadamente frecuentes en su prosa; ello determina tanto el habitual empleo del período de miembros y la *peribolé*, como el uso de figuras como la *distributio*, la *expolitio*, la *interpretatio*, todas aquellas que implican repetición o —cómo no— el paréntesis y la constante digresión. A su vez, presenta una clara tendencia al empleo de expresiones sinonímicas (habitualmente en período de miembros) y a ensartar refranes y frases de estilo coloquial; cuando estos se encadenan, la sintaxis tiende a la sentenciosidad, al igual que sucede en las sargas de advertencias y consejos.

Como se ha podido comprobar, el *Guzmán de Alfarache* se caracteriza por la convivencia de un gran número de mecanismos compositivos, muchos de los cuales dependen directamente de las preferencias estilísticas de su autor, tanto en lo que afecta a los recursos como a los tipos de *compositio* sintáctica. A ello se debe, en gran parte, la combinación de diferentes estilos en un mismo pasaje, y, con ello, el hecho de que las asociaciones establecidas entre tipos de texto y *compositio* no sean absolutas. En consecuencia, a pesar de que el propósito haya sido el análisis de las vertientes empleadas en función de la tipología,

<sup>13</sup> Resulta fundamental el estudio de Mañero Lozano (2009) acerca de los orígenes del concepto y de su pervivencia en el Siglo de Oro.

las finalidades textuales y el concepto de *decorum*, debemos tener en cuenta que se trata de generalizaciones orientativas.

En resumen: Alemán, en acuerdo con los preceptos teóricos, articula los tipos de *compositio* según la índole concreta del texto, y escribe respetando un decoro de estilo procedente en buena medida de una tradición retórica avalada por importantes modelos literarios. Así, podemos confirmar que estamos ante una obra que no solo consigue reunir numerosos registros, géneros literarios y modalidades textuales, sino que además integra de forma cohesionada los estilos compositivos que los manifiestan. De este modo, el *Guzmán* confirma la validez del *ars rhetorica* para analizar la prosa alemaniana (así como la literatura áurea en general).

Por todo ello, podemos concluir que el acercamiento al estilo del *Guzmán de Alfarache* permite no solo el acceder al plano formal de la obra, esencial en la literatura áurea, y con ello reconocer los criterios compositivos subyacentes tras cada tipo de texto, sino también traspasar dicho ámbito, descifrando a través de él su núcleo argumental y las preferencias estilísticas de Alemán. En consecuencia, el análisis llevado a cabo refleja también el interés de plantear el estudio del estilo no solo como una clasificación formal y descriptiva, sino también como un medio eficaz para entender el sentido, la composición del texto y las tendencias de su autor.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo (2012). *Guzmán de Alfarache*. En Luis Gómez Canseco (ed.). Madrid: Real Academia Española; Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio (1994). «*Compositio*, narración y digresión en el *Guzmán de Alfarache*». En Antonio Ruiz Castellanos (coord.), *Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, vol. I, 256-261.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio y CASAS, Juan (1997). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- CHEVALIER, Maxime (1992). *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica.
- CROLL, Morris W. (1966). «Juste Lipse et le Mouvement Anticicéronien à la Fin du XVIe et au Début du XVIIe Siècle». En John M. Wallace y otros (eds.), *Style, Rhetoric, and Rhythm*. Princeton: Princeton University Press, 7-44.

- CROS, Edmond (1967). *Protée et Le Gueux: recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans «Guzmán de Alfarache»*. Paris: Didier.
- (1971). *Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra*. Salamanca: Anaya.
- DAVIS, Barbara (1972). *An Analysis of the Structure and Style of Mateo Alemán's «Guzmán de Alfarache»*. Tesis Doctoral. Ann Arbor (Michigan): UMI.
- (1975). «The style of Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache*». *Romanic Review*, 66-3, pp. 199-213.
- DI PASTENA, Enrico (1999). «Claves retóricas y estilos en el *Guzmán de Alfarache*». *Ínsula*, 636, pp. 5-7.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.) (2012). *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Real Academia Española; Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- GRACIÁN, Baltasar (1969). *Agudeza y arte de ingenio*. En Evaristo Correa Calderón (ed.). Madrid: Castalia.
- GRANADA, fray Luis de (2010). *Los seis libros de la «Retórica Eclesiástica», o método de predicar*, trad. Manuel López-Muñoz. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos; Calahorra: Ayuntamiento de Calahorra.
- GRIPPEN, Diana Patton (1976). *Multiplicity of Styles in the «Guzmán de Alfarache»*. Tesis Doctoral. Ann Arbor (Michigan): UMI.
- HATZFELD, Helmut (1975). «El estilo barroco de *Guzmán de Alfarache*», trad. Ana M.<sup>a</sup> Aznar. *Prohemio*, 6-1, pp. 7-19.
- LAUSBERG, Heinrich (1966-1968) [1960]. *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesco. Madrid: Gredos.
- MAÑERO LOZANO, David (2009). «Del concepto de *decoro* a la 'teoría de los estilos': consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro». *Bulletin Hispanique*, 111-2, pp. 357-385.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio (1984). *Retórica*. En Antonio Mestre Sanchis (ed.), *Obras completas*. Oliva: Ayuntamiento de Oliva, vol. III.
- QUINTILIANO (1997-2001). *Institutionis oratoriae libri XII. Sobre la formación del orador: doce libros*, trad. Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca.
- REY, Alfonso (1987). «El género picaresco y la novela». *Bulletin Hispanique*, 89, pp. 85-118.
- SAN MIGUEL, Ángel (1971). *Sentido y estructura del «Guzmán de Alfarache»*. Madrid: Gredos.
- TODESCO, Venanzio (1938). «La forma espressiva di Mateo Alemán e il carattere predominante dell'opera sua». Separata de *Memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*, 54, 5-25.



VEROSIMILITUD Y POÉTICA NOVELESCA: ALGUNOS  
APUNTES CONTRASTIVOS SOBRE EL *GUZMÁN DE ALFARACHE*  
Y *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

Philippe Rabaté

*Université Paris-Nanterre/IHRIM ENS de Lyon*

La lectura de las ficciones áureas supone —como bien lo saben los lectores asiduos de este período— unos encuentros repetidos con la afirmación de la «verdad del cuento». Numerosas son las aserciones según las cuales la fábula que recorreremos nos conduciría hacia un saber que incluye una forma o un tipo de conformidad con nuestros conocimientos teóricos y prácticos del mundo así como con la significación hacia la cual estos apuntan. Definición prudente y amplia de la verdad que es, ante todo, el reconocimiento de algo que ya sabemos y que quedó ocultado —y a veces sepultado— por nuestra práctica del mundo. El problema es, sin embargo, considerable en la medida en que el concepto de verdad remite ante todo a una observación de las *realia* y reviste por ende una significación fundamental por proceder de un saber metafísico o teológico. El mundo forma una unidad y el lenguaje puede revelar su sentido profundo y a veces escondido, su esencia y sustancia. Por otra parte, emplear el término de verdad en un marco ficcional nos incita a manejar otra noción muy usada ya desde el principio de la edad moderna, la de verosimilitud, concepto polifacético que atañe tanto a la legitimidad de la palabra del autor y de sus personajes como al carácter aceptable de los episodios relatados a lo largo de la obra. Por tanto debe ser considerada a la vez como una determinada formación discursiva con instancias y autoridades que le confieren validez, una serie axiológica (dimensión moral y conceptual) y un efecto del discurso sobre su destinatario.

Sin embargo, tal consideración dista de ser tan evidente como parece y surgen varias interrogaciones subyacentes. ¿Es realmente dicha referencia a la verdad una línea de construcción del texto fundamental o una forma de conformarse con el dogma de la lectura útil y descarta las reiteradas críticas contra su legitimidad? Y, por otra parte, ¿existe o no una historicidad de este concepto de verosimilitud y, de ser el caso, podríamos considerar que surge, al principio del siglo XVII, una forma de autonomía en lo que toca esta noción de verdad?

En el marco del presente trabajo, por razones de brevedad, procuraremos ceñirnos a dos series de observaciones, empezando por una consideración, desde luego sintética, de lo que se podía concebir en la tratadística de finales del siglo xvi bajo el nombre de verosimilitud con la pregnancia aún fuerte de la *Poética* aristotélica. Este primer tiempo, de índole teórica, dará paso después a dos series de ejemplos que proceden de dos obras absolutamente fundamentales y sustanciosas desde esta perspectiva —el *Quijote* y el *Guzmán de Alfarache*— a fin de esbozar el carácter hondamente plástico de semejante noción.

## LA VEROSIMILITUD SEGÚN LOS TRATADISTAS NEO-ARISTOTÉLICOS

Como se ha podido subrayar a menudo, se desprende de los principales tratados de poética del siglo xvi español una curiosa permanencia de fronteras y categorías discursivas que ya habían sufrido profundas reformulaciones en Italia desde finales del *Quattrocento*. Los textos de ficción se solían someter así a un examen basado en la alternancia entre Poesía e Historia, entre verosimilitud y verdad, creación e imitación. Tales nociones formaban parte —y constituían los fundamentos teóricos— de la preceptiva de la época, que conviene entender como el conjunto de preceptos o normas estéticas que habían de ser guardadas y respetadas para la composición de obras. La fuente común y obligada de las teorías del siglo xvi era obviamente *La poética* de Aristóteles, que inspiró a varios tratadistas áureos a la hora de definir «la materia del Arte Poética». Juan Díaz Rengifo escribía así en su *Arte poética española* publicada por primera vez en 1592 (hay segunda edición en 1620):

Materia llamamos aquellas cosas, en las cuales el artifice exercita los preceptos del arte, como la plata, y el oro son materia del platero, el paño del sastre, la tierra del labrador. La materia del arte Poetica son todas las cosas, que tienen ser, y las que no lo tienen, sino es que del mesmo Poeta reciben. Al qual pertenece no solo el hablar de cosas verdaderas; pero mucho mas el fingir, y aun esto en tanto grado, que dize Aristoteles, que solos los que fingen son propiamente Poetas. Y no quiso dezir que los Poetas avían de mentir, sino que avían de descrivir y pintar tan al vivo las cosas, que diessen como vida a lo que estava muerto [...]. (Díaz Rengifo, 1977: 3)

Recordemos más precisamente los conceptos claves de esta filosofía de la creación verbal. La noción aristotélica fundamental es la imitación o μίμησις de la Naturaleza por el Arte o la Poesía (*Poética*, 1451a30-36), lo que le confiere unidad a la «fábula» creada:

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se orden de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo [...]. (Aristóteles, 2010: 157)

La imitación de la Poesía ha de obedecer al principio de la verosimilitud, término que podríamos definir como una forma de semejanza a la verdad o sea, en otros términos, que corresponde a lo que es racionalmente aceptable por el lector como posible o probable en el seno del cuento:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice que lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. (Aristóteles, 2010: 1451ab, 157-158)

No cabe duda de que son textos celeberrimos y difundidísimos pero los queríamos recordar al iniciar este estudio porque constituyen el perímetro conceptual en el que van a moverse los creadores de la época con unas adaptaciones singulares que detallaremos dentro de poco. En cualquier caso, encontramos una traducción fiel y exacta de esta idea en la «epístola cuarta» de la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano (1596) dedicada a «Las diferencias de poema», en la que el personaje de Ugo precisa:

Dicho es ya que el poema es imitación en el lenguaje; y que el hacerse la imitación con el lenguaje, diferencia y distingue a la poética de las demás imitaciones. Y digo ahora que unas de otras diferencias poéticas se distinguen, porque unas tienen solamente la imitación hecha con lenguaje, como es la épica; tal es la *Iliada* y *Eneida*, en las cuales no se administra otra imitación, sino es la que el poeta hace con su lengua. (López Pinciano, 1998: 136)



La verosimilitud es, en esta concepción mimética, una condición del sentido universal de la obra en la medida en que le permite al lector ser conmovido e identificarse a ciertos personajes de la misma. Tal precepto no es tan excluyente como podemos pensar y puede integrar algún que otro elemento maravilloso y sabroso para el lector —ya que fuente de «admiración» y «suspensión»— y matizarlo mediante algún elemento de incertidumbre que justificase su aparición dentro de la «fábula» o acción. El mismo Pinciano, excelente conocedor de la teoría aristotélica y probable fuente del mismo Cervantes, afirma así: «La obra principal del poema no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla, que sea verosímil y llegada a razón». Tal perspectiva justifica una condena rotunda de los libros de caballerías y le brinda al lector un concepto de verosimilitud sumamente abierto en una página famosa de la «epístola tercera»:

—Pues más hay —respondió Fadrique—; que la definición se dio por la materia sujeta, que es el lenguaje; y agora se ha tratado la materia de que trata y falta la principal, que es la materia acerca de que se ocupa, por otro nombre, el objeto. De quien, dejadas opiniones aparte, digo que el objeto no es la mentira, que sería coincidir con la sophística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y, no siendo historia, tiene por objeto el verisímil que todo lo abraza. De aquí resulta que es una arte superior a la metaphísica, porque comprehende más mucho y se extiende a lo que es y no es. (López Pinciano, 1998: 123)

La poética es así nada menos que «una arte superior a la metaphísica», afirmación muy poco aristotélica, que abarcaría, de cierta manera, la totalidad de los mundos reales y posibles con la fuerte reserva según la cual la invención forjada tendría que mantenerse en los límites de lo aceptable y decoroso. A partir de tales consideraciones, no podemos sino suscribir a la definición que da Mercedes Blanco de la verosimilitud en un trabajo sobre *Don Quijote*:

De ces propositions et d'autres qui vont dans le même sens on peut déduire que le vraisemblable consiste dans une cohérence de l'action d'après des lois ou des principes universels, un enchaînement déterministe ou probabiliste des événements mis en lumière par une intelligence de type philosophique. [...]. La vraisemblance serait donc la logique du probable appliquée à l'action humaine. (Blanco, 1996: 201-202)

Ahora bien, antes de considerar más atentamente algunos casos de las dos obras ya citadas, no queríamos pasar por alto el hecho de que hay varios ele-

mentos desconocidos o imprecisos en estas coordenadas que nos conducen hacia un discurso verosímil. Pese a la potente argumentación aristotélica, nos sigue costando entender exactamente qué cosa es μίμησις: ¿un proceso de desdoblamiento, una determinada figuración especular de la realidad? ¿Si los instrumentos del creador son verbales, cómo debe manejarlos? ¿Pueden someterse a reglas y leyes precisas y hasta qué límite funciona el mimetismo? Por otra parte, en este proceso de desdoblamiento, ¿cómo consigue alcanzar su validez y autonomía la obra creada? Centramos nuestro breve recorrido del *Guzmán de Alfarache* y del *Don Quijote* sobre estas tres dimensiones que constituirán nuestro hilo conductor: la legitimación de la palabra verosímil, la verosimilitud nacida de la serie episódica y de la construcción psicológica de los personajes, la verdad como horizonte del texto y fuente de su coherencia.

## LA VEROSIMILITUD EXIGENTE DEL *GUZMÁN DE ALFARACHE*

Ante estas coordenadas históricas, dos ficciones —entre otras que no podemos mencionar por falta de espacio— introducen una práctica novedosa de la verosimilitud y son, sin que haya la menor casualidad en ello, dos de las «novelas» (según el término que usamos desde el siglo XIX) entre las más famosas de toda la producción áurea. Tanto el *Guzmán de Alfarache* como *Don Quijote de la Mancha* suponen e implican una inflexión notable en la concepción de lo que se entendía por «verosimilitud» o «verisimilitud». Si seguimos el orden cronológico, conviene considerar ante todo la obra de Mateo Alemán a partir de los tres criterios operativos que hemos podido identificar.

Desde la perspectiva de la legitimación de la palabra del galeote, fuente de su «verdad» ejemplar, la «Declaración para el entendimiento deste libro» resulta ser un texto de una densidad inhabitual entre las piezas paratextuales. Este modo de lectura de la vida guzmaniana, «poética historia», debe hacerse allanando una dificultad de peso que atañe a la verosimilitud del texto, a saber la de la capacidad del protagonista de discurrir tan variada e ingeniosamente. Para facilitar este impedimento, Alemán dota a su personaje de unas facultades múltiples, intelectual y humana, que son el fruto de una experiencia rica y diversa:

Para lo cual se presupone que Guzmán de Alfarache, nuestro pícaro, habiendo sido muy buen estudiante, latino, retórico y griego, como diremos en esta primera

parte, después, dando la vuelta de Italia en España, pasó adelante con sus estudios, con ánimo de profesar el estado de la religión; mas por volverse a los vicios los dejó, habiendo cursado algunos años en ellos. (Alemán, 2012: 16)

Tal legitimidad de la palabra primopersonal va a completarse y afirmarse con una astucia poética comparable con la del «prólogo» del *Lazarillo de Tormes*. El «yo» del galeote retoma este rechazo de la propiedad para transformar su propio discurso de manera indisociable en «conseja» y «conseja», valiéndose del término de «confesión» o de «alarde»:

Digo —si quieres oírlo— que aquesta confesión general que hago, este alarde público que de mis cosas te represento, no es para que me imites a mí; antes para que, sabidas, corrijas las tuyas en ti. (Alemán, 2012: 372)

Bien se puede comprobar que el último elemento de esta construcción retórica implica de hecho al lector que contrae cierta forma de obligación y de deuda frente al libro como entrega amistosa y enseñanza a contrario. Va forjando así Alemán un lector implícito y cómplice que bien podría ser el destinatario de los numerosos apóstrofes del texto.

La consecuencia de esta instauración tan singular de la voz narradora es una unidad psicológica y de acción que se desprende del texto a pesar de una serie episódica de gran variedad. Desde la descripción inicial de los padres —que crea una cadena aparentemente determinista— hasta la salida de Sevilla y las primeras desventuras, los distintos acontecimientos de la vida de Guzmán se someten a esta verosimilitud que nace del dominio del contador sobre su materia e incluso puede arriesgarse a decir, en un momento determinado: «Este discurso es mío; que si no pasaron estas palabras formales, a lo menos creo serían otras equivalentes a ellas» (Alemán, 2012: 128). El lector pronto queda convencido frente a la coherencia de la visión del «atalaya» que empieza así un relato *ab initio* («confesión general») para conducirnos al punto presente constituido por la escritura. ¿Cuál podría ser así el sentido de una construcción tan exigente que somete la variedad del cuento a un yo omnipotente, que domina y conforma tanto su discurso como la buena recepción del mismo? ¿No puede existir otra dimensión que la puramente demostrativa y ejemplar del recorrido del galeote? Para entenderlo, conviene interrogarse sobre el fin que el texto se da a sí mismo y si el mismo criterio de verosimilitud lo habita.

En realidad, el *Guzmán* establece una relación de complementariedad entre cuento e interpretación moral y tal paso no puede hacerse sin una continuidad verosímil entre el relato y el sermón que lo acompaña. Sin embargo —y sin entrar demasiado en detalles— existe toda una serie de contradicciones que se expresan sobre todo en la parte final del texto, en un desenlace problemático desde el punto de vista moral: en efecto, la actitud final de Guzmán puede leerse a través de varios prismas —como ya aclararon los estudios estimulantes de Michel Cavillac— y esta diversidad de posibles aparece como un límite de la propia verosimilitud del texto. La coherencia de la primera persona, verdadero «pícaro hablador» en palabras de Gonzalo Sobejano, no impide que el texto aparezca como una trampa o una ilusión, lo que exige por parte del lector un trabajo de colaboración muy cercano al que requiere la lectura de *Don Quijote de la Mancha*.

## TEORÍAS Y PRÁCTICAS DE LA VEROSIMILITUD EN DON QUIJOTE

Es cierto: cuando Cervantes se propone elaborar una ficción «verdadera», es decir coherente y verosímil, procura siempre justificar racionalmente su «invención» —o hilo argumental de la obra—, valiéndose de los términos neo-aristotélicos que ya hemos recordado. En el capítulo 47 de la *Primera Parte*, los famosos juicios del canónigo, «hombre de buen entendimiento» según las palabras del cura, reflejan en gran parte las ideas que aparecían en la *Philosophía antigua poética* (1596) y podemos considerar que traducen parte del ideal estético del propio autor del *Quijote*. Después de una crítica fuertemente expresada de las novelas de caballerías, centrados en un deleitar que supone una ruptura con todo ideal verista y realista, opone el eclesiástico a estos disparates un ideal ficticio cuyos términos son los siguientes:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que manden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. (Cervantes, 2007: 490-491)

Si tales propósitos son indudablemente unas líneas destacadas en la composición del texto, la verosimilitud cervantina tiene que ser considerada dentro de esta mezcla de propósitos teóricos y de manipulaciones prácticas que constituyen la idiosincrasia de la escritura de Cervantes, siempre dispuesta a hacernos entrar en el laboratorio de la ficción. Si nos ceñimos a las tres perspectivas adoptadas desde el inicio de este estudio para configurar la verosimilitud —la legitimación de las instancias, la serie episódica y el horizonte interpretativo de la obra— el contraste con la construcción alemaniana no puede ser más fuerte.

Si el *Guzmán de Alfarache* nos brinda el retrato de lo que el siglo XIX llamó un «hijo del siglo», castigado por las pruebas y achaques a los que da un sentido retrospectivamente, *Don Quijote de la Mancha* sumerge a su lector en una honda perplejidad a la hora de decidir quién o quiénes son responsables del relato. El relato nace de la conjunción del progresivo surgimiento en el espacio del texto de una serie de instancias autoriales —el *yo* inicial, los «varios autores que deste caso escriben», Cide Hamete Benengeli, los «Anales de la Mancha»— a las que se añaden, por rupturas sucesivas, mediadores —la aparición del «aljamiado traductor», el «segundo autor»— y personajes que cobran cada vez más autonomía y sustancia como actores y narradores de sus propias aventuras. El aspecto más sobresaliente de esta última singularidad del *Quijote* se ve en el inicio de la *Segunda parte* del texto cuando el caballero andante, su escudero y Sansón Carrasco entablan una larga plática sobre la *Primera parte* ya publicada de las aventuras quijotescas. ¿Cómo entender semejante procedimiento, más allá de la dimensión de un juego literario portentoso?

Estos recursos, muy lejos de quitar verosimilitud a las instancias que intervienen en el cuento, les confieren aún más fuerza en la medida en que cada una de ellas, que aparece como una añadidura en el concierto de voces del texto, parece ser más real y verdadera que las demás: al principio del texto de 1615, don Quijote y Sancho, con sus críticas y juicios sobre la *Primera parte*, rechazan ésta en el marco de la literatura y aparecen obviamente como más reales. Por tanto, la autonomía del personaje es uno de los mayores resortes de la verosimilitud y autoridad del relato mediante un rechazo de una primera persona aplastante a la manera de la picaresca.

Por otra parte, desde el punto de vista de la construcción episódica del texto, el movimiento inicial del texto —«derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros» (Cervantes, 2007: 14)— se hace en una afirmación

de la exigencia de verosimilitud que distintos personajes encarnan frente a la «locura» quijotesca. La construcción de la serie de aventuras se presenta como una sucesión indefinida en la cual las aventuras gozan de cierta autonomía aunque entren muy a menudo en una relación de correspondencia o de simetría con otras. Una vez que se han instaurado las relaciones iniciales entre los personajes —bajo una forma de contrapunto—, el texto procede a una serie de variaciones que generan su propia verosimilitud y coherencia. Si los episodios más famosos de la *Primera parte* giran en torno a la ilusión caballeresca y a la necesaria denuncia de ésta, la segunda parte, como es bien sabido, edifica una forma especular en la que los protagonistas se interrogan sobre su propia trayectoria y sobre el deseo que la anima como ocurre en esta declaración famosísima de don Quijote sobre su dama:

—En esto hay mucho que decir —respondió don Quijote—. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o si no es fantástica; y éstas son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo [...]. (Cervantes, 2007: 800)

Nos encontramos al límite de la verosimilitud: como si el texto se arriesgara hasta mostrar parte de lo que constituye su trama e instilar una duda en la mente del lector sobre el grado de locura o de ilusión de los protagonistas. No podemos separar dicha inflexión de la voluntad cervantina de educar a su lector —y, en este aspecto, encontramos ciertos rasgos comunes con Alemán— para que juzgue del grado de verosimilitud de los episodios narrados; desde este punto de vista, Cervantes juega constantemente con los límites de su propia narración y nos enfrenta con episodios cuya interpretación es de las más inciertas. Basta con mencionar el caso sin duda más emblemático de la *Segunda parte*, el relato de la aventura de la Cueva de Montesinos en el capítulo 23. Es bien sabido el doble encuentro hecho por don Quijote: poco después de su entrada, lo acoge Montesinos, quien conserva el corazón de Durandarte para entregárselo a Belarma, a quien don Quijote vislumbra antes de poder gozar, poco después, de la contemplación de la sin par Dulcinea, de una inquietante extrañeza que resulta ser inverosímil desde el punto de vista referencial, y posible en una perspectiva onírica. ¿Cómo entender semejante construcción espacio-temporal? Nos sitúa ante héroes del Romancero, panteón sorprendente en el que se integra Dulcinea, pero sometiéndoles —como

apuntó Nadine Ly— a un proceso de envejecimiento histórico que resulta contradictorio con su identidad poética:

On peut alors se demander s'il est licite de poser la question du vraisemblable et surtout par rapport à quoi il convient de la poser. Les annotations marginales de Cid Hamet Ben Engeli, malicieusement reproduites en forme de tergiversations à l'entrée du chapitre 24, démontrent que la modernité du *Quichotte* tient aussi à l'institution romanesque de l'indécidabilité entre le vrai et le faux comme marque spécifique de la fiction. (Ly, Pelorson y Allaire, 2005: 157-158)

Tal ejemplo aclara el carácter profundamente plástico de la noción de verosimilitud manejada por Cervantes y también por los dramaturgos de principios del siglo XVII.<sup>1</sup> El lector, por muy discreto y entendido que fuera, no consigue definir exactamente la frontera entre lo verdadero y lo falso y debe apropiarse la obra por un salto interpretativo que resulta ser una de las originalidades más sobresalientes de la «rara invención» cervantina.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo (2012). *Guzmán de Alfarache*. En Luis Gómez Canseco (ed.). Madrid/Barcelona: RAE/ Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- ARISTÓTELES, *Poética* (20104). En Valentín García Yebra (ed. y trad.). Madrid: Gredos.
- BLANCO, Mercedes (1996). «Vraisemblable et réel dans le *Quichotte*». *La Licorne*, 39 (2), pp. 189-218.
- CERVANTES, Miguel de (2007). *Don Quijote de la Mancha*. En Francisco Rico (ed.). Barcelona: Punto de Lectura.
- DÍAZ RENGIFO, Juan (1977). *Arte Poética Española* [1592]. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Colección Primeras Ediciones [7].
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998). *Philosophía antigua poética*. En José Rico Verdú (ed.). Madrid: Biblioteca Castro/Turner.
- LY, Nadine (2005). «Vraisemblance, ressemblance et reconnaissance dans la *Philosophía*

<sup>1</sup> «Ce dernier contrepoint critique met en lumière à quel point le concept de vraisemblance est une notion instable, mobile et ductile: prise entre la contrainte d'adéquation à la "réalité" [...], celle de l'unité de ton et de genre (qui devraient exclure d'une tragédie les facéties comiques d'un valet) et les conventions de la *Comedia nueva* qui se construit sur le couple *galán/gracioso*, la notion de vraisemblance, si elle acquiert, dans les romans de Cervantes, une extraordinaire souplesse et une efficacité remarquable à produire un "effet de réel", semble frappée, sous sa plume critique, d'une certaine raideur quand il s'agit du théâtre en vogue à son époque» (Ly, 2005: 23).

*Antigua Poética et le théâtre du Siècle d'Or*». En Isabel Ibáñez (ed.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*. Pamplona: EUNSA, 17-31.

LY, Nadine; Allaire, Claude; Pelorson, Jean-Marc (2005). *L'ingénieur hidalgo don Quichotte de la Manche*. Paris: Gallimard, Foliothèque.





## «A DON JUAN DE ARGÜELLO»: EL DISCURSO DEL PATRONAZGO EN ANASTASIO PANTALEÓN DE RIBERA

Fernando Rodríguez Mansilla  
*Hobart and William Smith Colleges*

Este trabajo se propone analizar el poema «A don Juan de Argüello» del poeta madrileño Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629), romance que dirige el poeta al capellán de su protector, el joven duque de Lerma, Francisco de Sandoval Rojas y Padilla, nieto del que fue privado de Felipe III. En el poema, Pantaleón agradece por la sortija de diamantes que, cual premio consuelo, el duque le ha obsequiado por un poema que había presentado al certamen poético por la beatificación de san Francisco de Borja, en octubre de 1625 (Bernal Martín, 2009: 550-553). Bajo una fachada áulica, aludiendo a la sortija obsequiada y a Petronio, el poema elabora un discurso sobre el patronazgo y expone cómo un poeta labra su relación con un noble que lo favorece. La relación forjada entre Pantaleón y el joven duque posee particular interés, ya que este noble, a causa de la participación política de su abuelo, cargaba con un pasivo del que intentó zafarse en el nuevo entorno cortesano de Felipe IV a través de su apoyo a poetas paniaguados como el madrileño.

Anastasio Pantaleón de Ribera ató estrechamente su breve vida a la academia literaria: casi toda su obra es circunstancial o áulica, compuesta alrededor de los temas que exigían las sesiones, con poemas satírico-burlescos, elogios a sus mecenas (el más constante de ellos, el joven duque de Lerma) y vejámenes que se consideran entre los mejores del Siglo de Oro. Su desaparición antes de los treinta años, a causa de la sífilis, le impidió tal vez utilizar la academia como trampolín para empeños personales más ambiciosos y lo hizo quedarse en la memoria colectiva como santo y seña de su ambiente festivo (Brown, 1980: 77-83). En el entorno académico, Pantaleón se definía como poeta gongorino y es de entender que, a sabiendas del carácter polémico del estilo de Góngora, abrazara de buen humor su excentricidad y la volviera un elemento esencial de su *persona* literaria. El madrileño supo, mejor que ningún otro poeta académico, reírse de sí mismo para ser admitido pese a sus singularidades frente a los demás (ser gongorino y padecer una enfermedad estigmatizada). Sus poemas, en esa medida, tienen mucho de *strip tease* de sus inquietudes, sus deseos y sus temores.

Dejando de lado manuscritos en cancioneros y recopilaciones diversas, la mayor parte de poemas de Pantaleón se ha transmitido a través de las *Obras* que reunió Pellicer en 1631 y publicó tres años después, y el *Cuaderno de versos* manuscrito en la BNE, el cual Kenneth Brown considera «la única edición fiel» (1980: 268) de sus textos. El primer editor de Pantaleón, su colega José Pellicer, admitía en su prólogo que se había visto forzado a censurar algunas líneas «inútiles para la opinión del poeta, otras poco decentes para la publicidad de la estampa y otras sensibles para algunas personas, a quien manchaba la tinta de sus burlas» (1634: fol. s/n). En torno al poema que nos ocupa, el cotejo entre el *Cuaderno de versos* y las *Obras* lo confirma: se han recortado unos veinte versos en los que Pantaleón enfatiza su necesidad de dinero, burlándose de su miserable codicia por obtener un premio (Pellicer sentiría que no aportaba nada positivo a la «opinión» o fama de Pantaleón); se elimina la alusión al padre Rodrigo Niño como parte del tribunal del certamen poético, una figura política que en la época del poema estaba en ascenso y que para 1634 no sería oportuno señalar (Negredo del Cerro, 2012); y también se pierde la invocación final al joven duque de Lerma, probablemente por ya no valía la pena exponer mucho más al noble en estampa, dado que su situación nunca logró progresar y se hallaba ausente de la corte (de hecho murió luchando en Flandes, en 1635). Con todo, la versión impresa contribuye brindándonos un poco más de contexto para el poema, que en el *Cuaderno de versos* simplemente se titula «A don Juan de Argüello». ¿Quién era este personaje? Lo explica el epígrafe que introduce este poema, titulado «romance sétimo», en la edición de 1634 de las *Obras* de Pantaleón: «Habiendo escrito el autor al certamen de San Francisco de Borja, en que fueron jueces el duque de Lerma, el conde de Lemos, el duque de Villahermosa y el padre Rodrigo Niño de la Compañía de Jesús, no le premiaron a él ni a Lope de Vega, y el duque de Lerma le dio en satisfacción una sortija de trece diamantes. Cuenta este suceso a don Juan de Argüello, capellán del duque en este romance» (1634: fol. 30v).

Así, el tema del poema es muy sencillo: el agradecimiento de Pantaleón hacia el duque por la sortija de diamantes que le obsequió. El poema se extiende como un «recibo» frente al acto del joven duque que, a través de la entrega del anillo, establece un hito en una relación de mecenazgo que se prolongará en años siguientes y se expresará en otras tantas atenciones que serán igualmente retribuidas por Pantaleón con versos áulicos. En ese aspecto, este poema es una primera constancia del poeta como paniaguado del duque.

Tímido aún, Pantaleón se dirige no al duque, sino a su capellán, una instancia burocrática, para que le alcance aquel mensaje incluido en los últimos versos del poema que Pellicer censuró en la versión impresa. El texto se compone de 184 versos: los vv. 1-176 están dispuestos en cuartetos de romance con rima e-o, mientras que las dos últimas estrofas, las que contienen el mensaje que Argüello debe transmitir a su señor (vv. 177-184), son redondillas. Identifico cinco partes bien delimitadas: la primera es la que cuenta la participación en el certamen poético (cuartetos 1-15, vv. 1-60); la segunda es la decisión del tribunal (cuartetos 16-24, vv. 61-96); la tercera es la entrega de la sortija por el duque de Lerma (cuartetos 25-31, vv. 97-124); la cuarta es el panegírico del duque (cuartetos 32-40, vv. 125-160); y la quinta es el pedido a don Juan de Argüello y el mensaje que este debe transmitir al duque (cuartetos 41-44, vv. 161-176 y las dos redondillas 45-46, vv. 177-184).

En torno a la primera parte, eminentemente narrativa, solo quiero observar la elección del seudónimo femenino: Pantaleón elige firmar como «Menga» uno de los romances con los que participó en el certamen. El nombre es eminentemente rústico y guarda sentido dentro de la sátira misógina en la senda de *La pícaro Justina*. Se trataría de una villana necia, inepta para la creación literaria y en ese sentido estéril: como dice Pantaleón, se trata de romances «(va de metáfora) hueros/ ni pollos de todo punto/ ni de todo punto huevos» (vv. 18-20).<sup>1</sup> El poeta se sabe poco ducho en estos menesteres, pues «y yo más que divino/ de humano poeta tengo» (vv. 23-24). Debido a esto, llaman la atención en especial aquellos versos que Pellicer eliminó en las *Obras* impresas: el poeta justifica su escritura no por devoción, sino por el interés económico (de allí que sea más «humano»), y como una mujer necia confió en su talento: «Parte de codicia tuvo / la pluma también, creyendo / que a Menga y a mí seguros / se destinaron dos precios. / ¿A quién, pregunto, no mienten o engañan sus afectos?» (vv. 37-42). La realidad de Pantaleón es la del poeta pobre, imagen cotidiana en el Madrid de la época, y por ello reconoce que hay que buscar maneras de ganar dinero y saber pedir: «Toda mi vida he leído/ en cuantos libros hojeo / que es desaliño de a cuatro / no solicitar los medios» (vv. 45-48). Nótese que «desaliño de cuatro» evoca la miseria de quien se alimenta del infame «pastel de a cuatro». El mismo Pantaleón se ríe de su pobreza: «Solo por tener dineros/ antes que Pantaleón/ quisiera

<sup>1</sup> Todas las citas del poema provienen de la versión del *Cuaderno de versos* que transcribe Brown, 1980: 338-342. Modernizo la puntuación y la ortografía sin relevancia fonética, e indico los versos correspondientes.

nacer talego» (vv. 50-52). El pobre no puede tener vergüenza o temor, sino que debe ser arrojado. Pantaleón expresa la idea de la siguiente forma: «Azuzando, bien que lerdas,/ las musas en pos del premio/ a mis esperanzas dije / lo de 'súmete corchuelo'» (vv. 57-60). «Súmete corchuelo» parece evocar una frase proverbial que no he logrado identificar, pero se entiende: las esperanzas del poeta que aspira a ganar el premio son como el corcho que se sume en el agua y sale a flote por su propia naturaleza, en este caso su talento para la poesía.

Así arranca la segunda parte del poema, en la que se cuenta cómo se repartieron los premios con sucinta descripción del jurado: el conde de Lemos (hermano del Gran Conde de Lemos, el protector de Cervantes) presidía el certamen y se dice que es «más neutral que un veneciano». La alusión a Venecia es cómica, en tanto tradicional enemigo de España: «Venecia es el mismo Pilatos. Pruébalo. Condenó al Justo y lavó sus manos» dice Quevedo en *La hora de todos* (2009: 263). En otras palabras, del conde de Lemos no puede esperar Pantaleón generosidad alguna, sino el mayor rigor. Los otros tres jueces son Rodrigo Niño, el duque de Villahermosa y el duque de Lerma. De Rodrigo Niño se refiere que se burlaba del conde de Lemos diciendo que, por su severidad de juez, «el valle de Josafat / le acuerda su sobrecejo» (vv. 71-72). El chiste fue censurado por Pellicer, seguramente porque desluciría la imagen de Rodrigo Niño en la década de 1630. Del duque de Villahermosa, Pantaleón dice que es «concienzudo caballero» (v. 84), un elogio muy oportuno para quien, en palabras de J. Elliott, «había sido siempre uno de los seguidores más serviles del conde-duque» (2004: 705), hasta el punto de llegar a ser consejero de estado en los siguientes años. Por último, el joven duque de Lerma acababa de heredar el título de su abuelo, muerto meses atrás (Kennedy, 1968: 193) y su lugar en el tribunal se justificaba porque la familia Sandoval había promovido la causa del santo y estaba emparentada con él; el primer duque de Lerma era nieto suyo, por lo que el protector de Pantaleón era tata-ranieto del santo homenajeado.

Pantaleón se encarga de enfatizar la rigurosidad del tribunal, en contraste con su poco talento para el certamen como la rústica «Menga». Señala que el conde de Lemos llamó con su trompa a «poetas vivos y muertos» (v. 76), gracias a lo cual aparecen figuras de la literatura clásica que se mezclan con estos nobles jueces: junto a Homero y a Virgilio, se dice, por ejemplo, que «tamañito estaba el Tasso / delante el acatamiento / del duque de Villahermosa»

(vv. 81-83). Entre figuras de ese calibre, «hizose el juicio y de todos/ los que premiados salieron/ por escritores precitos [‘condenados al infierno’]/ Lope y yo fuimos a riedro» [rústicamente hablando, quedaron rezagados, atrás]» (vv. 89-92). El representarse junto a Lope es significativo: las academias eran espacios de competencia donde un recién llegado y pretendiente del campo literario había de saber lidiar con las dos cumbres poéticas en torno a las que giraba todo el «mercado central de valores literarios»: Lope y Góngora (Gutiérrez, 2005: 140). Asimismo, como lo afirmaba Willard F. King: «Cualquier academia a la que ambos [Lope y Góngora] asistiesen pronto había de dividirse en dos bandos en lucha, compuestos, respectivamente, por lo defensores de la ‘nueva’ o de la ‘vieja’ poesía» (1963: 51). A sabiendas del bando que abrazó Pantaleón, el de Góngora, el mencionarse junto a Lope involucra ponerse a su altura y hasta competir en prestigio con él.

Junto a tamaño rival, ambos rezagados en la repartición de premios, Pantaleón cuenta cómo, súbitamente, «el duque, entonces, de Lerma / como quien dice yo quiero / darle a este una sortija / ¡zas! me la dio, dicho y hecho» (vv. 93-96). Se trata de un premio consuelo, una manifestación de simpatía personal (que margina al reputado Lope), totalmente ajena al tribunal del certamen. Pantaleón, a continuación, en la tercera parte del poema, se deshace en cumplidos hacia su benefactor, quien ha heredado la «grandeza» (v. 99) de su padre y su abuelo, sus mayores, a los que incluso «excedéis el ejemplo» (v. 100). El principal valor del noble es su generosidad: «Todo el gerundio de dar / puede ser lacayo vuestro/ en lo pródigo» (vv. 101-103). Esta virtud del dar en el noble complementa el pedir, que es la tarea constante del poeta ante sus eternos aprietos económicos.

Pantaleón destina varios versos a resaltar el significado que adquiere el obsequio del duque que acaba de recibir: «Que este brillador meñique/ donde tanta luz poseo/ carne y sangre ha de ser mía/ y jubilarse de dedo/ Mi húmido radical/ ha de ser...» (vv. 105-110). Pantaleón se propone fusionarse con el anillo, pues este es el principio de la vida: «carne y sangre». La joya produce una transformación: «Menga, amén os lo reciba/ aunque convertida en Mengo/ juraréis que es licenciado/ con su loba y su manteo» (vv. 113-116). La villana Menga, imagen del otrora poeta fracasado y estéril, se vuelve Mengo, es decir varón, fértil y productivo poeta, ahora estudiante, con loba y manteo. Este cambio nos recuerda que, en Siglo de Oro, se creía que las joyas tenían propiedades mágicas. Además de ello, el anillo expresa un compromiso, un

vínculo: a partir de ahora, Pantaleón y el duque se encuentran enlazados por una joya que, en virtud de la piedra que lleva engastada, posee además virtud curativa. Según la *Silva de varia lección*, «el diamante afirman que aprovecha contra los hechizos y que, por virtud y propiedad natural anima y esfuerza el corazón» (Mexía, 1990: 318).

Pantaleón nos cuenta, además, que su anillo posee trece diamantes, «trece se diga bellos/ planetas, de trece en oro/ aprisionados luceros» (vv. 118-120). El poeta nos transmite la idea de un microcosmos, una especie de aleph, en tanto se concentra en un espacio muy pequeño una vastedad. La idea encuentra correspondencia en el comentario de Pedro Mexía al uso de las sortijas: «Halló la ambición y presunción humana arte y manera cómo, en un flaco dedo, pudiese traer una villa o ciudad, o grandes rentas y haciendas [...] y fuese sin estorbo ni impedimiento del uso y ejercicio de la mano» (1990: 299). Pantaleón exhibe en pocas líneas un conocimiento humanista relevante, que se ve consolidado por una alusión erudita a Petronio con un retruécano: «¿Quién, sino Petronio, ha visto/ en espacio así pequeño/ tanta luminosa piedra/ lapidoso tanto fuego?» (vv. 121-124). El poeta parece recordar el lujo ridículo del banquete de Trimalción, pues en la primera escena del capítulo XXXII del *Satiricón* este personaje presenta joyas similares, nueva muestra de su magnificencia: «En el meñique de su izquierda tenía un gran anillo ligeramente dorado y, en la última falange del anular, otro más pequeño que, según se veía, era de oro macizo, pero con una especie de estrellas de hierro engastadas» (Petronio, 1997: 81).<sup>2</sup>

Tras exaltar el anillo, comparándolo con el lujo que plasmó Petronio, toca a Pantaleón elogiar a aquel «valedor heroico mío» (v. 125), el duque, en la cuarta parte del poema. Le desea vivir luengos años, tanto como una suegra («aunque ya el símil es viejo», v. 130)<sup>3</sup> o tanto tiempo como distancias navegó Diego Brochero. A cambio, el poeta se propone como cantor de sus hazañas por venir: «Vivid, señor, que mi musa,/ roto a su voz el silencio,/ gritará vuestras virtudes/ en alaridos perpetuos» (vv.137-140). El regalo lo ha dejado

<sup>2</sup> Escasean los datos sobre la difusión de Petronio dentro de la España aurisecular; no obstante, es citado por algunos autores, entre ellos Quevedo y Cervantes. Salgado ha explorado la recepción de Petronio en textos cervantinos y sostiene el novelista pudo conocer los fragmentos del banquete de Trimalción (Salgado, 2008: 678). En este pasaje, Pantaleón exhibiría, al menos, un conocimiento de oídas de la misma materia petroniana. En las *Obras* editadas por Pellicer, el madrileño también cita unos versos en lengua latina original del cap. XV del *Satiricón*, en su «Discurso sobre esta sentencia de Virgilio» (1634: fol. 123v).

<sup>3</sup> Recuerda el tópico misógino de la «antigua enfadosa suegra» (Chevalier, 1984).

sin palabras dignas, pues «llevéme, en fin, la sortija/ sin cuidar del estafermo/ dándole en vascuence al duque/ mudos agradecimientos» (vv. 145-148). El estafermo, aquel «que se está o queda parado esperando» (*Diccionario de Autoridades*), no sería otro más que Lope, quien había quedado «precito» junto a Pantaleón frente al tribunal. Este no quiere, por ende, enfadar al Fénix o ponerlo en una posición más incómoda de aquella en la que ya está y no quiere chocar directamente con él; de allí que prefiera escribir este poema para agradecer al duque por una vía de comunicación más directa y privada. Ahora el poeta es rico, como nunca lo ha sido, y su imagen es ridícula por lo inusitada; como monja desea «tomar el velo» (v. 157), para huir de los casamenteros. Hasta declara que lo persiguen los genoveses (sinónimo de la mayor codicia) para casarlo con alguna hija suya y aprovecharse de su fortuna.

La última parte del poema se identifica a través del vocativo con el que se dirige a «don Juan de Argüello», «señor y amigo» (vv. 160-161) de Pantaleón: «Vos, pues asistís al duque» (v. 159). El poeta le pide que envíe sus respetos a Lerma, que le bese los pies, pues se siente mínimo, insignificante frente al mecenas. A falta de mejor retórica, ruega Pantaleón, «le suplicad que los ojos/ pase por aquestos versos» (vv. 175-176), es decir las dos redondillas que cierran el poema: «Gran señor, ninguno sabe/ dar como vos, cosa es cierta; / porque en vos la mano abierta/ y en otros está con llave / franca en mercedes y dones/ dice a todo fiel cristiano/ que solo apretar la mano/ es bueno a pares y nones» (vv. 177-184).<sup>4</sup> Como señalé más arriba, estas redondillas no se encuentran en las *Obras* impresas en 1634, tal vez por desenfadadas. ¿Quiénes podrían darse por aludidos como tacaños, cuya mano «está con llave», en tanto la del duque es «mano abierta»? La mano del duque es «franca en mercedes y dones», pues en el mundo de la corte hay que ser dadivoso, y comunica a «todo fiel cristiano»<sup>5</sup> que apretar la mano (o sea, ser tacaño) únicamente «es bueno a pares y nones», un juego frívolo. Para comprender mejor estas imágenes podemos traer a cuento un emblema incluido en las *Empresas morales* de Juan de Borja (1680), el de una mano cerrada y una abierta, cuyo comentario reza: «La mano abierta significa la prosperidad, la cerrada la adversidad y así como abierta y cerrada la mano es siempre la misma,

<sup>4</sup> El texto transcrito por Brown lee, cometiendo anacoluto, en v. 184: «*En* bueno a pares y nones» (cursiva mía).

<sup>5</sup> Acaso se trata de una alusión al regreso de los marranos portugueses, ricos comerciantes, que se discutía en la corte por los años en que se compone el poema. De hecho, las primeras conversaciones formales entre los banqueros portugueses y la Corona se registran en 1622, con una petición de perdón incluida entre lo negociado (Pérez, 2005: 244).



semejantemente el Hombre esforzado, y valeroso, debe ser constante y fuerte en usar las prosperidades y en pasar los trabajos y adversidades, con igualdad de ánimo» (Bernat Vistarini y Cull, 1999: 504).

En la arena política, la propaganda es un arma poderosísima y de ella se sirvió, aplicando hábilmente el mecenazgo, el joven Sandoval. A sabiendas de que cargaba con la mala reputación de su familia, el segundo duque de Lerma se propuso ganarse a los poetas. De acuerdo con testimonios de la época, era muy popular en Madrid alrededor de 1624, cuando participa en fiestas cortesanas ubicándose bastante cerca del rey (Wade, 1968: 253). Su liberalidad de patrón de las letras, poeta aficionado y organizador de certámenes literarios, sumada a una muy viril inclinación a las armas, que acrisolarían su nobleza, lo convierten en un personaje carismático, según el testimonio que de él nos han dejado sus protegidos. Así, Alonso J. Salas Barbadillo dedicó al joven Sandoval la segunda parte de *El caballero puntual*, 1619, cuando aún era duque de Cea, y lo elogia por su liberalidad como mecenas entre poetas. En la misma segunda parte de *El caballero puntual*, el protagonista, que también aspira a ser un gran señor, obsequia una sortija «si no la más rica [de las tres que llevaba], la más curiosa [‘bella’]» a su criado Salazar en premio a una novela, con una anécdota que encierra un consejo político, que le cuenta (Salas Barbadillo, 2016: 168). El pasaje de la novela refleja, aunque en clave cómica, una práctica común, recreada también en el poema de Pantaleón, que distinguía al creador literario y reforzaba su vínculo con el noble protector a través del obsequio de una joya.

Con todo lo expuesto, la protección a Pantaleón puede entonces examinarse como una maniobra más del joven duque de Lerma para resarcirse de culpas familiares, a la vez que presentaba al poeta la dificultad de navegar en aguas turbulentas, para mantenerse como el foco de atención de la academia (ya que era uno de sus principales animadores) y ayudar a reivindicar el nombre de su patrón. El poeta pide y es pobre; el noble es rico y da. El poeta da consejos; el noble escucha y se arroga autoridad de juzgar al poeta. El noble tiene los recursos; el poeta tiene el talento. Nos hallamos frente a una muy efectiva simbiosis. El anillo expresa el poder transformativo del duque frente al poeta: de Menga, villana estéril, a Mengo, poeta estudiante jocosos. De esta forma, un poema aparentemente circunstancial e inofensivo, guarda entre sus ingeniosos versos la sutil defensa de una virtud, noble y viril, puesta de antemano en cuestión. Pero el poeta debe cumplir un ritual: el poema «a don Juan

de Argüello» es su primer paso, en el que asume todavía al intermediario, el capellán de Lerma, dada su timidez de poeta novel y el respeto que le genera un señor de regalo tan magnífico. En años siguientes, Pantaleón escribirá más, con más confianza y afecto, hasta darle consejos políticos (como tener cuidado de no enfadar al rey o retirarse a sus predios de Lerma) y agradecerle por apoyarlo en su enfermedad (Rodríguez Mansilla, 2013). El discurso de patronazgo de Pantaleón equilibra donosura, erudición y encomio: el poeta se ríe de su pobreza, celebra la generosidad inesperada del mecenas y le aconseja cómo desenvolverse en la corte. El poema también nos recuerda que esta comunicación entre noble y poeta circula por vías discretas, las del manuscrito de circulación limitada, en tanto que, en el impreso, aunque sea póstumo, más vale ser cauto, como lo fue Pellicer censurando pasajes que podían molestar a los vivos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERNAL MARTÍN, María (2009). «Fiestas auriseculares en honor de san Francisco de Borja». *Revista Borja*, 2, pp. 541-591.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. (1999). *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid: Akal.
- BROWN, Kenneth (1980). *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República Literaria Española*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- CHEVALIER, Maxime (1984). «La antigua enfadosa suegra». En Juan Bautista Avallé-Arce (ed.), *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*. Newark: Juan de la Cuesta, 1984, 103-109.
- ELLIOTT, J. H. (2004). *El conde-duque de Olivares*. Barcelona: Crítica.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. (2005). *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press.
- MEXÍA, Pedro (1990). *Silva de varia lección, II*. En Antonio Castro (ed.). Madrid: Cátedra.
- KENNEDY, Ruth L. (1968). «Pantaleón de Ribera, 'Sirene', Castillo and Solórzano, and the Academia de Madrid in Early 1625». En Walter Poesse (ed.), *Homage to John M. Hill In Memoriam*. Bloomington: Indiana University, 189-200.
- KING, Willard (1963). *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*.
- NEGREDO DEL CERRO, Fernando (2012). «Los predicadores reales y el conde-duque de Olivares». *Libros de la corte*, 5, pp. 112-117.

- PÉREZ, Joseph (2005). *Los judíos en España*. Madrid: Marcial Pons.
- PETRONIO (1997). *El satiricón*, En Julio Picasso (ed.). Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (2009). *La hora de todos y la fortuna con seso*. En Lía Schwartz (ed.). Madrid: Castalia.
- RIBERA, Anastasio Pantaleón de (1634). *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*. En José Pellicer y Tovar (ed.). Madrid: Francisco Martínez.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1990). *Diccionario de autoridades*. Ed. facsimilar. Madrid: Gredos. 3 vols.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2013). «‘Al duque de Lerma en esta enfermedad’: Anastasio Pantaleón de Ribera, las bubas y la política». En Alain Begue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 287-294.
- SALGADO, Ofelia (2008). «Encolpio / Cardenio (y Dorotea) (*Quijote*, I.24-29): amantes desdeñados». En Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Mejías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera (eds.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 673-689.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo (2016). *El caballero puntual*. En José Enrique López Martínez (ed.). Madrid: Real Academia Española / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- WADE, G. E. (1968). «Tirso and the Court Circle». En Walter Poesse (ed.), *Homage to John M. Hill In Memoriam*. Bloomington: Indiana University, 243-258.

## LOS FLOS SANCTORUM Y LAS FUENTES DE LA COMEDIA LO FINGIDO VERDADERO DE LOPE DE VEGA

Javier Rubiera  
Université de Montréal

Es bien sabido que durante los siglos XVI y XVII, siguiendo la senda que procede entre otros de la Leyenda dorada de Jacobo de la Vorágine, los libros que recopilaban las vidas de santos fueron una lectura extendidísima, fuente de reflexión, de imitación y de devoción. Auténticos éxitos editoriales en castellano supusieron las diferentes partes del Flos Sanctorum de Alonso de Villegas (1578-1603) así como las posteriores, reeditadas muchas veces, del Flos Sanctorum de Pedro de Ribadeneyra (1599-1601-1604), que a su vez se convirtieron en primera inspiración de numerosas obras escritas para la escena teatral, como *Lo fingido verdadero*. Esta famosa pieza de Lope de Vega, que gira en torno a la figura legendaria del comediante Ginés de Roma martirizado en tiempos del emperador Diocleciano, debió componerse en fecha cercana a 1609 y fue incluida en 1621 en la Parte XVI de comedias preparada por el propio Lope.

Al editar esta comedia en 1894, Menéndez y Pelayo indica como fuente probable de *Lo fingido verdadero* el *Flos Sanctorum* del Padre Ribadeneyra, reproduciendo el texto correspondiente sin precisar con claridad la edición por la que cita. No parece que nadie haya dudado de tal propuesta, pues todos los críticos posteriores se limitan a repetir sus palabras, hasta que en un artículo publicado en 2016 en la revista *Symposium* propuse que más bien había que pensar en un texto anterior, el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, como fuente más probable de esta comedia de santos lopesca (Rubiera, 2016: 188-189).<sup>1</sup> En concreto me refería allí a la impresión de 1591 y a que en ella habría encontrado Lope el pie para el título de la pieza: *Lo fingido verdadero*. Al examinar ahora con más detenimiento toda esta cuestión, el objetivo del presente trabajo es proporcionar nuevos datos y textos sobre la transmisión de la vida de San Ginés a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, a la vez que se trata de aclarar diversos aspectos relacionados con las ediciones de los *Flos*

---

<sup>1</sup> En su edición de *Lo fingido verdadero*, Luigi Giuliani se hace eco de mi propuesta y reproduce íntegro el texto de Alonso de Villegas sobre la vida de San Ginés (Vega, 2017: 740-743).

*sanctorum* de Villegas y de Ribadeneira, a menudo oscurecidos en la crítica contemporánea.

## EL *FLOS SANCTORUM* DE PEDRO DE RIBADENEIRA

Coincido plenamente con José Aragüés, uno de los mejores conocedores de la literatura hagiográfica en España, cuando afirma:

La dilucidación de las fuentes del teatro hagiográfico del Siglo de Oro es tarea que requiere un esfuerzo colectivo. En el caso de la comedia de santos lopesca, las ideas de Menéndez Pelayo, a menudo meras intuiciones y sugerencias, figuran todavía en algunos trabajos recientes, incontestadas, o incluso dotadas de un aire de rotundidad bien distante del pretendido por su autor. Al amparo de esas mismas ideas, resulta demasiado frecuente la alusión a los *Flos Sanctorum* (y en especial al del jesuita Ribadeneira) como fuente esencial del Fénix para la composición de sus dramas.

Creo que las palabras de Aragüés sirven de pórtico inmejorable a los comentarios que haremos a continuación. Marcelino Menéndez y Pelayo publicó en 1894 dieciséis comedias de santos de Lope de Vega. La primera es *Barlán y Josafá*, la segunda es *Lo fingido verdadero*, la tercera *Los locos por el cielo*, la cuarta *El prodigio de Etiopía*, la quinta *El cardenal de Belén*, la sexta *La gran columna fogosa*. Hay que esperar a la cuarta para que haga alguna consideración de importancia sobre los *Flos sanctorum* y sus diferentes ediciones. En una larga nota a pie de página, escribe entre otras observaciones :

Las obras más conocidas de este género son el *Flos Sanctorum* y *Historia general de la vida y hechos de Jesucristo, Dios y Señor nuestro, y de todos los Santos de que reza y hace fiesta la Iglesia Católica*, de Alonso de Villegas, obra que alcanzó, por lo menos, doce ediciones, divididas en cinco partes o tomos; la *Hagiografía y vidas de los Santos*, del Dr. Juan Basilio Santoro (Bilbao, 1580); el *Flos Sanctorum ó Libro de las vidas de los Santos*, del P. Pedro de Rivadeneira (1599-1601); el *Compendio de vidas de los Santos*, de Fr. Francisco Ortiz Lucio (1597), y el *estrambótico Templo Militante, festividades y vidas de Santos, declaración y triunfos de sus virtudes*, parto de la irrestañable vena poética del prior de canarias D. Bartolomé Cayrasco de Figueroa.

Creo que, aparte de algunas Vidas particulares de santos (especialmente españoles), Lope se atuvo á Villegas y á Rivadeneira. (1894: LXIII)

Un poco más adelante, al referirse a la fuente utilizada por Lope de Vega para componer *La columna fogosa*, Menéndez y Pelayo propone que «según su costumbre» sería el *Flos sanctorum* de Ribadeneyra y remite en nota al pie de la página a «la edición de 1623, que es la que uso siempre» (LXXX). Este es un dato que hay que tener bien en cuenta: Menéndez y Pelayo no cita por las primeras ediciones sino que utiliza una impresión de 1623.

En la parte dedicada a *Lo fingido verdadero*, Menéndez y Pelayo no había indicado con claridad la referencia a la edición consultada,<sup>2</sup> así que críticos posteriores a él introdujeron por su cuenta, creyendo añadir así precisión, el año de las ediciones originales de Ribadeneyra. Veamos dos ejemplos significativos. Federico Carlos Sainz de Robles en la «Nota preliminar» a su edición de *Lo fingido verdadero* sigue muy de cerca todo lo observado por Menéndez y Pelayo y dice: «¿Cuál fue la fuente de inspiración de Lope para esta tragicomedia? Seguramente, la *Vida de San Ginés*, representante mártir, contenida en el *Flos Sanctorum* del padre Ribadeneira (1599 a 1601)» (Vega, 1962: 165). En su edición de 1992, Maria Teresa Cattaneo señala: «Il *Flos sanctorum* di Ribadeneyra (1599), indicato da Menéndez Pelayo come fonte di LFV, offriva con la storia di San Ginés lo spunto per una commedia di santos que Lope ha seguito con precise corrispondenze, riprendendone gli episodi centrali [...]» (Vega, 1992: 38). Sin embargo, al proceder de esta manera se introduce un error que puede dar lugar a confusión (por ejemplo, para la posible datación de esta o de otra comedia sobre San Ginés),<sup>3</sup> pues no se encontrará la vida de este santo en los dos tomos publicados por Ribadeneyra en 1599 y en 1601 respectivamente. Veamos por qué.

Buena parte de los malentendidos relacionados con la búsqueda e identificación de vidas de santos en las diferentes y numerosísimas ediciones de *Flores sanctorum* se evitarían teniendo bien en cuenta dos datos muy relevantes: la fecha en que se celebra la fiesta del santo y el tipo de santo de que se trata («santo de que reza y hace fiesta la Iglesia católica», «santo propio de España»,

<sup>2</sup> «[...] comenzaremos por insertar la *Vida de San Ginés representante, mártir*, tal como se lee en el *Flos Sanctorum* del P. Ribadeneira (t. II, pág. 375), de donde probablemente la tomó nuestro poeta» (1894: XL). Unas páginas antes, al hacer sus observaciones preliminares a *Barlán y Josafá* (1894: XIX) sí había dado la referencia a la edición del *Flos* de Ribadeneyra por la que citaba: «Segunda parte. Año 1623. En Barcelona, por Sebastián de Cormellas».

<sup>3</sup> En la Biblioteca Nacional de España se conserva un manuscrito (MSS/1644) de dieciséis hojas en tamaño folio, titulado *San Ginés*, al que no he visto referirse ninguno de los numerosos estudios que tratan obras teatrales sobre el tema de San Ginés. Se trata de una comedia sin nombre de autor, probablemente de finales del siglo XVI o principios del XVII. Actualmente preparo su estudio y edición junto a Alejandro García-Reidy.

«santo extravagante».<sup>4</sup> En el caso que nos ocupa, San Ginés, el representante, es un santo extravagante del que se celebra la fiesta el 25 de agosto.<sup>5</sup> Como Ribadeneyra dedica el primer tomo de su *Flos Sanctorum* (1599) a los santos de los seis primeros meses del año (de enero a junio) no podría encontrarse allí la vida de San Ginés. Pero tampoco se encontrará en la Segunda Parte (1601) dedicado a los santos cuya fiesta se celebra entre julio y diciembre, que le correspondería por fecha a San Ginés, porque Ribadeneyra en estos dos tomos se ocupa únicamente de los «santos que celebra la Santa Iglesia Romana», con el suplemento excepcional de la vida del «Bienaventurado Padre Ignacio» y de los santos cuya fiesta se celebra en el Arzobispado de Toledo, ya que el libro se imprime en ese arzobispado.

Efectivamente, habrá que esperar a la nueva impresión de 1604 para encontrar un añadido que se ocupa de los santos extravagantes, tal como se precisa en la portada.<sup>6</sup> Este añadido es un «Libro de Vidas de Santos»<sup>7</sup> (Ribadeneyra, 1604b) pensado como una nueva parte de 232 páginas, numerada a partir de 1, que se añadió a la nueva impresión del *Flos Sanctorum* completo, aunque es posible que también haya circulado de modo independiente. El propio Ribadeneyra explica en la dedicatoria de este «Libro de Vidas de Santos», firmada en 1603, «a la Serenísima Señora Infanta Soror Margarita de la Cruz, monja descalza de la orden de Santa Clara de Madrid»:

El año pasado de mil y seiscientos y uno acabé el libro de las vidas de todos los Santos que celebra la Santa Iglesia Romana, y de quienes reza en su Breviario por todo el año, y le imprimí y dediqué a la Majestad de la Reina nuestra señora doña Margarita de Austria, prima hermana de V. A. Después, importunado de muchas personas devotas, he escrito este otro libro de vidas de santos extravagantes, que presento a V. A. para que salga a luz debajo de su sombra y amparo [...] (1604b: 3)

En «este otro libro» sí encontrará el lector «La vida de San Ginés, el Representante. Mártir» (1604b: 180-182), que será impresa en las siguientes

---

<sup>4</sup> En muchos casos se puede encontrar ya especificado en la portada el contenido preciso del *Flos sanctorum*, que además suele venir acompañado de tablas a modo de índice organizadas por orden del calendario y/o por orden alfabético.

<sup>5</sup> En la misma fecha se celebra la fiesta de otro santo del mismo nombre, San Ginés de Arlés, cuya vida suele preceder a la del representante romano en las Vidas de santos. Así ocurría ya en la fuente principal de los Flores de Villegas y de Ribadeneyra, la obra de Luis Lipomano y Lorenzo Surio (*De probatis sanctorum historiis*, 1573: 891-897).

<sup>6</sup> «Van añadidos en esta segunda impresión los Santos Extravagantes».

<sup>7</sup> El título completo da perfecta idea de lo que significa «santos extravagantes»: *Libro de Vidas de Santos que comúnmente llaman extravagantes, porque la santa Iglesia no reza dellos en el Breviario Romano*.

ediciones del *Flos Sanctorum* de Ribadeneyra, como la de Barcelona, por Sebastián de Cormellas en 1623, consultada por Menéndez y Pelayo. Es muy posible que Lope de Vega haya leído en la impresión de 1604 el relato de la vida de San Ginés. Sin embargo, en un *Flos Sanctorum* anterior se podía encontrar ya el relato del episodio central de la vida de San Ginés en una versión que contiene ciertas diferencias muy significativas.

## EL FLOS SANCTORUM DE ALONSO DE VILLEGAS

Lo que conocemos como *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas es un conjunto de seis partes publicadas entre 1578 y 1603, en vida del autor, que tuvieron muy numerosas ediciones.<sup>8</sup> Al examinar el título de las seis partes —por ejemplo, en una obra de referencia como la de Aragués (2000: 371-373)— podría pensarse que, según lo que hemos considerado para el caso de Ribadeneyra, la Vida de San Ginés se encontraría en la Parte tercera, cuyo título es *Flos Sanctorum*. Tercera Parte y Historia general en que se escriben las vidas de santos extravagantes y de varones ilustres en virtud (1589). Sin embargo, no se encuentra allí, lo que podría haber llevado a pensar a Menéndez y Pelayo que San Ginés no es tratado en el *Flos Sanctorum* de Villegas. Pero, como ya indiqué hace unos años (Rubiera, 2016: 188), sí puede encontrarse en la impresión de 1591 del *Flos Sanctorum*, y Historia general, de la vida y hechos de Jesucristo, Dios y Señor nuestro [...] (120v-121r),<sup>9</sup> que es una nueva edición de la considerada como primera parte, que fue publicada en 1578 y que originalmente había llevado el título de *Flos Sanctorum* nuevo. Historia general, de la vida y hechos de Jesucristo, Dios y Señor nuestro [...]. Ahora puedo añadir que también en la edición de 1588 de esta considerada como primera parte se encontraba ya la misma vida «de San Ginés representante mártir», en las mismas páginas (120v-121r) de la sección final dedicada a los santos de España y a los santos extravagantes. ¿También aparecería en otras ediciones anteriores a la de 1588? No he podido consultar ninguna para com-

<sup>8</sup> Sobre el *Flos Sanctorum* de Villegas, ver Aragués (2000) y Civil (1997).

<sup>9</sup> Los títulos completos y los datos de impresión de todas las ediciones a las que me refiero se encuentran en la bibliografía final. Al leer con atención el largo título de esta edición de 1591, así como el de la de 1588 a la que en seguida me refiero, se notará que se especifica que la obra tratará «de todos los santos de que reza y hace fiesta la Iglesia católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del Santo Concilio Tridentino; junto con la vida de los Santos propios de España, y de otros Extravagantes». En estos dos volúmenes, tras 432 folios, la parte final dedicada a los santos propios de España y a algunos santos extravagantes comienza de nuevo a numerar los folios a partir de 1, hasta el folio 146.



probarlo, pero podría ser que incluso desde la primera edición de 1578 se pudiera encontrar la referencia a la vida de San Ginés, pues la minuciosa descripción del manuscrito original preparado para la imprenta toledana, posiblemente de mano del mismo Alonso de Villegas, da cuenta de una parte dedicada a los «santos extravagantes» entre los folios 390r y 435v de esa edición.<sup>10</sup>

Existen algunas diferencias notables entre las dos versiones de la vida de San Ginés recogidas en los Flores de Villegas y de Ribadeneyra, destacando un punto muy interesante que nos llevará a hacer una observación sobre el título de la comedia de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*. Al relatar el episodio central de la vida de San Ginés —su conversión al cristianismo durante una representación teatral ante Diocleciano en la que el actor Ginés hacía el papel de un cristiano en el momento de ser bautizado— el texto de Ribadeneyra ofrece una imagen de Ginés como «un farsante, insigne chocarrero y gracioso» (1604b: 180) «burlador de los cristianos» (181), que haciendo «burla del Bautismo» recibió «de veras el Bautismo» (182). Sin embargo, el texto de Villegas presenta a Ginés como un «representante de comedias» —sin insistir tanto en su aspecto cómico gracioso— y, aunque también utiliza la contraposición burlas/veras, parece ahondar en ese contraste con una paleta léxica más matizada en la que hasta en cuatro ocasiones se emplea el verbo «fingir», frente a una sola en Ribadeneyra. Destacamos, entonces, algunas expresiones como «para que hiciese de veras lo que fingía de burlas», «ya no disimuladamente sino de veras», «aunque comenzaron el negocio de burla, fue el suceso de veras» o «y el negocio iba muy de veras, porque mandado aquel fingido juez traer un ídolo [...]» (1588: 120v). Parecería, por lo tanto, más propicio el texto de Villegas para hacer imaginar a Lope de Vega el título de su comedia, aunque es cierto que en ningún momento aparece explícitamente la oposición fingido/verdadero con esos términos exactos.

Un examen de la quinta parte del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, publicada en 1594 bajo el título de *Fructus Sanctorum*, permite añadir una nueva consideración. En este extraordinario libro de ejemplos<sup>11</sup> aparece de

<sup>10</sup> Me refiero a la descripción del ejemplar conservado en la Real Biblioteca, que puede consultarse en *IBIS. Base de datos del patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional*: <<https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=68155>> 21-03-2019.

<sup>11</sup> En la «presentación» de su edición del *Fructus*, J. Aragüés Aldaz dice que contiene tres mil seiscientas anécdotas, por lo que sería «la más extensa colección de *exempla* de la literatura española» (Villegas, 1998). Como prueba del enorme valor que el propio Alonso de Villegas concedía a esta obra, dice en el «Prólogo al lector»: «Oso

nuevo el relato de la vida de Ginés el representante, como un caso para ilustrar el discurso 53 «De mudanza de vida» (333v-334r), junto a otros cuarenta y nueve casos de procedencia bíblica (Saúl, Judas, María Magdalena, etc.), de asunto cristiano (San Benito, Santa Isabel de Hungría, San Antonio de Padua, San Juan de Dios, etc.) o de asunto pagano o «extranjero», como él dice (el cartaginés Aníbal, Ciro rey de Persia, los emperadores Nerón y Claudio, etc.). Alonso de Villegas reduce el contenido del relato de San Ginés, hace algunas variaciones de estilo, pero mantiene las citas a las que nos hemos referido en relación con la oposición burlas/veras. Quizás lo más relevante, sin embargo, sea el final del ejemplo que concluye con la oposición explícita «verdadero mártir»/«fingido cristiano»:

Oído esto por el Emperador, con grande furor y enojo lo mandó atormentar, y tomándolo a cargo un prefecto llamado Plutiano, primero le azotaron, pusiéronle después en el ecúleo y al cabo le degollaron; y fue verdadero mártir el que antes en sus farsas parecía fingido cristiano. Es de Surio, tomo cuarto.

## CONCLUSIONES

Al menos desde 1588 circulaba en castellano el breve relato de la vida, muerte y martirio de San Ginés, el representante, pues estaba incluido en el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas (parte primera), en la sección dedicada allí a algunos santos extravagantes. Abreviado y ligeramente modificado, lo incluyó también Alonso de Villegas en el capítulo 53 de su *Fructus sanctorum* de 1594, al presentarlo como uno de los ejemplos «de mudanza de vida». Muy significativamente terminaba el ejemplo 14 con unas palabras que se referían al santo de esta manera: «fue verdadero mártir el que antes en sus farsas parecía fingido cristiano». Por ello es verosímil pensar que Lope de Vega lo tendría en mente al idear el título de la comedia que compuso sobre San Ginés, *Lo fingido verdadero*, y que, por lo tanto, conocería el texto de Alonso de Villegas. Con estas precisiones se trata de corregir la inercia de la crítica que hasta 2016 había repetido, partiendo de una consideración de Menéndez y

---

decir que no habrá persona humana que leyendo en este libro no saque dél importante provecho, y que sería posible aprovecharse más deste solo que de las cuatro partes que hice del *Flos Sanctorum* —aunque por la misericordia de Dios entiendo que han sido muchos aprovechados de aquella lectura— y esto por ser todo de ejemplos. Y así di nombre de flor a aquellas partes y a este le llamo fruto, pues de las vidas de los santos el fruto que podemos sacar es el ejemplo que debemos imitar de lo bueno que vimos en ellos» (1594: 3v-4r).

Pelayo en 1894, que Lope de Vega se habría inspirado en el *Flos sanctorum* de Ribadeneira, añadiendo el error de remitir a una fecha inexacta de la edición consultada por Lope. En realidad, Ribadeneira no incluyó la vida de San Ginés hasta la edición de 1604 en la que se añaden los santos extravagantes, no presentes en la anterior edición de 1599-1601 a la que algunos críticos apuntaban.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÜÉS ALDAZ, José (2000). «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico». *Analecta Bollandiana*, 118, 3-4, pp. 330-386.
- (2011). «Lope de Vega y las fuentes hagiográficas sobre San Nicolás de Tolentino». *Anuario Lope de Vega*, XVII, pp. 1-43.
- CIVIL, Pierre (1997). «Religiosité populaire et religiosité des élites à travers les *Flos Sanctorum* de la fin du XVIe siècle». En Augustin Redondo (ed.). *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain. II. Élités et masses*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 77-94.
- DE PROBATUS SANCTORUM HISTORIIS, partim ex tomis Aloysii Lipomani, doctissimi episcopi, partim etiam ex egregiis manuscriptis codicibus, quarum permultae antehac nunquam in lucem prodire, nunc recens optima fide collectis per F. Laurentium Surium carthusianum. Tomus Quartus, complectens Sanctos mensium Iulii et Augusti (1573). Colonia: Gervinum Calenium.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1894). «II. Lo fingido verdadero». En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo IV. Comedias de vidas de santos*. Madrid: «Sucesores de Rivadeneira», XXXIX-LIII.
- RIBADENEIRA, Pedro de (1601). *Segunda Parte del Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los Santos. En la cual se contienen las vidas de todos los Santos de que reza la Iglesia Romana en los seis postreros meses del año. [...] Al cabo se pone la vida del Bienaventurado P. Ignacio Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús*. Madrid: Luis Sánchez.
- (1604a). *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los Santos [...] en el cual se contienen las vidas de Cristo nuestro Señor y de su Santísima Madre, y de todos los Santos que reza la Iglesia Romana. Van añadidos en esta segunda impresión los Santos Extravagantes*. Madrid: Luis Sánchez.
- (1604b). *Libro de Vidas de Santos que comúnmente llaman extravagantes, porque la santa Iglesia no reza dellos en el Breviario Romano*. Madrid: Luis Sánchez.
- RUBIERA, Javier (2016). «Lope de Vega y el nuevo arte de escribir comedias de santos:

- Lo fingido verdadero». *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 70, 4, 187-196.
- VEGA, Lope de (1962). «Lo fingido verdadero». En Federico Carlos Sáinz de Robles (ed.). *Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Aguilar, tomo III, 165-199.
- (1992). *Lo fingido verdadero*. En Maria Teresa Cattaneo (ed.) Roma: Bulzoni.
- (2017). «Lo fingido verdadero». En Luigi Giuliani (ed.). En Florence d'Artois y Luigi Giuliani (coords.) Lope de Vega. *Comedias*. Parte XVI. Edición crítica de PROLOPE. Madrid: Gredos, vol. II, 735-893.
- VILLEGAS, Alonso de (1588). *Flos Sanctorum, y Historia general, de la vida y hechos de Jesucristo, Dios y Señor nuestro, y de todos los santos de que reza y hace fiesta la Iglesia católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del Santo Concilio Tridentino; junto con la vida de los Santos propios de España, y de otros Extravagantes. Quitadas algunas cosas apócrifas e inciertas. Y añadidas muchas figuras y autoridades de la sagrada Escritura, traídas a propósito de las historias de los santos. Y muchas anotaciones curiosas y consideraciones provechosas. Colegido todo de autores graves y aprobados. [...] En esta última impresión van añadidas algunas cosas, y puestas otras en mejor estilo, por el mismo autor*. Madrid: Pedro de Madrigal.
- (1589). *Flos Sanctorum, Tercera parte y Historia general en que se escriben las vidas de santos extravagantes, y de varones ilustres en virtud: de los cuales los unos por haber padecido martirio por Jesucristo, o haber vivido vida santísima, los tiene ya la Iglesia Católica puestos en el catálogo de los santos; los otros que aun no están canonizados, porque fueron sus obras de grande ejemplo, piadosamente se cree que están gozando de Dios, en compañía de sus bienaventurados. De cuyos hechos, así de unos como de otros, se puede sacar importante provecho para las almas de los fieles. Colegido todo de autores graves y fidedignos*. Toledo: Juan y Pedro Rodríguez.
- (1591). *Flos Sanctorum, y Historia general, de la vida y hechos de Jesucristo, Dios y Señor nuestro, y de todos los santos de que reza y hace fiesta la Iglesia católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del Santo Concilio Tridentino; junto con la vida de los Santos propios de España, y de otros Extravagantes. Quitadas algunas cosas apócrifas e inciertas. Y añadidas muchas figuras y autoridades de la sagrada Escritura, traídas a propósito de las historias de los santos. Y muchas anotaciones curiosas y consideraciones provechosas. Colegido todo de autores graves y aprobados. [...] En esta última impresión van añadidas algunas cosas, y puestas otras en mejor estilo, por el mismo autor*. Toledo: Viuda de Juan Rodríguez.
- VILLEGAS, Alonso de (1594). *Fructus Sanctorum, y quinta parte de Flos Sanctorum, que es libro de ejemplos, así de hombres ilustres en santidad, como de otros cuyos hechos fueron*

- dignos de reprehensión y castigos, de los cuales se puede sacar importante provecho par el ejercicio de la virtudes, y aborrecimiento de los vicios, que es medio cierto y seguro con se consigue la vida eterna. Colegido de historias divinas y humanas.* Cuenca: Juan Masselin.
- (1998). *Fructus Sanctorum, y quinta parte de Flos Sanctorum* (1594). En José Araguès Aldaz. Revista *Lemir*, 2. <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Flos/Index1.html>> 12-02-2019.

## LA BIOGRAFÍA COMO FACTOR DE AUTORIDAD EN REBOLLEDO

Pedro Ruiz Pérez  
Universidad de Córdoba

La relación del conde de Rebolledo con la imprenta como cauce para su poesía fue el resultado de un designio bien orquestado, traducido en un programa sistemático (González Cañal, 2010; Ruiz Pérez, 2018a). La manifestación más patente es el inicio de la reedición de su obra en 1660, el mismo año en que daba a la luz su último título exento. En los afamados talleres plantinianos el aristócrata, con varios años de servicio militar y diplomático por Europa, reorganiza su producción poética en tres volúmenes, siguiendo un orden ascendente con un referente inequívoco en la imagen de Virgilio fijada por sus comentaristas (Cheney y de Armas, 2002). Refuerza esta evocación el rótulo que aparece en la portada para definir la compilación prevista como «obras poéticas». De la práctica de la edición de los *auctores* clásicos toma la noción de *opera*, pero sustituye la condición de *omnia* por la afirmación reivindicativa de un género todavía alejado de una consideración prestigiosa. En el primer volumen tiene valor indicial de la actitud autorial la recuperación de textos inicialmente excluidos de los *Ocios* en la *princeps* de 1650, y la incorporación, junto con textos dramáticos y en prosa, de las *Selvas dánicas* (1655). La decisión denota un cuidado particular por una *dispositio* con valor significativo y que confluye con otras marcas editoriales orientativas de una propuesta de lectura y una bien construida posición de autor (Montero y Sánchez Jiménez, 2017). En los preliminares se orientan a este fin el grabado con el busto del autor, que renueva el retrato impreso diez años antes (Cárdenas Luna y Ruiz Pérez, 2018); el mantenimiento de un frontispicio (actualizado solo en el texto inscrito en su centro) dominado por el escudo familiar del poeta, con el roble, las bellotas y las cinco estrellas; y, para completar estos primeros componentes de valor pragmático, la dedicatoria a Sofía Amalia de Luneburg, extendida desde la primera edición de las *Selvas dánicas* al primer volumen de la reedición, cubriendo el vacío de los *Ocios* en su aparición inaugural.

Estas primeras consideraciones sirven de base para justificar la pertinencia de lo observado en el texto prologal, el «Proemio» que firma el licenciado Flórez de Laviada. El texto pasa del volumen de 1650 al de 1660 sin más alteración que los pasajes dedicados a la reedición y a explicitar los cambios intro-

ducidos en el primer volumen. Después de seis entregas editoriales y en un tomo de más de setecientas páginas, el mantenimiento del preámbulo y de la totalidad de su contenido original es indicativo de su importancia en la economía compositiva de ambos volúmenes y de su peso específico en la voluntad de incidir en una recepción orientada tanto en la comprensión y aprecio de la obra como en el aura autorial del poeta. Un somero análisis de su caracterización pragmática, su estructura y su contenido, en particular lo que se presenta como una semblanza biográfica, permitirá apreciar su valor como discurso paratextual y su función en la estrategia editorial del poeta.

Tomo el texto de la reedición por ser la versión final y lo que tiene de ratificación (Rebolledo, 1660).<sup>1</sup> La conciencia de los cambios en la situación editorial se refleja en los ajustes en el primer párrafo, pero estos también sancionan la voluntad de mantener la esencia del discurso proemial:

En el tiempo que tuve a mi cargo los papeles del señor conde don Bernardino de Rebolledo le vi en los trabajos dar mucho que admirar a la constancia y en los ocios a la erudición. De un gran volumen que tenía este título copié los asuntos que, a persuasión de los estudiosos de la pureza de la lengua española, cedo a la importunidad del impresor, añadiéndoles este discurso para que, ya que salen sin licencia, no salgan sin noticia de su dueño.

Sus padres, don Jerónimo de Rebolledo [...] (1650).

En el tiempo que tuve a mi cargo los papeles del señor conde don Bernardino de Rebolledo le vi en los trabajos dar mucho que admirar en la constancia y en los ocios a la erudición. De un gran volumen que tenía este título cedí diez años ha algunos asuntos a la importunidad del impresor; después dio el autor a luz obras de más peso; ahora, solicitado yo de los estudiosos de la pureza de la lengua española, me he resuelto a reducir lo impreso y manuscrito a tres tomos, en que se hallará suficiente instrucción para dirigir a la virtud todas las acciones de la vida humana. Va el primero dividido en cinco partes [...] (1660).

Se mantiene la mirada retrospectiva con algo de confesión testimonial, la condición de secretario del firmante, la idea de cesión ante la doble demanda de eruditos y comerciantes, el cuidado editorial y la caracterización del autor. En la primera edición la falta de trámites legales (aprobación, licencia, fe de erratas, tasa), justificada por estar Amberes fuera de la jurisdicción establecida

<sup>1</sup> Todas las citas por esta edición, indicando sólo la página. Actualizo grafía y puntuación.

para la pragmática filipina de 1558, sirve de justificación a la inclusión de la «noticia del dueño» como finalidad esencial del proemio. Diez años después la vuelta a imprentas antuerpienses no impide que se incluyan, aunque remitidas a los posliminares (junto a un «Índice de los asuntos»), dos aprobaciones, firmadas respectivamente por un dominico y un jesuita; se obvia así la conexión inmediata con el valor biográfico del prólogo y se sostiene, tras la referencia a los diez años pasados, la justificación de las últimas decisiones editoriales, como el diseño estructural del conjunto, en el que se introduce la referencia al *prodesse*, y el ampliado contenido del primer volumen; dedica a presentarlo dos páginas más, antes de adelantar con brevedad (una sola página para los dos) los contenidos de los volúmenes restantes, a modo de implícita argumentación de su línea ascendente en la elevación de la materia.

En cuanto a la caracterización del autor, Flórez de Laviada la adelanta con la paráfrasis de su lema, *Laboriosus in otii, constans in laboribus*, inscrito en los retratos de 1650 y 1660, ahora de forma mucho más integrada por la técnica de representación. La opción inicial por una banda al pie del retrato para inscribir el lema latino, a modo de una filacteria de geometría lineal, le da relevancia a la declaración, pero la sitúa en posición marginal al autor. Al grabar las palabras en el marco que rodea el busto del poeta,<sup>2</sup> en una composición más arquitectónica, la segunda versión ofrece una imagen más integrada del conjunto y más aurática de la declaración de valores. Tras esta primera y programática referencia, el proemio inserta datos sobre las circunstancias editoriales, más breves en 1650, lo que permite la formulación gramatical oblicua de la «noticia de su dueño»; más dilatados diez años después, al cabo de más de cuatro páginas ha de referirse a «noticias del autor». En los dos casos, la referencia a la edición y, consiguientemente, a la obra misma establece la relación entre los principios que el noble elige para definir su comportamiento y los detalles de su figura, que se presentan como «noticia» y no como «relación», esto es, con un carácter más sintético, según lo define Covarrubias y se mantiene en *Autoridades*. Aun sin la radicalidad de la formulación humanista de una persona hija de sus obras, la mentalidad que se desplaza del corporativismo contrarreformista al cartesianismo mantiene una imagen que no desvincula la práctica de la poesía de la condición social del noble ni de sus demás prácticas mundanas, incluidas la carrera de las armas y el servicio diplomático,

<sup>2</sup> Es el lugar donde se disponen las cinco estrellas de su escudo genealógico.



explícitos (p. 10) y, extensamente desarrollados, para ocupar de manera indirecta la práctica totalidad del paratexto.

Aunque introducida como tal, la «noticia del autor» ocupa estrictamente menos de dos páginas de las 45 que se extienden hasta el final del proemio en 1660, eso sí, enmarcando el amplio desarrollo del mismo. Se inicia con la consabida referencia a los progenitores, que da pie a las consideraciones sobre el linaje; y concluye, sin datos de cronología ni del resto de elementos establecidos en la retórica para la *vita*, con una significativa referencia (p. 50) a «experiencias acompañadas de continuo estudio, ejercicio militar y manejo de negocios graves»,<sup>3</sup> que conducen a «formar sujeto» más «desengañado» que «dichoso». A modo de marco se abre una dualidad de vertientes que, aunque apuntan a los horizontes divergentes del feudalismo y el animismo (Rodríguez, 1974), no se presentan, al menos en principio, en estado de tensión ideológica, en parte sustancial porque las experiencias, ejercicios y negocios están vinculados al origen familiar aristocrático.

Lo significativo es cómo se extiende a lo largo de 40 páginas la presentación de las experiencias aludidas y cómo evita la forma de un relato (con su componentes esenciales de acción y temporalidad) para convertirse en una exhaustiva enumeración de lugares ligados a la vida del diplomático poeta, acompañados por una presentación dentro de la tópica retórica, al modo, por ejemplo, en que se despliega en la *Iliada* el catálogo de las naves de los aqueos; en este caso, con el apunte de algún rasgo ligado a la imagen del lugar que explícitamente se menciona.<sup>4</sup> El referente más directo en la propia obra de Rebolledo es la extensa relación que compone «L'Aula», la primera de las dos partes de las *Selvas dánicas* (Ruiz Pérez, 2014b), dispuestas en 1660 como cierre del volumen, pareciendo apuntar un esbozo de simetría. Sin embargo, no ocurre así en 1650, cuando no se incluye la serie de monarcas daneses, que no se publicaría hasta 1655. No siendo verosímil postular que es el poeta quien sigue a su secretario, o este tenía un conocimiento muy amplio de la escritura del conde, y esta presentaba una marcada precocidad y distancia entre composición e impresión, o debemos pensar en que detrás de la pluma de Flórez

<sup>3</sup> Para la proyección poetológica de estas nociones, véase Ruiz Pérez, 2014a.

<sup>4</sup> Por ejemplo, «En Aquita, sobre el mismo río que tomó el nombre de sus aguas o de galos, como suena la voz latina y quiere san Isidoro, patria del poeta Ausonio» (pp. 42-43); o en «Habiéndose detenido lo que pedía la curiosa averiguación de tantas antigüedades, pasó a Narne, sobre el río Nera, fundada por Augusto de los despojos de los cimbro, nombrada por el puente que celebran Marcial y Procopio» (p. 20). La noticia del cronista aparece como imagen de la experiencia y erudición del autor.

de Laviada estaba la mano de don Bernardino, si no se trata de una identidad más estrecha, también avalada por la recuperación del texto una década después. Pero dejemos para otra ocasión la constatación de este dato hipotético para su verificación positivista; en su lugar, desde la constatación de sus vínculos, trataré de analizar cómo funciona este texto en la materialización de una conciencia autorial y la composición de su figura.

Centrándonos en la extensa nómina de lugares de una dilatada geografía europea, comprobamos que sus valores se multiplican y esbozan diferentes líneas de argumentación. En primer lugar, el catálogo es fiel reflejo de uno de los rasgos vitales del poeta, el más distintivo con enorme diferencia dentro del catálogo de poetas contemporáneos; sin menoscabo de la expedición inglesa de Lope o el período napolitano de Quevedo, el referente más destacado podría ser el de Garcilaso<sup>5</sup> en el escenario histórico del apogeo del imperio carolino. No me atrevo a sostener que, en el ocaso de un proyecto político y de un discurso poético que tenían a Carlos V y a su contino en sus génesis respectivas, el proemio esté presentando intencionadamente la tarea diplomática y la práctica del verso en Rebolledo como correlatos y partícipes destacados en una revitalización o renovación. Lo indudable es que el devenir del militar y embajador sitúa al poeta publicado en Amberes en una posición de singularidad respecto a la república letrada de la metrópoli, entre la justificación y lo que podría considerarse una «distinción» en términos de Bourdieu (1988). La hipertrofia de referencias subraya la particularidad de una trayectoria e impide que pase desapercibida, con su proyección en la imagen de un autor largamente apartado de su patria y un tanto al margen (Martín Puya, 2013) del modelo poético dominante en ella, incluyendo la inclinación a la imprenta y su reiteración por Rebolledo en distintos focos europeos.

La minucia en su pormenorización, por otra parte, y la sistemática adición de comentarios alusivos al lugar confiere a estas dilatadas páginas un carácter que bien pudiéramos calificar de enciclopédico, siguiendo modelos tan acreditados como el de Carolus Stephanus, sin más cambios que la sustitución del orden alfabético de su *Dictionarium historicium, geographicum, poeticum* por el de la secuencia de pasos del conde al servicio de la monarquía hispánica. Salpicadas por el texto, sin carácter sistemático ni gran abundancia, unas

---

<sup>5</sup> También Castillejo, aunque su presencia a mediados del siglo XVII y su trascendencia no permiten pensar en él como una referencia operativa. No es que la de Garcilaso, con tres décadas y medio de silencio editorial, fuera una presencia muy marcada en el horizonte lector del momento, aunque sí mantenía su carácter de modelo, muy reactivado en el marco de la polémica gongorina (Sebold, 1997; Pérez Lasheras, 2000).

cuantas formas personales de verbos de movimiento hilvanan los relieves de erudición, a modo de un *patchwork* más revelador de la habilidad compositiva del artesano que de la calidad de sus materiales. No es tal si atendemos a su originalidad, pero no carece de valor la abundancia de referencias y la sistematicidad en la presentación de los *topoi* o, por mejor decir, de sus topónimos. En un plano distinto al de la la denostada «oscuridad» gongorina (Roses Lozano, 1994), el despliegue se percibe en relación con una poética de la erudición reivindicada y formulada en estos años por Trillo y Figueroa (Ruiz Pérez, 1994) en una actualización de la propuesta de Carrillo y Sotomayor a comienzos del siglo. Y no cabe duda de que el autor de las *Selvas* y el *Idilio* ha de inscribirse de lleno en dicha poética, no exenta en ocasiones de reverberaciones de aire gongorino. No obstante, otra vez lo que es una constatación en 1660 sólo puede ser una promesa o un proyecto en 1650. Lo incuestionable es que el despliegue de datos e informaciones en el preámbulo no es compatible con una poética de la llaneza o la sencillez. Y se esboza en este punto una lectura del sintagma «noticia del autor» llena de significación. Covarrubias define el término como «el conocimiento de alguna cosa»; y, si pasamos del valor del genitivo objetivo (la información que el prólogo proporciona acerca del autor) al del genitivo subjetivo (el conocimiento que atesora el autor), lo que el lector tiene ante sus ojos es una pormenorizada enumeración de los lugares conocidos por Rebolledo, de los que tenía noticia directa, colocando esta experiencia en el eje central de su vida y en la materia dominante de su biografía.

Al paso, el minucioso catálogo recompone la dimensión de un vasto imperio europeo y de sus relaciones, generalmente conflictivas, con otras potencias. La dosis de historicidad y relevancia general se particulariza en la imagen del poeta, marcado por una situación de efectivo exilio que le confiere la condición de «peregrino», aludida en el final del proemio, cuando Flórez de Laviada concede que «no ha sido fácil reducir a poco papel tan prolija peregrinación» (p. 50). Al sentido literal relativo a los viajes del don Bernardino real se suma, a través de la evocación del protagonista de las *Soledades*, la significación barroca del adjetivo, para designar lo singular y maravilloso, lo que puede provocar suspensión y admiración. Con los ecos de los modelos clásicos, el exotismo de una geografía remota y el interés de los sucesos históricos que se estaban produciendo en ella, la propia nómima de lugares ostenta esa dimensión peregrina, pero también el personaje que

con sus pasos enlaza todos estos lugares y en gran medida los traslada a su escritura, en forma de noticia o de perspectiva.

Cabe recuperar ahora el pórtico dispuesto en las páginas previas a la enciclopedia geográfica. En primer lugar, quien se presenta como secretario y cronista antes que editor somete de inmediato a revisión (pp. 5-6) las fuentes de que se vale para obtener los datos relativos a los padres y antepasados del conde. Y, como si esta casi obligada declaración le sirviera de justificación, se detiene en una bastante arbitraria (al menos, en relación con la figura de don Bernardino) muestra de erudición acerca de crónicas y textos historiográficos, en una discusión sobre su veracidad que es esencialmente una demostración de saber erudito. La condición libresca en este caso complementa la experiencia de los viajes, como si el proemio se situara y situara a su referente en el cumplimiento dictamen cervantino.<sup>6</sup> De una u otra forma, la noticia del cronista es la contrafaz y, más directamente, su anuncio de la erudición del poeta, que no es sólo un rasgo estético, una vez reivindicada la utilidad de su lección, culminante en la materia sagrada del tercer volumen previsto en la reedición.

En definitiva, la cantidad de noticias y la declaración del apoyo en una materia cronística depurada con una metodología crítica parangonable con la del contemporáneo Nicolás Antonio en su *Censura de historias fabulosas*, reúne erudición y verdad en un apreciable juego destinado a dotar de autoridad al propio texto proemial, a la obra que lo sigue en la recopilación editorial y, en última instancia, al autor, del que se ofrece una «noticia» en función de las *Vitae* que acompañaban a las ediciones de los clásicos (Codoñer, 1997; Dubel y Rabau, 2001), por más que su modelo retórico no las siga en sentido estricto.

En cuanto a las diferencias apreciables, si asumimos como cierta, y no en manera irónica, la voluntad de ofrecer una «noticia del autor», por más que aparentemente esta se sustituya por una enciclopedia geográfica, es posible plantear que la construcción de un relato de vida es menos determinante en el género paratextual de las biografías que el cumplimiento de su función autorizativa, ya que en ella se funden el aura de *auctoritas* procedente de la ocupación de un espacio reservado a los clásicos y los perfiles del sujeto de una autoría, en tanto que responsable de la generación y publicación de unos textos. «Autorizar» se perfila, así, como el propósito esencial en el marco de la

<sup>6</sup> «El andar las tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos» (*El coloquio de los perros*).

edición, lo que toca por igual a la justificación de la obra impresa como a la exaltación de su autor.<sup>7</sup> Si la obra se sitúa entre la solvencia de su condición genérica, con modelos reconocidos, y el atractivo de su «novedad», en el escritor dibujado en la biografía confluyen rasgos de su colectivo y otros que lo singularizan. Entre obra y escritor, la biografía paratextual, concretada en el «Proemio» firmado por Flórez de Laviada para la obra (re)editada de Rebolledo, comparte su dualismo, ya que cumple una función genérica reconocible, pero lo hace con rasgos particulares, rayanos en una extravagancia que, en sentido etimológico,<sup>8</sup> corresponde también al Rebolledo real y en gran medida al Rebolledo poeta.

Fuera el responsable real o no del texto, la figura de Flórez de Laviada desempeña una función básica en el proceso de autorización, otorgándole verosimilitud y validez pragmática al discurso proemial. Como secretario del conde, la gestión de sus escritos forma parte de las labores habituales del cargo, y así lo manifiesta desde las palabras iniciales, ya citadas. A esto añade su condición de «natural de la ciudad de León», resaltado en las portadas de las dos ediciones, lo que lo convierte en paisano de don Bernardino y, por tanto, con una cercanía particular, que puede venir de muy atrás, cuando el poeta componía sus primeros versos, que recogió cuando «tuve a mi cargo los papeles» (p. 1). Estamos, si no ante el manuscrito hallado, con tanta presencia en los libros de caballerías antes de ser parodiado por Cervantes, ante una declaración que, al tiempo que descarga al noble de la cuestionada pretensión de publicar sus obras líricas, acredita la cercanía del editor y su credibilidad a la hora de asumir la función final de la escritura. Finalmente, la demostración de su erudición completa su crédito, sustentando su capacidad de juicio y, por tanto, lo razonable de su empresa editorial. La estrategia no era baladí, ya que, mientras la composición de versos era admitida como parte del ornato del caballero, no gozaba de la misma aceptación el trabajo destinado a la organización del libro ni, menos aún, el entregarlo a las prensas (Ruiz Pérez, 2009). Sin duda, Rebolledo era consciente de la vigencia de estos prejuicios, tanto como de su voluntad de completar la conversión de sus poemas en una obra ofrecida a la lectura. Así lo indica la reorganización que introduce para la reedición y la existencia misma de una compilación del conjunto de sus *Obras*

<sup>7</sup> Recuérdese la referencia a la carencia de licencia o autorización, así como la carga de discurso crítico-apologética volcada en los paratextos legales (Ruiz Pérez, 2000).

<sup>8</sup> Es el recogido en el *Flos sanctorum* de Villegas en su apartado de «santos extravagantes»; para la inscripción de este santoral en los modelos de discursos biográficos, Ruiz Pérez, 2018b.

*poéticas*, tras la difusión previa en títulos exentos. Contar con la firma de Flórez de Laviada, con independencia de su autoría real o figurada, era una pieza clave de la estrategia que tenía en el proemio una manifestación explícita, por más que formalmente delegada. Con el texto y su reiteración y con la rúbrica subrayada se materializaba su designio. Los datos y la erudición acreditan al editor; con su mediación se sustenta la obra impresa y se dignifica al poeta.

El recurso es reconocible, y la poesía romance contaba ya con una tradición relativamente consolidada. En ella se inscribían, junto a la de los clásicos, las ediciones de Mena, Garcilaso y Góngora, todas ellas con biografías del autor, más la reciente publicación del *Parnaso español* de Quevedo, con la magnificada intervención de González de Salas (Cacho Casal, 2001). De manera progresiva, estas ediciones se van haciendo con menos distancia temporal desde la desaparición del poeta, pero todas ellas, aunque fuera por el fallecimiento de Quevedo en el proceso de edición, aparecen cuando el poeta ya no está en vida, lo que otorga a la edición de Rebolledo un valor singular, de pionero en esta práctica, con la relevancia que ello comporta y la significación de adaptarla. De los modelos adopta la inclusión de una semblanza autorial, pero su misma novedad le obliga a asumir una forma indirecta, en parte para sortear la impresión de soberbia, en parte porque, como argumentara Ginés de Pasamonte (*Quijote*, I, 22), la vida no estaba acabada, por lo que la biografía no podía seguir plenamente un modelo conformado en gran medida a partir de las hagiografías, como muy bien supo aprovechar unos años más tarde Tarsia al componer, para publicarla exenta, la biografía que no apareció en *el Parnaso español*.

En síntesis, el texto firmado por Flórez de Laviada evidencia, en sus particulares circunstancias, el proceso de consolidación de la biografía como elemento editorial, por el que se reclama para los poetas recientes y aun vivos la dignidad de los clásicos. Sin embargo, su condición tentativa y novedosa la mantiene fuera del modelo genérico clásico, con una atención a lo individual que se ve parcialmente oscurecida por el recurso a la oblicuidad de la erudición geográfica. Biografía en ciernes, las «noticias del autor» que acompañan la edición y la reedición de Rebolledo apuntan ya en una dirección no circunscrita a la alabanza del linaje, como en el caso de Salcedo Coronel (Ruiz Pérez, 2016 y 2017b), sino que explora y explota los recursos de la retórica para el cumplimiento de su función.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre (1988). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2001). «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XLIII, 2, pp. 245-300.
- CÁRDENAS LUNA, Rocío y RUIZ PÉREZ, Pedro (2018). «El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias». En Natalia Fernández Rodríguez (ed.), *Texto e imagen en el Siglo de Oro: conexiones y límites*, monográfico en *Versants*, 65.3, pp. 65-83.
- CHENEY, Patrick y ARMAS, Frederick A. (eds.) (2002). *European Literary Careers. The Author from Antiquity to Renaissance*. University of Toronto.
- CODOÑER, Carmen (1997). «El modelo filológico de las *Anotaciones*». En B. López Bueno (dir.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Universidad de Sevilla, 17-36.
- DUBEL, Sandrine y RABAU, Sophie (eds.) (2001). *Fiction d'auteur? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Honoré Champion.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2010). «Rebolledo, Bernardino de, conde de». En Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII. Vol. 1*. Madrid: Castalia, 248-252.
- MARTÍN PUYA, Ana Isabel (2013). «Periferias de un noble: el Conde de Rebolledo». En Itziar López Guil, Adrián J. Sáez, Antonio Sánchez Jiménez y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Heterodoxias y Periferias: La Poesía Hispánica en el Bajo Barroco*, monográfico de *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 60, 3, pp. 119-129.
- MONTERO, Juan y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (eds.) (2017). *Carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro*, monográfico en *eHumanista*, 35.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (200). «La crítica literaria en la polémica gongorina». *Bulletin Hispanique*, 102, 2, pp. 429-452.
- REBOLLEDO, Bernardino de (1650). *Ocios*. Amberes: Oficina Plantiniana.
- (1652). *Selva militar y política*. Colonia: Antonio Kinchio.
- (1655). *La constancia victoriosa. Égloga sacra*. Colonia: Antonio Kinchio.
- (1655). *Selvas Dánicas*. Copenhagen: Pedro Morsingio.
- (1655). *Selva sagrada*. Colonia: Antonio Kinchio.
- (1660). *Idilio sacro*. Amberes: Oficina Plantiniana.
- (1660). *Ocios... Tomo primero de sus Obras poéticas*. Amberes: Oficina Plantiniana.
- (1661). *Selva militar y política. Tomo segundo de sus Obras poéticas*. Amberes: Oficina Plantiniana.
- (1660). *Rimas sacras. Tomo tercero de las Obras poéticas*. Amberes: Oficina Plantiniana.

- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1974). *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal.
- ROSES LOZANO, Joaquín (1994). *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*. London: Tamesis.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1994). «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de la renovación poética postgongorina». En *Hommage à Robert Jammes*. Université de Toulouse, 1037-1049.
- (2000). «Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI». *Bulletin Hispanique*, 102, 2, pp. 339-369.
- (2009). *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Universidad de Valladolid.
- (2014a). «Estudio, oficio y juego en la poesía bajobarroca». En Christoph Strosetzki (ed.), *Saberes humanísticos*. Madrid: Iberoamericana, 195-223.
- (2014b). «Visión y mirada en las *Selvas Dánicas* del conde de Rebolledo». *Creneida*, 2, pp. 349-374.
- (2016). «El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura». En Ignacio García Aguilar y Adrián J. Sáez (eds.), «*Auctor in fabula*». *Imágenes y representaciones autoriales en el Siglo de Oro*, monográfico en *Studia Aurea*, 10, pp. 239-270.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2017a). «Carreras recompuestas: publicaciones póstumas y sujeto editorial». En Juan Montero y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *Carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro*, monográfico en *eHumanista*, 35, 100-126.
- (2017b). «Salcedo Coronel autorizado por Pellicer». En Florencia Calvo y Gloria Chicote (eds.), *Buenos Aires - Madrid - Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*. Buenos Aires: Eudeba, 433-440.
- (2018a). «Rebolledo, un poeta ante la imprenta». En Albert Lloret y Miguel Martínez (eds.), *Poesía y materialidad*, monográfico en *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 23, 2, pp. 165-187.
- (2018b). «Diógenes Laercio y las biografías literarias en la edad moderna». En Tatiana Alvarado Teodorika, Theodora Grigoriadou, y Fernando García Romero (eds.), *Ecos y Resplandores Helenos en la Literatura Hispana. Siglos XVI-XXI*. La Paz-Madrid: Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos-Sociedad Española de Estudios Clásicos, 605-627.
- SEBOLD, Russell P. (1997). «'Mena y Garcilaso, nuestros amos': Solís, Candamo, líricos neoclásicos». En Jesús Pérez Magallón (ed.), *Del Barroco a la Ilustración*. Charlottesville: The University of Virginia (Anejos de *Dieciocho*, 1), 155-172.





## CHINA EN LAS RELACIONES DE SUCESOS BREVES 1606–1727

Eliette Soulier

*Universidad Paris 3 Sorbonne Nouvelle*

*CRES – LECOMO*

«La literatura informativa sobre Oriente tuvo un público numeroso y fiel en la península», afirma Nieves Pena Sueiro (2009). Ésta se dio bajo la forma tanto de tratados amplios como de relaciones de sucesos de unos pocos pliegos. En este artículo proponemos un análisis de las relaciones breves, de dos o tres folios, que propagaron noticias de China en el territorio peninsular durante la edad moderna. Así, podremos esbozar la imagen de China y de sus habitantes que se difundió entre las capas menos eruditas de la población, las que no tenían acceso a las monografías sobre China, reservadas a una minoría educada y acomodada. Así, ponemos de relieve la diversidad de representaciones de China que coexistían en la península, según la pertenencia social del lector/auditor. Nuestro corpus se compone de diecisiete textos, provenientes la Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos (BIDISO), la Biblioteca nacional de Madrid y la Real Academia de Historia.

Este trabajo pretende continuar el análisis iniciado en dos artículos, el ya mencionado de Nieves Pena Sueiro y otro de Carmen Hsu (2009). El primero expone las rutas e instituciones de producción y difusión de las informaciones desde Oriente hasta el territorio peninsular. Se trataba en general de cartas manuscritas, a veces impresas —a menudo por una institución religiosa— que eran enviadas a España, por vía de Manila, Acapulco, Veracruz y por fin Sevilla. El segundo artículo analiza tres relaciones de dos levantamientos de la población china asentada en Filipinas, llamada sangley. La autora muestra cómo esos textos construyeron una imagen esencialmente negativa de ella, con el fin de justificar la represión y de confirmar la hegemonía universal del catolicismo y de la monarquía española, su punta de lanza. Nuestra aportación consiste en un análisis sintético de las representaciones del país y de los chinos difundidas por el conjunto de las relaciones de sucesos extremo-orientales. Procuraremos poner de relieve los mecanismos de distorsión ideológica y las consecuencias, en las representaciones, de la existencia de un ser intermedio, el chino de Filipinas, al mismo tiempo lejano y próximo, por ser

representante de una cultura exótica, y parte de la vida cotidiana de los españoles de Manila.

Después de una presentación bibliográfica del corpus, analizaremos las imágenes de China y de sus habitantes que se desprenden de las relaciones. Por fin, en un juego de reflejos, estudiaremos lo que el discurso sobre lo chino nos revela de la percepción de su propia identidad de los españoles en la edad moderna.

## LAS RELACIONES DE SUCESOS CHINOS

El corpus consta mayormente de textos anónimos, en prosa, impresos durante la primera mitad del siglo xvii. Destaca la importancia de las fuentes religiosas en la redacción de las relaciones. En efecto, de los seis textos que llevan un nombre de autor, tres fueron escritos por misioneros jesuitas, a los que cabe añadir otros tres que se basan en cartas de misioneros jesuitas —como se indica en su título—, y uno con fuentes dominicanas. La importancia —un tercio— de los textos jesuitas se explica por la presencia temprana de los ignacianos en el imperio Ming: fueron los primeros en asentar una misión permanente en el territorio chino. Además, la Compañía de Jesús desempeñó una labor editorial mucho más desarrollada que sus competidores, para promocionar su acción evangélica. Los autores seculares identificados son un soldado de Filipinas y un licenciado de Acapulco. Todas las atribuciones confirman el análisis de la circulación de las noticias por Nieves Pena Sueiro: llegaban desde Oriente a través de las redes de comunicación religiosas.

Todas las relaciones son impresas, menos una. Dos textos no llevan lugar de imprenta. Seis fueron impresos en Sevilla, tres en Madrid, tres en Lisboa y dos en Barcelona. Madrid, Barcelona y Sevilla, en este orden, eran los principales centros de edición de relaciones de sucesos en español (Fernández-Travieso y Pena Sueiro, 2013: 125-145). La presencia de Sevilla en primera posición se explica por su condición de puerto para América: con las naves llegaban también las noticias, de la misma forma que a Lisboa llegaban las noticias enviadas desde Macao. Los datos de impresión confirman la circulación de las noticias en el territorio peninsular, prueba del interés que suscitaban. Así, la carta del jesuita Francisco Piccolomini fue impresa por primera vez en Madrid por Diego Díaz en 1650, y otra vez en Sevilla por Juan Gómez de Blas en 1651, lo que evidencia una demanda del público.

La casi totalidad de las relaciones fue impresa entre 1606 y 1651. Solo tres relaciones son de la primera mitad del siglo XVIII. En el siglo XVIII continuó la impresión de las noticias chinas, pero en otro formato, más largo, a veces encuadernado. Llama la atención la ausencia de textos entre 1651 y 1727, que Pena Sueiro propone explicar por la aparición de otras cuestiones más centrales, como la sucesoria (2009: 295). Otra hipótesis sería el surgimiento de la disputa de los ritos,<sup>1</sup> que ocupó cada vez más espacio en la correspondencia religiosa pero que no suscitó la impresión de relaciones breves.

Los acontecimientos narrados en nuestro corpus pueden clasificarse en cuatro grandes temas. El enfoque con mayor relevancia cuantitativa es el enfoque religioso. Ocho textos aluden al avance de la evangelización, a las persecuciones anti-cristianos de 1707 y 1747-1748, y a las consecuencias del cambio dinástico en cuanto a la presencia misionera. Otros siete tienen un enfoque más bien histórico. Unos evocan la conquista progresiva del imperio por los manchúes, pueblo vecino del norte, entre 1610 y 1686, y otros narran el descubrimiento en 1625 de una estela con inscripciones en siríaco en el norte de China<sup>2</sup> o la muerte de la reina madre en 1614. Siete textos remiten a la gestión del imperio hispánico, al mantenimiento del orden tanto interior como exterior: la batalla hispano-holandesa de Playa Honda, el 13 de abril de 1617, el ataque holandés contra Macao el 24 de junio de 1622, y los levantamientos de sangleyes en 1603 y 1639. Las relaciones sino-ibéricas fueron también diplomáticas, como lo evidencia el relato de la embajada de João V de Portugal ante el emperador Yongzheng, dirigida por Menezes y Sousa y que llegó a Pekín en 1727.

Los textos son entonces distribuidos bastante uniformemente entre las tres temáticas. Los enfoques religioso e imperial evidencian el papel de «*véhicule de médiation culturelle*» (Redondo, 1989: 68) que tuvieron esos impresos, al ensalzar la vocación universal de la Monarquía Católica. La circulación en la península de noticias históricas contribuyeron a anclar en el tiempo histórico común China, que durante siglos no fue más que una fantasía atemporal e incluso irreal por su distancia geográfica.

<sup>1</sup> Los jesuitas se opusieron a las otras órdenes misioneras sobre la compatibilidad de algunos ritos chinos con el cristianismo, a partir de 1634 y hasta 1742.

<sup>2</sup> Estela epigráfica de la época de la dinastía Tang, erigida en 781. Lleva textos en chino y siríaco que evidencian la existencia de comunidades nestorianas en el norte de China, que fueron reconocidas por el emperador Taizong (629-649). La estela fue ocultada bajo tierra en 845.

## IMÁGENES DE CHINA Y DE SUS HABITANTES

El análisis de las representaciones difundidas por este corpus propuesto aquí se basa en las perspectivas definidas por Tzvetan Todorov en *La cuestión del otro* (1989): una epistemológica, centrada en los conocimientos, y otra axiológica, enfocada en los juicios de valor.

Las informaciones proporcionadas sobre el país son pocas. Se habla de su grandeza, de la «riqueza de la China, y de sus comercios» (*Relación de la vitoria*, 1623: fol. 1r). Encontramos informaciones geográficas: el «Reyno de Cantón [es] el mas vezino» de Macao, «ciudad portuguesa en China» (Piccolomini, 1650). Hay cerca del mar una provincia llamada «Foquien», y en el norte está la provincia de Xansi (*Relación de algunas cosas*, s.f.: fol. 2r). Encontramos también informaciones administrativas: los funcionarios se llaman mandarines, el gobernador de provincia se llama el *tután*, y el *colao* es el «principal ministro» del emperador (*Relación verdadera*, 1651: fol. 1v).

Los textos son más prolijos en cuanto a los chinos, aunque no tanto en la descripción física o de costumbres como en su retrato moral. La única información etnográfica presente es que los chinos de Filipinas se llaman los sangleyes. El retrato moral conlleva un juicio de valor muy marcado, sea positiva o negativamente: depende del número de chinos considerado. Los individuos pueden ser buenos pero como pueblo los chinos son malos. Varios textos aluden a un chino, excepcional por su dignidad y rango —el rey o un mandarín importante—. Una relación del siglo XVIII, que sin duda alude a las persecuciones de los años 1747-1748, pone en escena a dos chinos, el rey y su hermano. Éste, «amigo de cristianos», es agradable con todos y muy amado tanto por «extranjeros» como por «patricios». En cambio, el rey, que no favorece a los cristianos, es un «bárbaro, infiel, duro, acerbo ... loco, torpe, ignorante, sordo y ciego». El rey infiel es una fiera sedienta de sangre cristiana, como un «lobo carnicero obstinado» (*Relación verdadera*, s.f.: fol. 2v). En otra relación aparece un mandarín convertido al cristianismo, el doctor Paul, generalísimo de la guerra contra los tártaros, encargado con la defensa del imperio. No es casualidad si este hombre, cristiano, *deu mostras de muito valor, & prudencia, particularmente em mudar a corrente de hum Ryo ajuntandoo com outro, com o que fiquou tam fundo, qua nao puderam os Tartaros passar* (Álvarez, 1622: fol. 1v). Así, no hay chino sabio y prudente que no muestre amistad con los misioneros y que no esté a punto de convertirse. El chino aparece entonces como un ser doble,

ejemplar tanto en el bien como en el mal, siendo el eje central su posición frente al cristianismo.

En cambio, la muchedumbre china siempre aparece con rasgos negativos. Para resumir, se puede decir que los chinos son codiciosos, cobardes, orgullosos, recelosos, hipócritas. Por ejemplo, una nota en el margen de una relación explica que los sangleyes son «chinos que se quedaron en esta isla para gozar de la libertad evangelística [*sic*], que después han prevaricado muchos» (*Relación verdadera*, 1606: fol. 1r).<sup>3</sup> El autor presenta a los chinos como seres dúplices, hipócritas y apóstatas. Se convirtieron pero sólo superficialmente, para aprovecharse de las posibilidades comerciales en Filipinas, como lo explica a continuación el autor. Así, al engaño añaden el ánimo de lucro, ambos pésimos en el sistema de valor cristiano de los colonizadores. Los textos comentan también la fuerza militar de los chinos, inferior a la de los europeos, ya que para defenderse de los tártaros necesitan el apoyo de la artillería portuguesa (Álvarez, 1622; *Relación en que se da aviso*, s.f.; *Relación de algunas cosas*, s.f.). Esa inferioridad hace que teman a los extranjeros y desconfíen de ellos. A diferencia del caso individual, el retrato moral de los chinos como pueblo es, pues, sumamente negativo.

Para explicarlo, cabe recordar que la convivencia sino-española en Filipinas —esencialmente en Manila— estuvo marcada por la desigualdad demográfica: unos centenares de españoles frente a millares de chinos (García Abasolo, 2011). Esa desproporción engendró temor y desconfianza por parte de los colonizadores, y por lo tanto determinó en gran medida la imagen que tenían de los moradores chinos de Manila, siempre malos, y de los individuos chinos, lejanos y mansos. Esa dualidad evidencia la correlación entre contexto político y percepción de la alteridad: el «otro del interior» no es el mismo que el «otro del exterior». Su denominación respectiva confirma esa oscilación entre admiración y desprecio: los sangleyes a veces son llamados «indios», indicio de desprecio, lo que nunca encontramos para los chinos del continente. Esa dualidad corresponde con el caso de las representaciones contemporáneas de los musulmanes. Agustín Redondo (2003) y Alexandra Merle (2009) muestran que existía una diferencia axiológica entre turcos y moriscos. La imagen de los turcos, como la del chino, es ambivalente: son crueles, avaros, homosexuales, pero al mismo tiempo se elogia sus calidades militares y el

<sup>3</sup> Aquí prevaricar, según define Covarrubias, significa «desviarse un hombre de lo que tenía ofrecido y protestado, volviendo atrás su palabra e intento», y no el sentido moderno.

recato de sus mujeres. Además, tienen la piel blanca, detalle que los acerca a los europeos —como es el caso de los chinos—.<sup>4</sup> En cambio, siempre se desprecia a los moriscos, presentados como la quinta columna de los turcos. De igual modo, se cuestiona la lealtad de los sangleyes, vecinos de Manila, que sin embargo fabrican barcos para «navegar a su patria» (*Relación verdadera*, 1642: fol. 2v) tan pronto como surgen dificultades en Filipinas. El uso de la misma palabra, «canalla», para designar a los moriscos y a los sangleyes refuerza este paralelismo. Ambos grupos, también con los judíos, ocupaban el «mismo espacio mental»: eran el otro del interior (García Abasolo, 2011: 241). Por lo tanto, constituían un problema parecido para las autoridades españolas, que lo solucionaron de la misma manera: expulsándolos del imperio. En efecto, después de un largo periodo de debates, en 1686 se ordenó la primera expulsión de sangleyes no-cristianos. Pero ésta no se llevó a cabo porque los sangleyes eran indispensables a la vida cotidiana y a la prosperidad económica de Manila, donde entretenían una relación de dependencia mutua con los españoles (Eng Sing Kueh, 2014).

Así, nuestro corpus dibuja una imagen ambivalente de los chinos, en función del contexto religioso y político.

## DISTORSIONES IDEOLÓGICAS

Por fin, cabe analizar nuestro corpus, y las imágenes de lo chino, en función del sistema de representación del mundo de los autores y del público, desvelando así un discurso de la identidad española, más allá de la alteridad china.

Como lo evidencia la presentación temática, la religión es uno de los enfoques principales de la mirada española hacia China. La presencia en nuestro corpus de numerosos relatos de persecuciones y martirios, con algunos milagros, como la cabeza degollada de un dominicano que sigue predicando (*Relación verdadera*, s.f.), responde sin duda a una demanda del público, aficionado a este tipo de relatos. Citaremos un único ejemplo paradigmático de deformación que evidencia las preocupaciones religiosas del tiempo: el de la estela nestoriana. Dos relaciones (*Relación en que se da aviso*, s.f., y *Relación de*

<sup>4</sup> En efecto, todas las descripciones de China del siglo XVI y XVII señalan el color blanco de la piel de los chinos, salvo los de las provincias marítimas del sur, más morenos.

*algunas cosas*, s.f.) dan una traducción idéntica, muy parecida a la que contiene la descripción de China del jesuita Álvaro Semedo (1642: 202–213), pero ésta dista mucho del texto chino<sup>5</sup> por desarrollar, más que el original, la mención de una autorización imperial de predicación del cristianismo en China, y por inventar un decreto imperial de edificación «en nuestra Corte [de] una gran Iglesia, y pongan en ella veintiún ministros» (*Relación en que se da aviso*, s.f.). En realidad, se trataba más bien de una autorización imperial para levantar una iglesia en el barrio de los comerciantes cristianos (Gernet, 2007).

La manera en la que las relaciones se refieren a China nos revela también unas características de la conciencia imperial española en el siglo xvii, que aparece como un sentimiento difuso de grandeza imprecisa, poco afectado por los límites geográficos reales. Así, una relación calífica Macao de «nuestra ciudad y fortaleza» (Piccolomini, 1650 y 1651). El uso de tal posesivo por el autor, un jesuita prepósito de la casa profesa de Lisboa, no sorprende. Pero el hecho de que un impresor madrileño lo usara después del periodo de unificación —además las colonias portuguesas preservaron su independencia respecto a la corona española— revela más bien una indiferenciación entre las posesiones ultramarinas ibéricas, consideradas como una zona lejana y global, donde se proyectaba la grandeza colonial hispánica. Del mismo modo China, en otros dos textos, aparece como un mero campo de batalla entre holandeses e ibéricos, o sea un lugar de repercusión extremo-oriental de los conflictos europeos. Una relación incluso atribuye la victoria española a una «Armada de China» (De Madrid, 1618). Nunca existió tal cuerpo militar. El paralelo de esa denominación, con la de «Armada del mar del Sur», que protegía el virreinato de Perú, evidencia que «*la circulation des hommes ne s'accompagnait donc pas nécessairement d'une représentation précise des empires*» (Gruzinski, 2004: 70).<sup>6</sup>

Por fin, en este corpus se reflejan los valores del hombre español ideal. Éste destaca de la muchedumbre china primero por ser un individuo con un nombre y a veces un rango importante. Por ejemplo en una relación del levantamiento de 1603 encontramos una lista de combatientes voluntarios españoles, mientras que la suma de los chinos muertos durante la represión sólo forma una masa confusa de unos veinte mil anónimos. Las tres relaciones de levantamientos ponen de relieve individuos heroicos, como el gobernador

<sup>5</sup> Nos basamos en la traducción francesa de Pauthier, 1858.

<sup>6</sup> «La circulación de los hombres no implicaba siempre una representación precisa de los imperios.» Traducción nuestra.



que «mató dos mil [sangleyes] con gran valor», apoyado por los misioneros que salen de su convento para luchar contra los infieles (*Relación verdadera*, 1642). Así, el español, al contrario de los chinos que ‘complotan’ y traicionan, lucha a cara descubierta, solo contra todos, conforme con el ideal caballeresco, defensor privilegiado de la fe católica. Por eso los autores ponen en escena una comunidad china homogénea, unida en su odio contra los españoles: la necesitan como contrapunto a la individualidad heroica española. Pero en realidad, como lo muestra Joshua Eng Sing Kueh (2014), la participación china al levantamiento fue muy variable, en función de la situación social de los individuos: hubo tanto rebeldes como aliados de los españoles. Y los españoles contemporáneos también lo notaron, pero en textos que no estaban destinados a ser publicados.<sup>7</sup>

Los sucesos ocurridos en una parte tan remota del mundo interesaban a los peninsulares también porque se insertaban en un contexto hispánico global, y remitían a preocupaciones más próximas. Mostrar a los castellanos luchando contra súbditos rebeldes, y triunfando sobre ellos, era así particularmente relevante dos años después del inicio de la guerra de restauración portuguesa y de la sublevación de Cataluña. El final de la relación del levantamiento sangley de 1639 (*Relación verdadera*, 1642) suena entonces como una amenaza directa contra quienes se atrevieron a contestar el orden austriaco. En efecto, después de narrar el triunfo de los soldados españoles —sin mencionar siquiera la ayuda de los auxiliares filipinos y japoneses— el autor comenta:

[...] y el mismo fin esperamos en Dios, han de tener los demás rebeldes de esta Monarquía, que se conmovieron contra ella al mismo tiempo, y en el año mismo que alguna perversa constelación iba influyendo sublevaciones en tantas partes del mundo, contra esta potentísima corona, y nuestro gran Rey, que ha de triunfar como de estos, de los demás enemigos que se ponen a su poder.

Así, los españoles se interesaron por los chinos en la medida en que encontraban en los acontecimientos ocurridos en aquel espacio remoto el reflejo de preocupaciones más inmediatas, tocante a la actualidad peninsular y al fortalecimiento de sus propios valores e identidad. Resulta ejemplar de tal egotis-

<sup>7</sup> En el *Iuizio del papel escrito en Manila, en veinte y cinco de marzo de mil seiscientos y setenta y siete, sobre que no se permitan de asiento los Sangleyes, en las Islas Filipinas*, conservado en la Real Academia de Historia, 9/3783(2), el autor apunta una lista de errores y falsificaciones en las relaciones de levantamientos.

mo el relato de la embajada de João V al emperador Yongle, en el que sólo se describe el cortejo portugués, y no se menciona ningún detalle de la recepción china.

Las relaciones de sucesos breves difundieron en la península conocimientos sobre China y los chinos de diversa índole: conocimientos geográficos, administrativos, políticos, históricos... También mostraron al chino como un ser fundamentalmente bifronte, sabio o bárbaro. Esa ambivalencia se encuentra también en los otros géneros textuales que hablan de China, pero aquí viene caracterizada por la exageración, tanto en el mal como en el bien. Los autores de relaciones de sucesos, pues, deformaron la realidad en una «empresa de manipulación ideológica» (Hsu, 2009: 315) a favor del imperialismo ibérico y de la Iglesia católica, defendida por la monarquía española. Por eso la caracterización axiológica del chino depende de su relación con el cristianismo. Sin embargo, a pesar de las distorsiones, al difundir conocimientos sobre China las relaciones de sucesos contribuyeron a acercar, por lo menos en la imaginación colectiva, aquel país lejano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Baltasar (1622). *Relação summaria das novas que vierão do Japão, China, Conchinchina, Índia y Etiópia este anno 1622, tiradas de algũas cartas de pessoas dignas de crédito*. Lisboa: Giraldo da Vinha.
- DE MADRID, Manuel (1618). *Relación verdadera de la gran vitoria que el Armada Española de la China tuuo contra los olandeses piratas*. Sevilla: Francisco de Lira.
- ENG SING KUEH, Joshua (2014). *The Manila Chinese: community, trade and empire*. Washington D.C.: Georgetown University. [Tesis doctoral inédita defendida el 10 de abril de 2014].
- GARCÍA ABASOLO, Antonio (2011). «Los chinos y el modelo colonial en Filipinas». *Cuadernos de Historia Moderna*, X, 223–242.
- GERNET, Jacques (2007). «L'inscription de la stèle nestorienne de Xi'an de 781 vue de Chine». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 151, 1, 237–246.
- GRUZINSKI, Serge (2004). *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. París: La Martinière.
- HSU, Carmen (2009). «Los chinos de Manila a través de las relaciones de sucesos del siglo XVII». En Patrick Bégrand (ed.), *Representaciones de la alteridad, ideológica*,

- religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*. Paris: Presses Universitaires de Franche-Comté, 303-315.
- MERLE, Alexandra (2009). «L'image des Turcs en Espagne aux xvie et xviii siècles». En Lucien Bély, *Turcs et turqueries. xvie – xviii siècles*. Paris: PUPS, 147-162.
- PAUTHIER, Guillaume (1858). *L'inscription syro-chinoise de Si-ngan-fou*. Paris : Firmin Didot.
- PENA SUEIRO, Nieves (2009). «La difusión y recepción de la literatura informatica sobre China en la España del Siglo de Oro». En Patrick Bégrand (ed.), *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*. Paris: Presses Universitaires de Franche-Comté, 287-302.
- PENA SUEIRO, Nieves y FERNÁNDEZ TRAVIESO, Carlota (2013). «La edición de relaciones de sucesos en español durante la edad moderna: lugares de edición e impresores». En Pedro Cátedra (dir.), María Eugenia Díaz Tena (ed.), *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*. Salamanca: SIERS & SEMYR, 125-145.
- PICCOLOMINI, Francisco (1650). *Copia de una carta, escrita por el R. P. Francisco Piccolomini, General de la Compañía de Jesús al P. Francisco Franco de la misma Compañía, y Provincial de Aragon, sobre los grandes, y gloriosos progressos de la Religion Christiana, en los Reynos de China*. Madrid: Diego Díaz.
- (1651) *Copia de una carta, escrita por el R. P. Francisco Piccolomini, General de la Compañía de Jesús al P. Francisco Franco de la misma Compañía, y Provincial de Aragon, sobre los grandes, y gloriosos progressos de la Religion Christiana, en los Reynos de China*. Sevilla: Juan Gómez de Blas.
- PUNTUAL RELACIÓN de la magnífica entrada, que en Pekim, corte de la China, hizo el excellentissimo señor don Alexandro Mertelo de Sousa y Meneses, Embaxador de portugal, el 18 de marzo de 1727 (1727). Sin Lugar, Sin Impresor.
- REDONDO, Agustín (1989). «Les relaciones de sucesos dans l'Espagne du siècle d'or: un moyen privilégié de transmission culturelle». En Agustín Redondo, *Les médiations culturelles, domaine ibérique et latino-américain*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 55-68.
- (2003). «El mundo turco a través de las relaciones de sucesos de finales del siglo XVI y de las primeras décadas del siglo XVII: la percepción de la alteridad y su puesta en obra narrativa». *Encuentro de civilizaciones (1500-1700)*. Informar, narrar, celebrar. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 235-254.
- RELACIÓN DE ALGUNAS COSAS que escriven los religiosos de la Compañía de Iesvs en cartas de 1627 de lo que passa en los Reynos de la China (s.f.). Barcelona: Pere Lacavalleria.

- RELACIÓN DE LA VITORIA que alcanço la ciudad de Macao, en la China contra los olandeses* (1623). Lisboa, Pedro Craesbeeck.
- RELACIÓN EN QUE SE DA AVISO de como los Olandeses que escaparon de la Rota de los portugueses de Macan, fueron a la provincia de Foquin, a pedirles puerto para tener comercio con ellos, y no se lo quisieron conceder* (s.f.). Sevilla: Juan de Cabrera.
- RELACIÓN VERDADERA de un caso maravilloso, que ha sucedido en [...] la China, con dos religiosos misioneros: el uno de el Sagrado Orden [...] de Santo Domingo: y el otro de la religión [...] de Gapuchinos [sic] (s.f.). Sin Lugar, Sin Impresor.*
- RELACIÓN VERDADERA del levantamiento de los Sangleyes en las Filipinas, y el milagroso castigo de su rebelión* (1606). [Escrita por un soldado]. Sevilla: Clemente Hidalgo.
- RELACIÓN VERDADERA del levantamiento de los sangleyes en las Filipinas y de las vitorias que tuvo contra ellos el gobernador don Sebastian Hurtado de Corcuera el ano pasado de 1640 y 1641* (1642). Madrid: Catalina de Barrio y Ángulo.
- RELACIÓN VERDADERA del estado que tiene la religión católica en la Tartarea, China, Conchinchina, Corea, Masasa, y otras remotissimas Prouincias, obscuras con las tinieblas de la Idolatria* (1651). Sevilla: Juan Gómez de Blas.
- SEMEDO, Álvaro (1642). *Imperio de la China*. Madrid: Juan Sánchez.
- TODOROV, Tzvetan (1991). *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. París: Seuil.



## LOS PEREGRINOS DE VILLALBA FRENTE A LOS DE CERVANTES

Ana Suárez Miramón

UNED

En un libro tan interesante y desconocido como *El peregrino curioso y grandezas de España*,<sup>1</sup> de Bartolomé Villalba y Estaña, terminado de escribir en 1577, hemos encontrado unas coincidencias muy interesantes con las obras de Cervantes en las que, de una manera o de otra, los personajes se convierten en peregrinos, y no solo los de *Persiles y Sigismunda*. El libro de Villalba fue publicado por Gayangos en 1886, después de haber permanecido oculto en folios manuscritos durante tres siglos en el Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid. La importancia del libro, que se suma a los numerosos libros de viaje, de peregrinación y de pícaros que circulaban por la España renacentista, reside sobre todo en su nuevo modo de mirar, de analizar lo que se presenta ante su vista y de hacer del peregrinaje un medio para disfrutar, encontrar aventuras y conocer lugares, gentes y costumbres. Además, constituye un documento de gran importancia por ser el autor-protagonista testigo de la transformación de España, de su paisaje, con la construcción de los grandes jardines (y de algunos, como los de la Abadía de Cáceres, solo se conoce su testimonio y el literario de Lope), de las fiestas seculares y religiosas, y lo más extraño en un libro de esa naturaleza, de su crítica económica, que adelanta la del barroco, en especial la de Quevedo. Asimismo, ofrece una muy interesante descripción de los conventos femeninos y rompe con algunos tópicos, como el del aislamiento y encierro de las monjas en los conventos españoles. El protagonista siempre es recibido por monjas, que apenas salen y sin embargo tienen perfecta información de lo que ocurre fuera de las rejas y conversan animadamente de diversos temas con este personaje. De todo ello nos hemos ocupado en un extenso trabajo (Suárez, 2017).

El título de *Peregrino* puede dar lugar a confusión ya que el objetivo principal del Peregrino no es llegar a un lugar santo, en este caso Compostela, uno

---

<sup>1</sup> En realidad, el título completo era *Los veinte libros del Peregrino curioso y grandezas de España*. De esos veinte libros solo se han editado seis de ellos (correspondientes a una primera parte) en el volumen I, que estudiamos, y dos más en el tomo II (1887), aunque se recogen los argumentos de la totalidad de la obra. Para todo lo relacionado con la transmisión del manuscrito y la edición, en dos tomos, realizada por Gayangos, ver Campo, 1993; y para el estudio del recorrido completo, ver Campo, 1996. Nos ceñimos al tomo I y citamos por esa edición modernizando la grafía y castellanizando el título.

de los tres centros fundamentales de peregrinación cristiana, junto con Jerusalén y Roma, sino viajar por el mero placer de conocer. Sin embargo, tampoco reúne todas las características del libro de viajes, aunque sí algunas, pues el itinerario es el eje del relato y hay secuencias ordenadas en el plano temporal y espacial, pero falta el carácter autobiográfico ya que hay un narrador interpuesto. La realidad es que resulta imposible adscribirlo a un determinado género, pues participa de varias modalidades, memorias, peregrinación, libro de viajes y, por ello mismo, tiene mayor interés. Su editor, Gayangos, lo relacionó con libros de viajeros peregrinos, de carácter misceláneo, como *El peregrino andaluz en el viaje del mundo*, *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, *El peregrino indiano*, de Antonio de Saavedra y sobre todo con el *Caballero venturoso* de Juan de Valdelomar. Asimismo, por las anécdotas insertas se puede comparar con *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas y con *El pasajero*, de Suárez de Figueroa y, como libro de memorias, con las obras de los humanistas *De las cosas memorables de España* (1530), de Lucio Marineo Sículo y *El libro de las grandezas de España* (1548), de Pedro de Medina (Gayangos, 1886: VI-VII).

Sin embargo, aunque participa de todos ellos, destaca por su originalidad y modernidad. De su autor, Bartholomé de Villalba «doncel de Jérica», apenas se conoce nada. Unos escasos datos biográficos insertos en su obra permiten deducir que era una persona culta, bien preparada, gran viajero y con un sentido crítico muy personal, que se deja ver también en dos cartas dirigidas a Felipe III,<sup>2</sup> donde muestra su preocupación por los problemas sociales del momento. No se sabe nada de los que participaron en la preparación de la obra, que estaba dispuesta para la imprenta en la fecha del 31 de diciembre de 1577, sin que se conozcan las razones por las que no se llegó a publicar.

En el caso del posible conocimiento de este autor por Cervantes tampoco se puede aventurar nada. Hay testimonios, como el del padre de Cervantes, que constata la presencia del escritor en Valencia en 1580, cuando llegó liberado de su cautiverio («al presente está rescatado y en su libre libertad (sic) en la ciudad de Valencia»), y el de Francisco de Aguilar, que compartió cautiverio con él, quien escribió el 9 de diciembre de 1580: «Y vinieron juntos en una nave, cuando le rescataron, hasta la ciudad de Valencia, donde al presente

<sup>2</sup> Dichas cartas, conservadas en el *Epistolario Real* del Archivo Histórico Nacional, fueron publicadas por José María Pérez y Martín, *Cartas del «Doncel de Xérica al rey Felipe III»* (1922: 243-359). En la primera, de 1598, trataba de aconsejar al recién estrenado rey en el arte del buen gobierno. La segunda, titulada *Apuntamientos contra la Premática de los pobres*, de 1599, constituye una aportación importante a la controversia sobre el tema de la pobreza en la época. Un resumen de sus ideas y referencias bibliográficas concretas pueden verse en Victoria Campo (1993: 248, n. 2 y 1996: 197).

está el dicho [Miguel de Cervantes]». Estos testimonios, recogidos en el Archivo de Protocolos de Madrid (nº 499, fol. 1380) no permiten saber más que Cervantes estuvo en Valencia, donde Villalba y su familia eran considerados importantes en esa ciudad, elogiada por el autor del *Quijote* en varios lugares. Precisamente de esa ciudad salió el protagonista-Villalba para recorrer España unos años antes y se supone que en la fecha en que llegó Cervantes sí pudo estar allí. Con independencia de que se hubieran conocido o no, lo cierto es que se observan bastantes coincidencias en sus obras. Nuestro propósito ahora consiste en destacar los elementos comunes que comparten los dos autores.

La primera coincidencia en los dos autores es el placer de viajar, de recorrer tierras y de utilizar una narración para expresarlo. Cervantes hace de sus protagonistas desde *Don Quijote* al *Licenciado Vidriera*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa* y los protagonistas del *Persiles* grandes viajeros. En el caso del valenciano ver y mirar son sus propósitos fundamentales y el título del libro expresa una situación muy frecuente en la época como era hacerse peregrino para conocer lugares diferentes cuando se carecía de medios económicos para viajar. El autor, en el Prólogo al lector, se define como «un curioso peregrino» (Villalba, 1986: 77) y califica su obra como «trabajosa» (Villalba, 1986: 79). Ya anticipamos que este adjetivo lo utiliza también para calificar su peregrinación, de manera que hay que entender el significado de trabajo en dos sentidos: esfuerzo para componer la obra y las dificultades del propio viaje («trabajos») y en este sentido recuerda extraordinariamente a Cervantes en su título *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

El narrador, que es el propio autor, al presentar a su protagonista (al principio del libro primero), se identifica con él al afirmar que es natural de Valencia, hijo mayorazgo de una familia que en el pasado había conocido la prosperidad y después se arruinó («hubo un ciudadano rico y bien nacido que en aquella tierra tenía su habitación; el cual fue Dios servido, después de darle mucha prosperidad y contento, que se volviese sobre él fortuna áspera y dura, en tanto extremo que pudo dar poco orden en el asiento de sus hijos»). Como el primogénito había mostrado su vocación viajera desde la infancia («a quien naturaleza levantó el juicio a desear ver y saber y experimentar cosas curiosas») y pudo conocer «palacio y Corte», al volver a su casa y encontrarse con que ya no había «las grandezas que solía, y en su ánimo tenía concebidas», decidió seguir viajando de la única manera posible para quien carecía de medios, peregrinando.



Se vistió el «traje y hábito» de peregrino, «para, por una parte, saciar su ánimo de ver, y por otra su devoción de andar las muchas cosas que en España hay tan principales» (Villalba, 1986: 83-85). Sin declarar a los padres su intención, y tomando como compañero a un paje que desde su niñez le había acompañado, «secretamente, vestido de sayal, con el compañero, que así el paje se llamaba, con sendos bordones en la mano, se partieron y tomaron su vía, al punto de la media noche» (Villalba, 84). Así se constituye la pareja viajera, que, como en el caso de Don Quijote, resulta fundamental, porque permite una perspectiva doble que se va multiplicando según avanza el relato y se encuentran a gentes por el camino. La conversación es otro de los rasgos coincidentes con los personajes cervantinos, relacionado con el ejemplo del *Cortesano*, bien conocido por los dos autores. Por esas conversaciones pueden verse en los dos libros los retratos de los distintos estamentos sociales, desde la nobleza, a la clerecía, y desde el mundo de los venteros a pícaros y gente desalmada. La experiencia del camino resulta de gran interés, y los dos escritores defienden el viaje como medio de conocer. Villalba lo elogia en las voces de sus dos personajes. El Peregrino defiende el viaje y critica a los «bisoños y mentecatos» que no saben salir de sus dos palmos de tierra: «Yerro era no salir a ver qué es lo que otras tierras tienen, porque después de la experiencia, más expertamente se puede hablar» (Villalba, 1986: 216). La misma defensa realiza su compañero, aunque a él le corresponde manifestar también la parte negativa de los viajes por las desagradables experiencias de las ventas:

El gusto de caminar se paga por las setenas, con hallar venteras marcadas, mesoneras sucias, posadas infames, tanta cochambre y martin que el día bueno es víspera del malo; tanto latrocinio improbable como hacen: en cebada añadir el precio, menguar las onzas que dellos nadie se escapa, mientras que a nosotros en las aceitunas y queso, en el aceite y la ensalada, en nueces e higos añaden lo que falta (Villalba, 1986: 217).

Don Quijote también defiende el viaje y anima a realizarlo como medio de cultura con su famosa frase «El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho» (II, XXV) y, tanto su protagonista como el de Villalba, eran grandes lectores y precisamente por ser una persona culta, el Peregrino tiene acceso a estancias de nobles y monasterios femeninos, donde se alaba su cultura y su amena conversación sobre los temas más diversos (desde arte, jardinería, obras hidráulicas, espectáculos o historias eclesiásticas), e incluso diserta con catedráticos en la Universidad de Salamanca.

Sobre las desagradables experiencias venteriles hay suficientes ejemplos en el que sufren los dos personajes del *Quijote* y algunas en el *Persiles* en su paso por España. Además de esas coincidencias previas, Villalba compone su obra, como Cervantes su *Quijote*, a partir del viaje, en el que se van intercalando narraciones, poemas, historias ocurridas en la época, algunas muy originales, como demostró Fradejas (1985: 455-484) quien incluyó tres de ellas en su antología de novela corta del siglo XVI, algunas de gran importancia para la historia de la literatura, como una versión de *Los amantes de Teruel*, otra de *A buen juez mejor testigo* y otra de *Marcelino pan y vino*. Igualmente hay que recordar la historia de la diabólica monja Magdalena de la Cruz (Villalba, 1986: 340), ocurrida pocos años antes y todavía viva en el recuerdo de las gentes. Puede considerarse uno de los primeros testimonios sobre el caso, contado por un sacerdote y con toda clase de detalles. También tienen gran interés las críticas a la economía de Castilla, que en ese momento sufría una bancarrota con la consiguiente inflación, y muchas otras noticias relevantes sobre el cambio que se estaba efectuando en la España de la época. Incluso nos ofrece todo el ambiente que rodeaba a la cueva de Salamanca, motivo utilizado por Cervantes en su entremés y presente en el teatro áureo (en Ruiz de Alarcón, en la comedia del mismo título y en Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena*).

Si la estructura de la novela permite una polifonía de voces ajenas, también el relato se articula no de forma autobiográfica, propio de los libros de viajes, sino utilizando la tercera persona a partir de un narrador que, por lo que va diciendo, no hay duda que es el propio autor, y una pareja de protagonistas, de modo que el narrador, unas veces habla por su cuenta y otras deja que sean los propios personajes, sobre todo el Peregrino y quienes conversan con él, los que cuenten sus propias experiencias. La demostración de que se identifican narrador y autor se recoge en el propio texto cuando el peregrino se alegra de conocer al que considera familiar suyo por la coincidencia del apellido. Se trata del chantre Pedro Bermúdez de Villalba, a quien escribe para conocerle y saber si son parientes. Su carta revela la identidad de autor y protagonista:

Pasando mi viaje en una muy larga peregrinación he aportado a esta ciudad, y dando orden en un particular mío, me ha dado en los oídos mi mismo apellido, y esto me ha movido a desear saber el origen de tan ilustre stirpe y descendencia, que si el blasón conforma con el nombre, no será poca merced para mí. A vuestra merced

suplico, aunque en hábito de peregrino, me de licencia para besarle las manos.  
(Villalba, 1986: 256)

El protagonista, como el cervantino, es un hidalgo culto, aunque en el caso de Villalba es valenciano. Se nombra, como Peregrino, sin nombre ni apellido, y se hace acompañar de un paje que conocía desde la infancia, denominado siempre en la obra «Compañero». Parece como si el anonimato del traje de peregrino se quisiera extender a todo cuanto pudiese delatar su identidad. De hecho, salen de su casa «al punto de la media noche» y andan muy deprisa hasta salir de Valencia para no ser reconocidos, puesto que allí eran famosos («porque si nos conocen —advierte el peregrino a su compañero— no nos encorran y si nos encorren no nos persuadan e induzgan a volver», Villalba, 84). La ocultación de su persona se une así al símbolo de la noche como punto de partida para iniciar el viaje. Recordemos que don Quijote también actúa «sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese» y sale una «mañana antes del día» «por la puerta falsa de un corral», disfrazado y decidido a borrar su nombre. La ocultación de la personalidad mediante el sayal de peregrino también coincide con el utilizado por los personajes del *Persiles*, quienes ocultan su origen noble con vestimentas, propias de bárbaros, pero su distinguido aspecto siempre llama la atención de quienes los conocen.

Desde el principio el Peregrino se afana por definirse como hidalgo y caballero, hecho que se reitera en los prolegómenos del libro, y así le considera su amigo Fray Tomás Quixada (Villalba, 1986: 69), y se manifiesta varias veces en el relato. Primero, el narrador se refiere al padre del peregrino como un «hidalgo» que fundó un mayorazgo en su hijo, aunque lo abandonó por su ansia de viajar. Después, entre los numerosos consejos que da a su compañero para no ser reconocidos por nadie ni llamar la atención, destaca la prudencia, la adaptación a las diversas gentes, la humildad y, sobre todo, la discreción como cualidad principal, siempre defendida también por Don Quijote, y que se reitera en las dos obras. Resulta curioso el interés por los hidalgos del escritor valenciano, que incluso los introduce en sus novelitas, y los defiende frente a los villanos.

En diferentes ocasiones, Villalba describe, como Cervantes, prados deleitosos, reales en el Quijote, y soñados en el *Persiles*, en los primeros libros, y presentes en las orillas del Tajo, como herencia del mundo pastoril idealizado

(que se inicia en Cervantes en *La Galatea*) y vuelve a recordarse en el camino a Barcelona cuando ya Don Quijote está enfermo de melancolía. En el Peregrino la extensa canción pastoril, en verso (Villalba, 1986: 95-97), puede servir de ejemplo de gustos coincidentes. Incluso la queja en verso de Marcela por su desengaño amoroso («siempre han de llorar los ojos míos») en las riberras del Tajo (Villalba, 200-201) parecen evocar a Garcilaso, tan presente en el *Quijote* y aún en el *Persiles* (cuando Soldino se refiere a que estuvo al servicio de Carlos V).

En la obra del valenciano hay una defensa total del hidalgo, como un retrato del *Cortesano*:

En el hablar buenos vocablos dichos con donaire, donoso, bien criado, diligente, prudente en el proceder de lo que hiciere de tal manera que en lo que él viere que tiene suficiencia hable como hombre que se puede engañar, y en lo que no entendiere calle como quien desea acertar; si es latino, usar de sus vocablos bien arromanzados, y si no lo es, adquirirlos con la plática y el concurso de tratar personas doctas, esencialmente ser de tal manera leído que si no entendiere las lenguas extrañas, a lo menos sea muy curioso de tener los mejores libros que hubiere en la propia (Villalba, 1986: 318).

Incluso en el relato se muestra la facilidad con que se reconocen los hidalgos entre sí y en cuanto ven al Peregrino saben su condición por sus modales y tratan de conversar con él. Sin embargo, también dibuja un mundo que se va perdiendo, como el de la caballería cervantina, y se queja del cambio en las costumbres y valores. Crítica amargamente a la sociedad que valora el dinero por encima de la hidalguía y caballería. Hay asimismo una contundente crítica al necio, identificado con el soberbio, como en Cervantes, a quien después sigue Calderón. Todos los hidalgos que aparecen en el relato tienen grandes virtudes, propias, según se afirma, de su condición moral. Lo cierto es que el hidalgo manchego y el valenciano defienden las mismas virtudes. Además del gusto por los caminos, por la conversación, por conocer, por la libertad y la justicia, por la preocupación entre la milicia y el estudio, destaca el afán del Peregrino por enseñar a su acompañante, corregirle y sobre todo educarle en cómo ha de expresarse, «como sabio, con muchas sentencias y pocas palabras» (Villalba, 1986: 318) del mismo modo que hace Don Quijote con Sancho.

Al igual que Sancho, el compañero del hidalgo valenciano, «aunque es criado en pagarle» es compañero en el trato (Villalba, 1986: 86), y en ningún

momento va uno sin el otro, y el Peregrino, como Don Quijote, le enseña ante todo discreción, la gran cualidad que Sancho va aprendiendo y la que más se reitera en el Peregrino valenciano. En los dos casos, el aprendizaje se realiza mediante la conversación, y en los dos casos bajo la influencia del *Cortesano*. Pueden verse los consejos que le da Don Quijote a Sancho cuando se va como gobernador y los que recibe el Compañero del Peregrino cuando salen de Valencia a enfrentarse con el mundo.

La predilección de Cervantes por situar en los caminos a sus personajes hace que el espacio de la venta sea fundamental en *Don Quijote*, y también en el *Persiles*, donde se registran ventas, posadas y mesones, en su recorrido por España, y lo mismo sucede con la obra de Villalba. Su Compañero, al conocer las primeras, ya se queja y considera que representan la parte negativa de todo viaje, sobre todo por las venteras y venteros, que no destacan precisamente por sus cualidades. Como lugar de descanso de caminantes y pícaros, de encuentro entre culturas distintas, allí tienen lugar en los libros de los autores las aventuras más interesantes (en el *Persiles* se llega a afirmar que en los «mesones siempre suelen suceder maravillas», Libro IV), conversaciones populares y el conocimiento de historias extrañas. Constituyen el contrapunto de la caballeridad y del idealismo en las dos obras. En el *Peregrino* son varias las ventas donde tienen que parar; en una, denominada de la Sierva, la ventera les niega el agua por negarse a beber en una jarra que contenía vino; en otra, les niegan un vaso de agua si no pagan de antemano y les despide con la proverbial frase «pase adelante». Solo en una ocasión tienen una experiencia divertida, que muestra el sentido del humor del valenciano, cuando observan que un ventero hace un juicio a unas raposas que le hurtaban su comida. También es positivo el encuentro con un clérigo muy erudito con quien puede entablar una interesante plática, pero, en general, la visión es negativa. La enumeración de tretas, engaños, falta de escrúpulos y el desaforado interés por el dinero de los mesoneros llenan varias páginas del libro (Villalba, 1986: 215-217 y 409) y coinciden con las que se encuentran en el *Quijote*.

Es curioso que cerca de una venta los personajes del *Peregrino* se encuentren con el labrador Sancho, en la Peraleda, una aldea pequeña de Cáceres. El labrador, ante las preguntas del Peregrino, muestra una capacidad de razonamiento que llama la atención de los caminantes por sus sabias razones (Villalba, 1986: 234) y el discurso lógico. Incluso el cuentecillo que narra para justificar

por qué la venta de San Miguel la llama del Diablo, recuerda mucho al escudero de Don Quijote.

Si en el *Quijote* se pueden encontrar muchos ejemplos coincidentes, y siempre con la defensa de la libertad y de la justicia, también hay semejanzas con el *Persiles*, desde el adjetivo trabajoso para referirse a los esfuerzos de todo viaje. Aunque los primeros libros del *Persiles* solo tienen en común con el de Villalba el movimiento y la intercalación de historias contadas por los personajes que se van encontrando, cuando llegan a España se pueden observar unas preferencias por unos determinados espacios, como Valencia, Extremadura, Talavera de la Reina y Toledo donde se detienen en «amenos prados», pero es el monasterio de Guadalupe, importante centro de peregrinación en la época donde convergen los peregrinos de los dos libros. Tanto los personajes de Villalba como los del *Persiles* (Libro III) elogian el lugar, y allí permanecen cuatro días admirando su grandeza, aunque el Peregrino registra con mayor minuciosidad, en más de diez páginas, el origen del sepulcro, los milagros previos a la construcción del templo, la diversidad de exvotos reunidos, la artesanía de las rejas, los elementos artísticos y toda la riqueza natural del entorno (Villalba, 1986: 238-245). La coincidencia llama la atención porque siendo un lugar tan importante de peregrinación no aparece en *El peregrino en su patria* de Lope.

Además de los espacios, los peregrinos del *Persiles* también declaran utilizar el traje de peregrino para no ser reconocidos y no llamar la atención, sobre todo cuando tratan de ocultar la extremada belleza de Auristela y Periandro. Por cierto, que el nombre de Periandro, también aparece citado en el prólogo, como rey de Corinto, junto a otras autoridades clásicas, una anécdota más que une a los dos autores. El anonimato del Peregrino es también semejante a los nombres falsos de *Persiles* y Sigismunda con los que tratan de encubrir su verdadera personalidad. En cuanto a la belleza y modales del Peregrino, si no llega a la extraordinaria de Periandro quienes le conocen solo tienen palabras elogiosas, «peregrino virtuoso», «extraordinario» que le asemejan al «gallardo peregrino», del *Persiles*. En las dos obras, los peregrinos solo muestran su entusiasmo religioso como peregrinos cuando están cerca de su meta, Santiago y Roma, respectivamente, y solo entonces se hace auténtica su faceta de peregrinos.

En ambos libros se recogen historias raras y truculentas, algunas coincidentes con las relatadas por Torquemada, cuyas *Flores* están citadas y alabadas en el

prólogo de Villalba y utilizadas por Cervantes. Habría que destacar igualmente dos detalles interesantes que están presentes en los primeros libros del *Persiles*. Un caso es el del ermitaño francés, Renato, que encuentran en la isla de las ermitas, adonde había huido por una historia de amor pasional (Libro II). En el libro de Villalba, otro ermitaño les cuenta una trágica historia de amor personal, el engaño de su mujer con su mejor amigo sin que este supiera quién era la mujer que le había solicitado la relación. Tras asesinarla se arrepintió y dedicó su vida a ser ermitaño (Villalba, 1986: 92-114). En las dos obras, el ermitaño actúa a modo de faro didáctico y de eco, no solo respecto a las desgracias que puede causar el amor, sino a las dificultades de los caminos y los trabajos de la peregrinación. Otro caso llamativo es la necesidad de exponer ideas católicas que parecen tener ambos. En el *Peregrino* corre a cargo del ermitaño (Villalba, 114), quien en el templo recita el dogma de la trinidad de modo semejante a como la bárbara Ricla, sin conocer la religión católica más que lo que su marido Antonio le había enseñado, hace pública su profesión de fe. Tanto Villalba como Cervantes se muestran cautos con sus comentarios sobre posibles milagros y tradiciones, sin dar nunca en estos temas opiniones propias.

Por último, ambos autores coinciden en el estilo pictórico, el gusto por las descripciones de paisajes, muy alabadas por Rodríguez-Moñino en el caso de Villalba, y suficientemente analizadas en el caso de Cervantes. Asimismo, la afición por la música y la descripción de fiestas coinciden en los dos. En el *Peregrino* muchos personajes se acompañan de instrumentos pastoriles, y en Cervantes ocurre lo mismo. Además, tanto en el *Persiles* como en *Don Quijote*, utilizan, al frente de los capítulos un resumen de lo que va a encontrar el lector, pero, sobre todo, los dos coinciden en hacer del viaje el centro del relato y en integrar el mundo que contemplan y conocen. Desde luego, sin saber si llegaron a conocerse, es evidente que por sensibilidad y otros aspectos (paisaje, dinamismo, peregrinación, ambientes abiertos, fondas, fiestas populares, crítica social, económica, etc.), coincidieron en muchos aspectos y esta coincidencia es todo un elogio para Villalba.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPO, Victoria (1993). «De lectores y lecturas: la Respuesta de Fr. Tomás Quixada en *El peregrino curioso* de Bartolomé de Villalba». *Studia Aurea. Actas Asociación Internacional Siglo de Oro*, III, pp. 247-255.

- CAMPO, VICTORIA (1996). «Acerca del itinerario de *El Pelegrino curioso* (1577), de Bartolomé de Villalba». En Manuel Criado de Val (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, III, 197-204.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1930). *El Cortesano*, traducido por Juan Boscán. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. En Alberto Blecua y Andrés Pozo (eds.). Madrid: Espasa Calpe.
- (2002). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. En Carlos Romero (ed.). Madrid: Cátedra.
- FRADEJAS, José (1985). *Novela corta en el siglo XVI, I*. Barcelona: Plaza&Janés, 455-484.
- VILLALBA Y ESTAÑA, Bartholomé (1886). *El Pelegrino curioso y grandezas de España, I*. En Pascual de Gayangos (ed.). Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2017). «Otro canon de peregrinos: *El Pelegrino curioso* y su arte de mirar». *Arte Nuevo*, 4, pp. 477-553.





CANCIÓN DESESPERADA COMO FICCIÓN MAL ENTENDIDA:  
UNA OBSERVACIÓN DEL CAP. XIV DE LA PRIMERA PARTE  
DE DON QUIJOTE

Masashi Suzuki  
Universidad de Ryukyu (Japón)

Se piensa que en *Canción desesperada*, un poema en el cap. XIV del *Quijote*, Cervantes critica intencionadamente la devoción religiosa con tintes fanáticos de esa época, manejando con destreza las intenciones de los tres personajes: Grisóstomo, Ambrosio —su amigo íntimo— y Marcela, que ha rechazado la petición de matrimonio de Grisóstomo.

Primero, Grisóstomo tiene la intención de abandonar la esperanza de que Marcela le ame escribiendo *Canción desesperada*, «ficción de amor y muerte» cuyos protagonistas son «yo y tú», mujer cruel, para imitar a «yo», quien abandona la esperanza por el amor con «tú» y se suicida. «Tú» es una mujer cruel que quita la esperanza de «yo», para conducir a «yo» a la desesperación y muerte.

Por otra parte, Ambrosio, de intención contraria a la de Grisóstomo, entiende mal *Canción desesperada*, y está seguro de que en ella se describe tanto a Grisóstomo como a Marcela. La intención de Ambrosio es pregonar *Canción desesperada* como un «documento de amor y muerte» para todo el mundo. Después Marcela se justifica a sí misma con intención de aclarar que la muerte de Grisóstomo no es culpa suya.

Se piensa que Cervantes hace comparar a los lectores la justificación de Marcela con las palabras de vituperación de «yo» para «tú». Cervantes, comparando a Marcela con «tú», intenta convencer a los lectores de que Marcela es sustancialmente más cruel y fría que «tú» mujer cruel, porque Marcela tiene una devoción demasiado pura hacia Dios.

Cervantes, por utilizar las intenciones de los tres personajes y hacer justificarse a Marcela finalmente, compone la estructura del texto para que se vea que Marcela es más fría que la figura del «tú», mujer cruel, convencida de que no había nada más importante que la devoción a Dios. Con esto, denuncia la situación del pensamiento religioso de su época en la que no se permite sino el catolicismo ortodoxo.

Así que en este trabajo, después de confirmar que *Canción desesperada* es una ficción, quiero aclarar que Ambrosio pregona que *Canción desesperada* es un «documento del amor y muerte» de Grisóstomo y Marcela. Además, planteo el problema de que Cervantes, contrario a la intención de la justificación de Marcela, la considera una mujer cruel. Por esto, pienso que Cervantes critica la manera de devoción de esa época.

## INTENCIÓN DE GRISÓSTOMO: FICCIÓN DE AMOR Y MUERTE

Leyendo una vez la *Canción desesperada* puede ser considerada un «documento del amor y muerte» de Grisóstomo y Marcela, pero en realidad pienso que es un cuento, es decir, una «ficción de amor y muerte». Se piensa que Grisóstomo escribe *Canción desesperada* cuyos protagonistas son «tú», mujer cruel y «yo», y que Grisóstomo imita a «yo», quien se suicida por ser rechazada la petición del matrimonio por «tú»; y Grisóstomo se suicida.

Se piensa que Grisóstomo acepta la realidad inaceptable escribiendo *Canción desesperada*, uno de cuyos protagonistas es «yo», quien se suicida porque a «yo» le angustia la mujer cruel, «tú». Porque de Grisóstomo, que quiere eliminar su amor hacia Marcela, se puede apoderar con más facilidad una desesperación tremenda si piensa en ser rechazado por «tú», mujer cruel, más que por la tierna imagen que Marcela había despertado en él.

Pues, ¿no había otra manera para aceptar la realidad inaceptable, más que abandonar la esperanza y elegir el suicidio? No. No la había. Porque para Grisóstomo, rechazado por Marcela, la muerte es el único asilo.

En este fondo vemos el pensamiento de Cervantes, que simpatiza con el pensamiento humanístico de Erasmo y critica la idea de que no hay nada más importante que Dios. Erasmo creía que el matrimonio era muy importante para transmitir la vida del ser humano a través de lo que el matrimonio conlleva, o sea, amor (Erasmo, 2001).

Por tanto, Cervantes conduce a Grisóstomo al suicidio, al no poder casarse con Marcela, quien considera la unión con Dios como lo más importante de todo. Como resalta Américo Castro: «Del contexto de la prosa del *Quijote* en que se habla de la muerte de Grisóstomo, nadie saca la impresión de que el pastor obstinado se suicidó, eso es, sin embargo, lo que hizo» (Castro, 1967: 265).

En resumen, *Canción desesperada* no es un «documento de amor y muerte» que Ambrosio afirma que Grisóstomo escribió «para que (Marcela) viviera en la memoria de las gentes» (Cervantes, 2004: 118), sino una «ficción de amor y muerte» que creó Grisóstomo para quitar la esperanza. Por ello Grisóstomo mandó a Ambrosio que lo «entregara al fuego en habiendo entregado su cuerpo a la tierra» (Cervantes, 2004: 118). La *Canción desesperada* es una ficción que se debe olvidar después de la muerte de Grisóstomo.

### **LAS TRES RAZONES QUE NO SE PUEDE IDENTIFICAR MUJER CRUEL CON MARCELA**

Y para aclarar que la *Canción desesperada* es una ficción, queremos presentar las tres razones por las que no se debe identificar el «tú» con Marcela.

La primera razón reside en unas palabras de Vivaldo, «que no le pareció que conformaba con la relación que él había oído del recato y bondad de Marcela» (Cervantes, 2004: 124) al terminar de leer en voz alta. Vivaldo es un personaje que se encontraba por casualidad en el lugar del entierro de Grisóstomo.

Creo que estas palabras de Vivaldo son un mensaje que indican que Marcela y «tú» son diferentes personajes. Cervantes muestra implícitamente que la mujer cruel no es la misma Marcela.

La segunda razón es que en la *Canción desesperada*, Grisóstomo critica muy severamente a «tú» como mujer cruel aunque debe de amar a Marcela de todo corazón, ya que desea que le entierren después de su muerte en el lugar lleno de recuerdos de Marcela. Si «tú» fuese Marcela, creo que Grisóstomo no escribiría mal a «tú».

En el cap. XII, Pedro, un cabrero, dice sobre el lugar en el que deseaba Grisóstomo que le enterrasen: «(Grisóstomo) mandó en su testamento que le enterrasen en el campo, [...] y que sea al pie de la peña donde está la fuente del alcornoque [...], aquel lugar es adonde él la vio la vez primera.» (Cervantes, 2004: 103).

Y en el cap. XIII, en el lugar del entierro de Grisóstomo, Ambrosio dice, «allí fue también donde la primera vez le declaró su pensamiento, tan hon-

to como enamorado, y allí fue la última vez donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar» (Cervantes, 2004: 117).

Es lógico que uno quiera que su lugar de recuerdos sea el lugar eternamente conmemorable, pero en el caso de que se haya muerto dejando un rencor muy fuerte, ¿desearía elegir especialmente el lugar lleno de recuerdos de ella como el lugar donde le enterrarían? Es un lugar que debe de querer olvidarse lo más pronto posible. La razón por la que Grisóstomo mandó que le enterrasen en ese lugar lleno de recuerdos, ¿se debe a que sintió un amor muy fuerte hacia ella hasta el final de su vida? Si se piensa así, no se puede concluir que Marcela es la misma que «tú», sobre quien él descarga su resentimiento como mujer cruel.

La razón tercera es que en la *Canción desesperada* no aparece el nombre de Marcela, contrastando con la canción de esperanza del cap. XI, en la que el pastor Antonio manifiesta su amor hacia Olalla, quien es nombrada al comienzo de la canción.

Por una parte, es natural que no se mencione a Marcela, ya que la *Canción desesperada* es un poema que se escribió antes que *Don Quijote*, un poema independiente de la obra, como insiste Rodríguez Marín: «la canción de Grisóstomo no fue compuesta adrede, para este lugar. [...] que el romántico episodio de Grisóstomo y Marcela se inventó para dar cabida en él a una canción escrita mucho antes» (Rodríguez Marín, 1949: 386).

Pero, ya que la *Canción desesperada* tiene algunas diferencias con el poema original, como señala Avalor-Arce (1975), Cervantes podría haber añadido el nombre de Marcela cuando insertó el poema original en el *Quijote*. Aquí se percibe una intención muy marcada de Cervantes, que lleva a preguntarnos si Cervantes no hizo que «tú» y Marcela no fuesen el mismo personaje.

Resulta que «tú» no es Marcela. Y que la *Canción desesperada* es un cuento, o sea una «ficción de amor y muerte» que creó Grisóstomo.

## INTENCIÓN DE AMBROSIO, DOCUMENTO DEL AMOR Y MUERTE

Sin embargo, los lectores identifican a Marcela con el «tú», ¿por qué? Tal vez porque Ambrosio, amigo de Grisóstomo, entiende mal la *Canción desespe-*

rada y la considera un «documento de amor y muerte», y así la pregona intencionadamente a la gente del pueblo.

Ambrosio trae un ataúd con sus compañeros al lugar del entierro escogido en vida por Grisóstomo. Antes de que Vivaldo recite la *Canción desesperada*, Ambrosio se queja diciendo que «(Marcela) puso fin a la tragedia de su miserable vida» (Cervantes, 2004: 117), ya que «Marcela le acabó de desengañar y desdeñar a Grisóstomo» (Cervantes, 2004: 117). Y el mismo dice a don Quijote y Vivaldo que Grisóstomo «fue depositario de un alma en quien el cielo puso infinita parte de sus riquezas» (Cervantes, 2004: 117), sin embargo, «quiso bien, fue aborrecido, adornó, fue desdeñado» (Cervantes, 2004: 118). Y Ambrosio le reprocha a Marcela que «(Grisóstomo) alcanzó por premio ser despojos de la muerte en la mitad de la carrera de su vida» (Cervantes, 2004: 118), debido al desdén de Marcela, mujer severa como «una fiera» (Cervantes, 2004: 118) o fría como «un mármol» (Cervantes, 2004: 118). Ambrosio acusa a Marcela diciendo «su vida (de Grisóstomo), a la cual dio fin una pastora, o sea (Marcela)» (Cervantes, 2004: 118).

Ambrosio le reprocha fuertemente a Marcela, pensando que Grisóstomo murió porque Marcela no recibió su amor. Además, Ambrosio dice que «(Grisóstomo) procuraba eternizar (a la pastora) para que viviera en la memoria de las gentes» (Cervantes, 2004: 118).

La razón por la que Ambrosio supone esto se debe a que él leyó los papeles que Grisóstomo había escrito. Porque Ambrosio afirma que el proceso del amor y muerte de Grisóstomo y Marcela, «lo pudieran mostrar bien esos papeles (en la ataúd) que estáis mirando» (Cervantes, 2004: 118). Por eso, Vivaldo, que se encuentra en el lugar del entierro, siente interés y toma algunos papeles: precisamente el poema *Canción desesperada*. Ambrosio, al verlo, dijo que «ése es el último papel que escribió el desdichado» (Cervantes, 2004: 119). Al instante, le pide a Vivaldo que lo lea: «porque veáis, señor, en el término que le tenían sus desventuras, leedle de modo que seáis oído.» (Cervantes, 2004: 119).

Ambrosio ya había leído, con calma y minuciosamente, los papeles de Grisóstomo, sobre todo la *Canción desesperada*, y pensaba que Grisóstomo había muerto por no obtener el amor de Marcela. Por ello, Ambrosio considera la *Canción desesperada* que él ya había leído antes del entierro como un «documento de amor y muerte», e impone esta creencia a todo el mundo.

Ya que se desarrolla así, no solamente los personajes que escuchan *Canción desesperada*, sino también los lectores entienden mal este poema y consideran que la pareja de «tú» y «yo» son Marcela y Grisóstomo.

## INTENCIÓN DE MARCELA, JUSTIFICACIÓN A SÍ MISMA

Marcela, de quien se rumorea que es tan cruel como «tú», aparece después de leerse la *Canción desesperada*, y se justifica con estas palabras:

Los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo ni a otro alguno, en fin, de ninguno dellos. [...] bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad. [...] Yo no prometo, engaño, llamo ni admito. [...] Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen es a contemplar [...] pasos con que camina el alma a su morada primera. (Cervantes, 2004: 126-128).

La intención de Marcela es negar las sospechas sobre sí misma que pregonaba Ambrosio, o sea que ella misma es «tú», mujer cruel, ya que necesita justificarse.

Es cierto que la *Canción desesperada* no es el «documento de amor y muerte» tal como lo ve Ambrosio, sino una «ficción de amor y muerte», como hemos pensado. Así que Marcela tiene mucha razón. Pero en realidad, su justificación no conduce a probar que ella no es tan cruel como «tú», mujer cruel. Al contrario, sin quererlo, Marcela transmite su crueldad a los lectores. Esta es la intención del autor, Cervantes.

## INTENCIÓN DE CERVANTES, CRÍTICA A LA ACTITUD DE DEVOCIÓN DE ESA ÉPOCA

En su justificación, Marcela insiste en que ella lo cuenta con tanta «honestidad» (Cervantes, 2004: 126) como «mejor intención» y «recato» (Cervantes, 2004: 127), pero cuantas más razones expone en su declaración, más nos muestra el autor su crueldad y frialdad, como el «tú», mujer cruel, ya que no admite el amor de nadie ni la proposición de matrimonio de nadie. Y por sugerir furtivamente que eso se debe a que la devoción de Marcela es dema-

siado pura, Cervantes pone una bomba: la crítica a la actitud de devoción de su época.

Cervantes, utilizando las intenciones de los tres personajes —Grisóstomo, Ambrosio y Marcela—, muestra que Marcela es más cruel y fría que «tú», mujer cruel en la *Canción desesperada*, ya que ella cree que no hay nada más importante que Dios. Finalmente, Cervantes, describiendo a Marcela como mujer discreta en un primer plano, en el fondo hace entrever a los lectores un problema esencial, el problema de la actitud devocional.

## BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1975). *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel.
- CASTRO, Américo (1967). *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. En Francisco Rico (ed.). Madrid: Alfaguara.
- ERASMO (2001). *Coloquios*. En Pedro R. Santireián (ed. y trad.). Madrid: Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.) (1947-49). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Madrid: Atlas.





## DOS REESCRITURAS DEL MITO DE CASANDRA EN EL TEATRO ÁUREO

María Luisa Tobar  
*Università di Messina*

Las diversificación que el mito de Casandra ha ido asumiendo tanto en la literatura como en las artes plásticas hacen difícil remontarse a la forma primitiva del relato mítico, que ya desde su origen presenta versiones diversas. Estas divergencias explican solo en parte las diferentes interpretaciones que de la mítica profetisa dan los autores del teatro áureo, los cuales adaptan libremente el contenido y la forma del mito al nuevo contexto en el que van a representarse de manera que no siempre conserva los dos rasgos que desde la antigüedad han caracterizado el personaje de Casandra, es decir, el don de la profecía asociado al castigo de no ser creída y la virginidad que conlleva la juventud y la belleza. Sin embargo en los textos homéricos no se hace mención de sus dotes proféticas ni de su virginidad pero sí se ensalza su belleza (*Ilíada* XIII, XXIV; *Odisea*, XI). Su don profético aparece en la tradición rapsódica posthomérica de algunos autores del llamado *ciclo troyano*, pero son sobre todo los trágicos griegos los que captan las posibilidades escénicas de la mantis de Casandra que a partir de ellos en una de sus características esenciales.

Entre las reescrituras teatrales áureas de Casandra hemos decidido centrar nuestro análisis en *La sibila Casandra* de Gil Vicente y en *Troya abrasada* de Calderón y Zabaleta, por ser las que más se alejan de estereotípica figura de la profetisa que vaticinó sin ser creída la destrucción de Troya.

### **AUTO DA SIBILA CASANDRA DE GIL VICENTE**

En el *Auto da sibila Casandra* Gil Vicente toma como elementos esenciales del mito de Casandra la virginidad asociada a la belleza y juventud, y sus dotes mánticas estrechamente ligadas a la locura y al aislamiento. El autor portugués afronta el tema del Nacimiento desde una nueva perspectiva pues, como se lee en la presentación del auto, «se trata de la presunción de la sibila Casandra, que se había enterado por espíritu profético del misterio de la en-

carnación y presumía ser la virgen de quien el Señor había de nacer» (43).<sup>1</sup> Siguiendo la tradición fuertemente enraizada en el medioevo de alegorizar<sup>2</sup> y moralizar los mitos,<sup>3</sup> el autor portugués transforma a Casandra y a las sibilas Cimeria, Peresica y Erutea en pastoras típicas de los autos navideños, las cuales interactúan en perfecto sincretismo con Salomón, Abraham, Isaías y Moisés, representadas asimismo como pastores. Hay en la obra un ensamblaje de motivos y temas clásicos y judeo-cristianos que Gil Vicente recoge de obras y espectáculos medievales, de manera que, aunque «no maneja directamente textos latinos originales, revela una relativa asiduidad en la lectura y utilización de los autores, no solo latinos sino griegos» (Reckert, 1977: 174).

Menéndez Pelayo apunta la influencia de las representaciones litúrgicas que procedían de un «sermón atribuido a San Agustín, en que varios personajes del Antiguo y Nuevo Testamento son llamados a dar testimonio del advenimiento del Mesías, y después de ellos, en representación de los gentiles, Virgilio, Nabucodonosor y la Sibila» (1944: 354). Lida (1959) señala como fuente de la figura de Casandra, *Guarino Meschino* de Andrea Barberino.<sup>4</sup> Efectivamente, estando Guarino en Norcia oye decir que en esos parajes: «*trovasi la savia Sibilla, la quale essendo vergine nel mondo credette che Dio scendesse in lei quando s'incarnò nel grembo della Vergine Maria*»; más adelante añade que Eritrea, la más perfecta de las sibilas «*profetizzò di quell'aevenimento che tu mi accennasti*»; además el narrador, después de referir lo que dice Cumana de la sibila Afre o Africa, comenta: «*alcuni vogliono dire che questa fu Cassandra, figliola del Re Priamo di Troia, benchè la Sibilla no lo dichiarò al Meschino, ma ancora si dice che ella profetizzò la distruzione e la disfatta di Troia*». (l. 5, cap. 146). Otra fuente señalada por la crítica es la *Crónica Troyana* de Guido delle Colonne,<sup>5</sup> donde obviamente se habla de Casandra en numerosas ocasiones, y la primera se dice que «era Sibila que quiere decir tanto en aquel lenguaje como profeta, o adevina, y

<sup>1</sup> Cito de la edición de Hart (1975<sup>3</sup>), indicando solo el número de los versos.

<sup>2</sup> Thomas Hart (1958: 35-51) analiza el punto de vista alegórico y el contenido teológico del auto.

<sup>3</sup> Los comentarios a *La Ilíada* de Teágenes de Regio (s. iv a. C.) son el punto de partida de la interpretación alegórica; el alegorismo y el evemerismo derivado de Evémero de Mesina (s. iv-iii a. C.) se mantienen hasta la Edad Media, aunque modificados para adaptarse al pensamiento y a la moral cristiana, como se puede ver en los numerosos manuales de mitografía.

<sup>4</sup> *Guarino Meschino* de Andrea Barberino (1410) fue traducido al castellano por Alonso Hernández Alemán y publicado en Sevilla, en 1512, por Jacobo Cromberger.

<sup>5</sup> La traducción castellana de *Crónica troyana* que se empezó a traducir por orden Alfonso XI y se terminó ya en el reinado de Pedro I tuvo una gran difusión en la Península, sobre todo a partir de la impresión burgalesa (1490) de Juan de Burgos.

estos dos hermanos eran los más sabios que entonces se hallaban en aquella arte que llamaban nigromancia usuraria y vaticina» (l. 3, c. 6, 1587: 31).

Sin embargo, creo que a estas fuentes habría que añadir la *Genealogia deorum gentilium libri*<sup>6</sup> (l. 6, c. 16) y *De mulieribus claris*<sup>7</sup> (c. 33) de Boccaccio. En esta última obra, además, dedica a Eritrea [la Erutea vicentina] el capítulo XIX cuyo título reza «De Erithrea, siquier Eriphila una de las diez sibilas, que profetizó muchas maravillas que después se siguieron de nuestro redentor Jesu Cristo, y del imperio de los griegos y de los romanos que habían de caer en breve». Como se ve por el título, en el texto boccacciano se le atribuye una función profética en sentido cristiano, en perfecto sincretismo con el profano. Efectivamente, Boccaccio dice que la sibila Eritrea, a la que define como «muy insigne mujer» y «la más excelente», profetizó la destrucción de Troya y añade:

Y lo que es más, según mi juicio, aquel secreto misterio del pensamiento divino de la incarnación del verbo, profetizado por los antiguos por figuras y por palabras oscuras de los profetas, o por más propio hablar, designado por el Espíritu Santo por medio de las palabras de los profetas, y la vida suya después de nacido y sus obras, y la traición que le cometieron y cómo le prendieron, y los denuestos y vituperios, y la deshonesto y difamada muerte, y el triunfo de la resurrección y la ascensión, y la tornada al final juicio, de tal guisa escribió que parece haber copilado historia y no profetizado actos algunos por venir. (f. 25v-26r).

La Casandra vicentina aparecen desde el principio como un personaje atípico, no es la princesa troyana sino que aparece «en figura de pastora» dentro del contexto pastoril propio del auto navideño, pero su comportamiento se aleja del estereotipo. Desde el principio se pone en evidencia su carácter rebelde y anticonformista, que quiere a toda costa conservar su independencia y por eso rechaza el vínculo matrimonial, como demuestran las primeras palabras que pronuncia nada más entrar en escena:

¿Quién mete ninguno andar  
ni porfiar / en casamientos conmigo?  
Pues séame Dios testigo

<sup>6</sup> La *Genealogía deorum* de Boccaccio fue el primer manual completo de mitología del medioevo y en él encontraron inspiración poetas y artistas, sobre todo a partir de la versión castellana, *Genealogía de los dioses de la gentilidad*, que fue impreso en 1512, un año antes de la representación del *Auto de la Sibila Casandra* y de la que se sirve *El Tostado* para componer su *Tratado de los dioses de la gentilidad*.

<sup>7</sup> *De mulieribus claris*, fue traducida al castellano con el título de *De las claras mujeres ilustres* (Zaragoza, 1494).

que yo digo  
 que no me quiero casar.  
 (1-6).

Uno de los rasgos de la personalidad de Casandra es su egolatría, que se pone de manifiesto a través de una serie de preguntas retóricas que dejan bien claro que para ella no ha nacido pastor que la merezca y que ninguna dama pulcra pondría en juego su vida casándose, pues con ello perdería su libertad al ser vencida, abatida y sojuzgada por mano ajena; y termina diciendo: «¡Y piensan que ser casada/ que es alguna buena estrena!» (21-2). Así pues nos encontramos ante una insólita pastora que, teniendo un alto concepto de su propia persona, rechaza el vínculo matrimonial. Pero no es solo su *hibris*, su orgullo desmesurado, lo que expresan sus palabras, también hay una clara defensa de la libertad de la mujer frente a los fuertes lazos que impone el matrimonio, que ella ve como cadenas de esclavitud.

La hija de Príamo se niega a tener relaciones con Apolo, la Casandra vicientina con igual firmeza rechaza la proposición matrimonial de Salomón quien, ante la rotunda negativa de Casandra, la invita a hablar con sus tías de su matrimonio que se celebrará dentro de tres días, pero la noticia de que habían organizado su boda sin haberla consultado indigna a Casandra, que responde: «Lo que de ahí puedo pensar,/ que ellas ó tú devaneas.» (43-4). Pero además dice que tampoco quiere ser monja. Así pues nos encontramos con una joven que rompe con todos los convencionalismos, colocándose fuera de los cánones de su tiempo, según los cuales una joven honesta o era destinada al matrimonio o entraba en un convento. A través de sus palabras se va delineando la personalidad rebelde y transgresiva de Casandra, una mujer que actúa con independencia de cualquier condicionamiento social o familiar y que pretende defender su propia libertad por encima de todo. Más adelante explica que su rechazo al vínculo matrimonial viene dictado porque lo que observa en la vida cotidiana es prueba evidente de que el matrimonio no es un camino fácil para las mujeres, y pone como ejemplos a las vecinas que se quejan de sus maridos, unos porque son soberbios y aburridos, otros gallinas, celosos y recelosos, otros por mujeriegos, y después en casa gruñen y riñen; mientras las mujeres sin armas ni fuerzas tienen que soportarlos.

La posición de Casandra en contra del matrimonio esconde, en realidad, otro motivo: creerse predestinada a ser la virgen madre de Dios. Por eso, sin

revelar todavía su secreto, dice a Salomón que su decisión no tiene nada de personal, sencillamente no quiere casarse con nadie para no perder su libertad: «no me quiero cautivar/ pues nascí horra y isienta» (78-9). Es significativo que use «horra», término que se aplicaba al esclavo que había conseguido su libertad o al que está exento de algo, unida al lusismo «isienta» (exonerada), para reiterar que con el matrimonio perdería la libertad, recorriendo así el camino inverso de quien de esclavo pasa a libre. Ante la perplejidad de Salomón, que no puede entender que la joven lo rechace, ella asegura que no es desprecio hacia él sino algo connatural en ella, «mas nació, cuando nací,/ comigo esta opinión,/ y nunca más la perdí» (111-3). Defiende esta misma opinión frente a sus tías las sibilas que alaban las cualidades y riquezas de Salomón:

No quiero dar mi limpieza  
y mi pureza  
y mi libertad isienta,  
ni mi ánima contenta,  
por sesenta  
mil millones de riqueza.  
(238-43)

Tampoco la convencen las argumentaciones y citas bíblicas de los profetas sobre la sacralidad del matrimonio, pues, para ella, «solo Dios es perfección» (424) mientras que el hombre es mudable por temperamento. Inmediatamente añade que quiere descubrir por qué quiere permanecer virgen, dice: «Sé que Dios ha de encarnar,/ sin dudar,/ y una virgen ha de parir» (433-5). Erutea la interrumpe diciendo que ella también conoce el misterio de la encarnación y las circunstancias del nacimiento y la adoración de pastores y reyes, y también dice que hay señales ciertas de que el nacimiento está muy cercano. Cimeria y Peresica dan más detalles e incluso hablan de la pasión y muerte de Jesús.

Finalmente Casandra confiesa por qué defiende su virginidad:

Yo tengo en mi fantasía  
y juraría  
que de mí ha de nacer,  
que otra de mi merescer  
no puede haber  
en bondad ni hidalguía.  
(509-14)

Los profetas, indignados, le dicen son los desvaríos de una loca, «soberbia y presuntuosa», la antítesis de la madre de Dios que debe ser humilde desde su nacimiento.

La Casandra vicentina, gracias a su capacidad mántica, conoce el misterio de la encarnación pero su *hibris* la lleva a una interpretación equivocada, lo que hace que nadie dé crédito a su fantástica pretensión, que la aislen y desprecien pensando que ha perdido totalmente el juicio y por eso desvaría. La figura de Casandra, desde la interpretación cristiana del mito «encarna el pecado de la soberbia al creerse predestinada a ser la madre de Dios y por eso rechaza el matrimonio con Salomón que sus tías proponen; actitud contrapuesta a la humildad de María que, al recibir el aviso del ángel, se turba y solo después de haber oído las explicaciones del mensajero divino acepta con sumisión el papel que Dios la ha encomendado» (Tobar, 2012: 240). Como en los *exempla* medievales, se llega a la lección moralizadora por la vía del reconocimiento del pecado —en el caso específico la soberbia, el primero de los siete pecados capitales—, que lleva al arrepentimiento y acercamiento a la Virgen para pedir humildemente perdón.

### **TROYA ABRASADA DE CALDERÓN Y ZABALETA**

La Comedia *Troya abrasada* (1643) escrita en colaboración por Zabaleta (I jornada) y Calderón (II y III jornadas), que Northup definió como un melodrama, histórico y de celos (1913), es una reescritura de la destrucción de Troya, en la que la leyenda mítica ha sido interpretada con entera libertad para componer una comedia en la que, teniendo como fondo la trágica destrucción de Troya, los autores construyen una acción dramática de amor y celos protagonizada por el triángulo Casandra-Paris-Elena. Este triángulo es posible porque aquí Casandra no es hija de Paris, como en el relato mítico, sino de Telamónio rey de Macedonia, y por tanto es sobrina de Menelao y Agamenón y está en Troya como prometida de Paris.

En el diálogo inicial Héctor recuerda a Paris que, un mes antes él había llevado a su hermana Ansiona<sup>8</sup> para casarla con el rey Agamenón, según lo acordado entre griegos y troyanos, y a la vuelta había traído a Casandra:

---

<sup>8</sup> Se trata de Hesione hija del rey Lamedonte y por lo tanto hermana y no hija de Príamo. En la *Crónica Troyana*, donde aparece con el nombre de Ansonase, se narra ampliamente su historia (l. 2, c. 16, f. 21; l. 3, c. 5, f. 31v, c. 7, ff.

También sabes que a Casandra,  
 su sobrina, hermoso sol  
 de Macedonia, heredera  
 de Telemonio, señor  
 y gran rey de Macedonia,  
 por concierto de los dos,  
 a que se case contigo la  
 la traje a Troya (2).<sup>9</sup>

Pero París no se casará con Casandra, pues su padre, habiendo sabido que Agamenón quiere repudiar a Ansiona, le ordena que vaya a Esparta para que Menelao trate de evitar que su hermano Agamenón lleve a cabo tan grave ofensa. El enamorado Paris pretende celebrar el matrimonio con Casandra antes de partir, incluso llega a decir a su padre que no es justo que, ellos que se aman, no puedan casarse por el desamor de Agamenón. Pero todo es inútil, el padre ofendido en su honor le recrimina duramente por anteponer su amor a su deber de resolver la espinosa situación:

¿Cómo una ciega pasión  
 os para? ¿Por qué os inclina?  
 ¿no es de Menelao sobrina  
 y del rey Agamenón?  
 ¿De Telemonio no es  
 hija, hermano de los dos?  
 [...]  
 ¡Bien por mi vida!  
 ¿y ha de ser, porque os agrada,  
 Ansiona la despreciada,  
 y Casandra la admitida?  
 Con vos no se ha de casar  
 siendo con el gusto mío  
 sin que Agamenón, su tío  
 el nudo vuelva a ajustar:  
 [...]  
 ¿vos con Casandra? ¿estáis ciego

31v-32r y c. 9, ff. 33v-37r; y l. 3, c. 11, ff. 33v-37).

<sup>9</sup> Cito por la edición de 1791, dando entre paréntesis el número de las páginas.



siendo de vuestro enemigo?

(pp. 3-4)

Está claro que el plan de Príamo es servirse de Casandra como moneda de cambio para obligar a Agamenón a retractarse del repudio y a cumplir la palabra dada al acordar el matrimonio con Ansiona. La dilación del matrimonio se presenta como táctica para que, a través de Menelao, sepa Agamenón que los esponsales entre Paris y Casandra podrán suspenderse si no se repara la injuria sufrida por Ansiona.

Las reflexiones que hace Paris al quedarse solo sobre el injusto comportamiento de Agamenón que rompe el nudo del matrimonio y de Príamo que «quiere que [él] no le anude/ solo porque aquel le corta» (4), conllevan una crítica a la política de los reyes en la que matrimonios y tratados de paz iban parejos, práctica que también era habitual en las cortes europeas modernas. Pero aunque no la comparte aprueba la decisión de su padre y trata de explicar a Casandra por qué se tiene que ir sin haberla tomado como esposa; ante sus amorosas quejas decide desobedecer a su padre y aventurar «vida y fama, y aun la honra» (5), pero Casandra no consiente que anteponga el amor a la honra y le pide que perdone sus lágrimas: «que aun esta ausencia tirana/ que me aflige y me acongoja/ la admito como debida, la siento como forzosa» (5). No es, por tanto, la voluntad de mantenerse virgen lo que caracteriza a esta Casandra, por el contrario es una joven enamorada cuya hermosura Paris compara a las de diosas de cuyo litigio fue árbitro: «Mas, bella diosa,/ de cuantas Júpiter pudo / darme acción para que escoja,/ vuélvame el Cielo a tus brazos» (5).

La ruptura del acuerdo estipulado entre los Atridas y el rey troyano es, pues, la causa del encuentro de Paris y Elena con todo lo que lleva consigo.<sup>10</sup> De hecho, el retorno de Paris significa un cambio radical, pues la alegría de Casandra al pensar que ese mismo «[...] ha de ser el tálamo dichoso/ a Paris, de Casandra siendo esposo» (14), se transforma bien pronto en rabia, celos y deseo de venganza. Así, a la despedida de Paris, responde con una amenaza: «Y a ti guarde de mí,/ falso amante, si no sabes/ con tu obligación cumplir» (14). Luego, viendo que rehúye su mirada, exclama: «Aún no me mira: ¡Ay ausencia! / ¡Bien tus efectos temí!». (15)

<sup>10</sup> En la *Crónica Troyana* y en *Troya abrasada* la causa del encuentro es la misma, pero las circunstancias y el lugar cambian: en la *Crónica*, teniendo noticias de la belleza de Paris, Elena consigue que el príncipe troyano acuda al templo de Venus de la isla Citerea donde ella ha ido; en la comedia como en la tradición mítica, tiene lugar en Esparta. Los resultados son los mismos: la atracción fatal más fuerte que los lazos conyugales les lleva a huir juntos a Troya.

Cuando se queda sola trata de encontrar alguna justificación a la actitud de Paris y para salir de dudas se dispone a inspeccionar su cuarto pronunciando el anatema siguiente contra toda la ciudad: «Pues si París es traidor,/ ¡ay de ti!» (16). Poco después, humillada y despreciada delante de su rival, invoca en su favor a los Cielos y conjura a los dioses diciendo: «¡cómo, dioses/ si sois justos y piadosos,/ no arrojáis rayos, que den/ venganza al mundo y asombro!» (18). No es, pues, la Casandra que profetiza<sup>11</sup> que Troya será destruida a causa del amor de Paris y Elena y quiere evitar el desastre, aquí es la Casandra celosa, desdeñada y vengativa que, aun antes de haber descubierto a Elena, amenaza al traidor y luego clama a los cielos para que la ayuden a destruir la ciudad. La segunda jornada termina precisamente con el asalto de los griegos a los muros de Troya.

El único nexo de Casandra con Troya era su amor por el hijo de Príamo, pero al ser despreciada por él, pasa de apasionada amante a despiadada enemiga de Paris y por extensión de los troyanos. Por eso, disfrazada y al amparo de la oscuridad de la noche, Casandra pasa al campo griego, como ella misma dice: «A ser rayo voy dispuesta/ de Troya, pues no me toca / menos parte de la ofensa./ ¡Ah Paris – traidor dos veces» (24). Y cuando se encuentra ante Menelao y Agamenón, dice que la empresa heroica «de la destrucción de Troya/ tome otro honor por su cuenta/ a casar con Paris» (25).

Luego, al ver en los muros de Troya a Elena al lado de su amante, Casandra no puede contener su rabia y observando que su rival trata de impedir que Paris se arroje desde lo alto para impedir que arrastren el cadáver de su hermano Héctor, se dirige a ella insinuado que no es necesario detenerle:

Porque para que no salga  
 hoy quien anoche a las puertas  
 se quedó de la ciudad  
 no es menester diligencia.  
 (p. 26).

El enfrentamiento es ineludible, la clara insinuación de que Paris es un cobarde provoca la reacción inmediata de Elena y se entabla entre ellas una lucha verbal, en la que ambas se intercambian acusaciones y justificaciones de sus respectivos comportamientos:

<sup>11</sup> La función profética que la tradición mítica atribuye a Casandra, la asume Ansona que aparece al principio de la III jornada cantando el trágico fin de Troya y la muerte de Héctor.

Casandra	Si yo, Elena, me he pasado al ejército de Grecia, a mi patria me he venido, no me he venido a la ajena en los brazos de otro dueño.
Elena	Esta acción de que te precias aborrecida la has hecho, no sabemos lo que hicieras querida.
Casandra	Yo os lo diré alguna vez de más cerca. (26)

El duelo dialéctico entre ambas dura hasta el final de la obra. De hecho, cuando los griegos empiezan a exterminar a los troyanos y Paris grita a Elena que huya, Casandra la detiene: «¿Dónde has de ir / si yo estoy, ingrata, al paso?» (32). Luego, viendo la mano de Menelao tiembla ante la belleza y las lágrimas de la esposa infiel, lo incita para que acabe con la mujer que ha ultrajado su honor y ha provocado sus celos. Muertos los dos amantes y cumplida su venganza, Casandra invita a Menelao a contemplar su obra destructora: «vuelve los ojos a ver / aquesta ruina» (32).

## CONCLUSIONES

En las reescrituras del mito cada uno de los autores citados centra su atención en algunos aspectos del mito dejando de lado otros para construir un entramado teatral que responde a determinadas elecciones que si por un lado están condicionadas por el contexto socio-cultural para el que va destinado, por otro responden a la intención del autor de resaltar determinados hechos o comportamientos. El mito de Casandra que ya en los textos helénicos presentaba una lectura compleja y no ciertamente unívoca, se renueva en las escrituras teatrales áureas actualizándose y cobrando nuevas significaciones.

Como hemos visto en las dos recreaciones de Casandra que hemos analizado, los autores se alejan bastante de la tradición mítica. Es verdad que la Casandra vicentina conserva sus dotes mánticas y se resiste a perder su virginidad, pero ha perdido totalmente el nexos con Troya y sacada de su contexto

se ha convertido en una figura simbólica que interpreta erróneamente su propia profecía sobre el misterio de la encarnación.

En *Troya abrasada*, Calderón y Zabaleta no son fieles a la tradición mítica pues, no solo han cambiado completamente los datos anagráficos de Casandra sino también sus características esenciales: no es hija de los reyes de Troya, Príamo y Hécuba, sino del rey de Macedonia, Telamonio, hermano de Menelao y de Agamenón; no aparece en ningún momento su *mantis*, una de las dos características esenciales del personaje que en cambio tiene Ansiona, pues no es la Casandra que anuncia a gritos la destrucción de Troya para que se ponga remedio, sino que amenaza a la ciudad y quiere contribuir a su aniquilamiento; por último, aunque se la presenta como una joven bella, no defiende su virginidad, por el contrario desea ardientemente unirse en matrimonio con Paris y precisamente del abandono de éste nace su deseo de venganza.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARBERINO, Andrea, (1841). *Guarino Meschino*, Milano.
- BOCCACCIO, Giovanni (1983). *Genealogía de los dioses paganos* Madrid: Editora Nacional.
- (1494). *De las mujeres ilustres*. Zaragoza: Paulo Hurus.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, y ZABALETA, Juan (1791). *Troya abrasada*. Barcelona: Piferrer.
- DELLE COLONNE, Guido (1587). *Crónica troyana*. Medina: Francisco del Canto.
- HART, Thomas (1958). «Gil Vicente's *Auto de la sibila Casandra*». *Hispanic Review*, 26: 35-1.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944). *Antología de los poetas líricos castellanos*. Madrid: CSIC, vol. III.
- NORTHUP, George Tyler (1913). «Introducción». En Pedro Calderón de la Barca y Juan Zabaleta, *Troya Abrasada*. New York [Macon: Protat frères, Imprimeurs], 1-45.
- RECKERT, Stephen (1977). *Gil Vicente: espíritu y letra*. Madrid: Gredos.
- SPITZER, Leo (1959). «The Artistic unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Casandra*». *Hispanic Review*, 27, 56-77.
- TOBAR, María Luisa (2012). «Representación simbólica y alegórica de lo bíblico en el teatro de Gil Vicente». En Fernando Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds), *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 233-244.

VICENTE, Gil (1975). *Obras dramáticas castellanas*. En Thomas Hart (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

# EL ORO DE FRAY LUIS: SOBRE ALGUNOS ASPECTOS DEL NEOPLATONISMO EN LA POESÍA DE FRAY LUIS DE LEÓN

Ginés Torres Salinas  
Universidad de Granada

## I. INTRODUCCIÓN

Es bien sabido que fray Luis de León encontraba el espacio idóneo para su ideal de retiro a la naturaleza, de *locus amoenus*, en La Flecha, finca que la orden agustina poseía en las afueras de Salamanca, hoy lastimosamente en ruinas, y a donde el poeta «se retiraba como a puerto tranquilo» (Llobera, 2001: 17). Aparte del inolvidable arranque de *De los nombres de Cristo*, tal ideal es descrito en la oda *A la vida retirada* (2006: 9-15), una de cuyas liras reza que:

El aire el huerto orea  
y ofrece mil olores al sentido;  
los árboles menea  
con un manso ruído  
que del oro y del cetro pone olvido (vv. 56-60).

Como se ha estudiado con amplitud (Guy, 1960: 215; López Estrada, 1974: 81-82, 203-205; Egido, 1985: 65), el anhelo de fray Luis por retirarse a la naturaleza supone en realidad la búsqueda de una armonía que entrelaza a la perfección el discurso religioso según el cual la vida solitaria en la naturaleza correspondería con la vida virtuosa del cristiano, con la doctrina neoplatónica que encuentra en la naturaleza «la transparencia directa del alma del mundo» (Rodríguez, 1990: 294) con la que trata de conectar el poeta.

En el rechazo de lo artificioso, de lo impuro que conlleva lo mundano, se cifraba la «descansada vida» (v. 1) de aquellos «pocos sabios que en el mundo han sido» (v. 5), quienes rechazaban el oropel de la corte para darse al canto —«cantar sabroso no aprendido» (v. 31)— del pájaro o al sonido del viento que, alejando las lisonjeras ansias del siglo, «del oro y del cetro pone olvido». En efecto, el rechazo de las riquezas mundanas parece cristalizar en el olvido que del oro pone la vida en la naturaleza, como, en el mismo poema, se vuel-

ve a insistir al elogiar a aquel que no se deja admirar por el «dorado techo» (v. 8) y que rechaza «la vajilla,/ de fino oro labrada» (vv. 73-74), entregados ambos a aquellos que no temen al naufragio moral de la vida cortesana. Son ejemplos muy conocidos y que parecen tener el poder de alzarse al rango de categoría en la poesía de fray Luis, en tanto pertenecen a uno de los poemas mayores de la lengua. Sin embargo, a poco que se espigue en la poesía de fray Luis se encuentran pasajes que parecieran contradecir lo expuesto en las líneas precedentes. En el poema dedicado *A todos los santos* (2006: 119-128), por ejemplo, pregunta a Dios «¡Oh!, ¿qué malvado/ el oro ha destruido/ de tu templo sagrado?» (vv. 72-74), reconociendo que el templo donde habita la divinidad está hecho del mismo material que antes aborrecía; o, sin salir del mismo poema, cuando describe el cabello del rey David, lo hace mostrando cómo llevaba «ceñido el oro/ crespo con verde hierba» (vv. 16-17); por no hablar del soneto de inspiración petrarquesca,<sup>1</sup> «Agora con la aurora se levanta» (2006: 161-162), una «de las cosas más bellas y delicadas que hay en castellano» para Menéndez Pelayo (1952: 302), donde para ponderar la belleza de la dama escribe que esta «agora el crudo/ pecho ciñe con oro, y la garganta».

Será el propósito de estas páginas buscar una lógica a tan aparente contradicción. Para ello nos detendremos en determinados aspectos del neoplatonismo renacentista y en cómo fray Luis los incorpora a su pensamiento y a sus versos, no de una manera contradictoria, sino como manifestaciones diversas de una misma lógica productiva.

## II. APUNTES SOBRE EL ORO EN LA FILOSOFÍA NEOPLATÓNICA DEL RENACIMIENTO

El oro no es un metal cualquiera para la doctrina neoplatónica. En primer lugar, es el metal solar por excelencia. La cuestión no es baladí, pues a través de la lectura que de Platón hace Marsilio Ficino, el Sol se convertirá en centro metafísico del universo, dador de vida y regulador de los ciclos naturales de la Tierra y del resto de cuerpos celestes. Si no aún físico, al modo copernicano y galileano, sí sin duda simbólico, bajo la adscripción de lo que se ha llamado un «eliocentrismo 'ideale', metafísico y teológico» (Garin, 1975: 23), un «eliocentrismo mágico», según lo entendía Frances Yates (Katinis, 2001: 85).

<sup>1</sup> Medina (1996), Prieto (1987: 337-341), Bleuca (2006: 248).

Basten algunos pasajes del *De Sole* ficiniano para entender el papel fundamental que el Sol tiene en la filosofía neoplatónica: en el segundo capítulo leemos que «*Sol vero maxime Deum ipsum tibi significare potest*» (1962: 966);<sup>2</sup> en el sexto que «*Physici veteres, Solem cor coeli, nominaverunt. Heraclitus luminis coelestis fontem. Plerique Platonici in Sole mundi animam collocarunt*» (p. 969);<sup>3</sup> y, por ejemplo, en el IX, Ficino afirma que:

Plato noster diligentissime contemplatus, Solem ipsius boni conspicuum filium nominavit. Arbitratus quoque est Solem esse perspicuum Dei statuam in hoc templo mundano, ab ipso Deo positam, intuentibus undique prae caeteris admirandam (p. 970).<sup>4</sup>

Y, además señala que «*Hac ferme ratione Deum, qui in Sole posuit tabernaculum suum, ex Sole pro viribus invenisse videberis*» (p. 970).<sup>5</sup>

Si el oro tiene su origen en el Sol, como explica, por ejemplo, Francisco de Aldana en su poema XXXIII (1997: 251-274) —«[...] el Sol, con luz serena,/ en los veneros de oro predomina,/ do engendra la estimada y rubia vena» (vv. 466-468)—, sus efectos no podrán ser más que beneficiosos, y así lo explica en varias ocasiones el propio Ficino. En el *De vita caelitus comparanda*, escribe que «*Quinetiam Soli aurum simile sic omnibus metallis inest, sicut Sol in planetis omnibus atque stellis*» (1962 252);<sup>6</sup> mientras que en el *De vita longa* expondrá que:

Aurum omnes ante omnia probant, tanquam omnium rerum temperatissimum et a corruptione tutissimum; Soli quidem propter splendorem, Iovi autem propter temperantiam consecratum; ideoque posse calorem naturalem cum humore mirifice temperare, humores a corruptione servare, Solarem et Iovialem spiritibus et membris inferre virtutem (1962: 194).<sup>7</sup>

<sup>2</sup> «El Sol, en verdad, puede principalmente manifestarte a Dios mismo» (2013: 1838).

<sup>3</sup> «Los antiguos físicos llamaron al Sol el corazón del cielo. Heráclito, fuente de lumen celeste. La mayor parte de los platónicos colocaron en el Sol el Alma del mundo» (2013: 1961-1963).

<sup>4</sup> «Contemplando estas cosas muy diligentemente nuestro divino Platón, llamó al Sol hijo visible del Bien mismo. Igualmente juzgó que el Sol es la estatua manifiesta de Dios en este templo mundano, colocada por el propio Dios, que debe ser admirada más que las restantes cosas por los que la contemplan por todas partes» (2013: 2034-2036).

<sup>5</sup> «Por esta razón, casi te parecerá, en la medida de tus fuerzas, que tú has encontrado a Dios a partir del Sol, quien puso su tabernáculo en el Sol» (2013: 2061-2062).

<sup>6</sup> «Ni tampoco se duda de que el oro, parecido al Sol, está presente en todos los metales como el Sol está presente en todos los planetas y en todas las estrellas» (2006: 95).

<sup>7</sup> «Todos aprecian el oro por encima de cualquier cosa como la más equilibrada de todas ellas y la más inmune a la corrupción. Está consagrado al Sol a causa de su esplendor, y a Júpiter por su naturaleza templada. Puede, por tanto, templar maravillosamente el calor natural con el humor, preservar a los humores de la corrupción e infundir en los miembros y en los espíritus las virtudes propias del Sol y de Júpiter» (2006: 65-66).



Tal origen solar explicaría las características del oro, tanto su color, como sus propiedades estéticas, benéficas o vivificadoras sobre cualquier elemento del universo, de ahí que afirmar que queda «por encima de cualquier cosa como la más equilibrada de todas ellas y la más inmune a la corrupción» no es una frase hecha sino toda una realidad para la mentalidad neoplatónica del Renacimiento.

No solo eso. El oro se emparenta con la raíz última de la filosofía neoplatónica a través de ciertos aspectos de la práctica alquímica. Cuando Paracelso, el alquimista renacentista por excelencia, habla de los metales, escribe que «transformar los cinco metales menores e impuros, es decir: cobre, estaño, plomo, hierro y mercurio, en los metales superiores: oro y plata, no se puede lograr sin una ‘tintura’ o sin ‘la piedra de los sabios’» (2001: 182). Son dos las ideas que aquí nos interesan: la concepción del oro, junto a la plata, como el metal más importante de todos, así como la idea de la purificación. La alquimia no sería otra cosa que un proceso de purificación en que la materia se libera de la escoria hasta un punto de pureza que cristaliza en la quintaesencia, la cual «es aquello que se extrae de la materia —es decir, de todo lo que crece y de todo aquello que contiene vida—, es depurado después de toda impureza y de todo lo perecedero, refinado hasta lo purísimo y separado de todos los elementos» (p. 185).

Radica aquí el profundo sustrato neoplatónico del proceso alquímico. La purificación de la materia se corresponde con lo que Juan Carlos Rodríguez entiende «El elemento determinante de la estructura productiva del *platonismo poético*» (1990: 87), la «Extracción de la Idea oculta en la materia», o «intento de materializar la ‘idea’ desnuda» (p. 151), suerte de proceso de talla entre la idea y la materia. Gaston Bachelard hablaba al respecto, refiriéndose al discurso de la alquimia, de cómo «Si la sustancia tiene un interior, se ha de tratar de *excavarla*. Esta operación se denomina ‘la extracción o la excentricidad del alma’» (1974: 120). La cuestión fue también estudiada por Erwin Panofsky (1981: 45-66), en relación con el proceso de creación artística renacentista, de plasmación de la *idea* platónica. Explica el sabio alemán que la concreción del objeto artístico se produce de manera similar a la propuesta por Rodríguez, «extrayéndole en cierto modo al objeto de mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un ‘mundo exterior’ sólidamente fundamentado» (p. 50). Se puede percibir así la necesidad de extraer, de buscar lo que se esconde bajo la coraza, bajo el bloque de mármol, para volver material, perceptible.

En dichos términos hablará Paracelso cuando escriba sobre la *Tinctura*, resultante del último grado de purificación:

*Tinctura*, el último Arcanum, es como el *rebis*, la doble esencia que transforma en oro la plata y otros metales; «tiñe», transforma el cuerpo, le quita su maldad, su rudeza, su primitivismo, y lo transforma todo en un ser más puro, más noble e indestructible.

Entre nosotros, en la Tierra, el fuego del cielo es un fuego frío, rígido y congelado, y este es el cuerpo del oro. Por eso con nuestro fuego no podemos hacer sino disolverlo y hacerlo fluido, igual que el Sol ablanda y hace fluir la nieve y el hielo. Así pues, no se ha dado al fuego el poder de quemar al fuego, porque el oro mismo no es sino fuego. En el cielo está disuelto, pero entre nosotros solidificado (2001: 187).

Si, citando al mismo Paracelso, tenemos en el horizonte que «Desde antiguo, la Filosofía ha intentado separar el Bien del Mal y lo puro de lo impuro» (p. 182), comprenderemos que de la alquimia, más que la leyenda del Paracelso que vagaba por las cortes europeas convirtiendo fragmentos de metal en monedas de oro, nos interesa la identificación, mediante la coherente lógica del neoplatonismo, del oro con lo más puro, lo más noble, tanto material como moralmente, según anota Bachelard: «¡Cómo purificaría el alquimista la materia sin purificar en primer lugar su propia alma!» (1974: 60). Desde esa perspectiva creemos que puede ser útil acercarse a la presencia del oro en los textos de fray Luis, pues según su lógica se podrán estructurar las aparentes contradicciones de las que hablamos más arriba.

Sin que se pueda decir que fray Luis estuviera cercano a la doctrina alquímica, y menos a enseñanzas y fantasías ocultistas mal entendidas, a pesar de su relación con un cierto licenciado Poza, aficionado a la astrología judiciaria del que dan cuenta Bell (1927: 277, n. 15) y Macrì (1970: 348), hay pasajes en su obra doctrinal que encajan con la raíz neoplatónica de la purificación del oro, mostrándonos que no siempre el poeta lo concibe como algo a evitar. Es el caso de unas líneas de *De los nombres de Cristo*, donde fray Luis reconoce que reconocer «que como el oro, que es señal de la charidad en la Sagrada Escritura» (2010: 229), «su corazón hecho oro» no es sino «dezir hecho amor» (p. 589).

Incluso la terminología alquímica aparece en algunos fragmentos. Ramajo Caño refiere un pasaje de la *Exposición al Libro de Job*, en el que fray Luis expone que «Él sabe mi inocencia y que este su azote no es castigo de culpa, no

sino examen de oro que se pone en el fuego, no por su escoria, sino para que más resplandezca; no por limpieza, sino para más resplandor» (1779: 310). Más explícito es en el libro tercero de *De los nombres de Cristo*, donde se lee que la misión del Espíritu Santo es «transformar en oro nuestro lodo vil y baxíssimo», «como si en el arte de alquimia, por solo el medio del fuego, convirtiese uno en oro verdadero un pedaço de tierra» (2010: 602). Hildner (1992: 60) remite al capítulo «Esposo», de la misma obra, pues hay allí un pasaje donde el agustino afirma que:

Deleyte que nasce del conocer el sentido es deleyte ligero o como sombra del deleyte, y que tiene dé como una vislumbre o sobrehaz solamente, y es toscos y aldeano deleyte, mas el que nos viene del entendimiento y razón es bivo gozo y maçizo gozo, y gozo de substancia y verdad (2010: 468).

Para Hildner, «the alchemichal metaphor is maintained in the terms *maçizo gozo* y *gozo de substancia y verdad*», donde el término «maçizo» haría referencia a la «idea of purity» (1992: 60). Más adelante, sin salir de *De los nombres de Cristo*, el mismo Hildner insiste sobre el valor positivo del oro, basándose en el símil entre Cristo y un monte donde «se cría el azogue y el estaño y las venas ricas de la plata y del oro» (2010: 247), en lo que sería «the association of heaps or mountains with gold produces the image of a subterranean mine, a symbol of hidden spiritual riches» (Hildner, 1992: 157).

Estas valoraciones ayudan a entender la postura de fray Luis respecto al oro. Para él no habrá problema en el metal en sí, sino en la pureza que presente, en que haya pasado por el crisol con la suficiente intensidad. El agustino aceptará el oro en tanto que se haya extraído lo que en este haya de precioso, de espiritual, de moralidad. La mayor o menor pureza tendrá que ver con su distancia respecto al tráfigo mundano, a los vicios que desvían del recto camino moral, por lo que el oro que representa los bienes materiales estará para él contaminado por lo terreno, y por eso será despreciable, prescindible, por ser un «elemento perturbador de la serenidad» (Alonso, 1987: 158).

### III. EL ORO EN LA POESÍA DE FRAY LUIS DE LEÓN

Desde tales premisas cobra lógica lo que pudiera parecer una incoherencia o una contradicción. Pensemos, por volver al principio del trabajo, en la *Vida*

*retirada*. El «olvido» «del oro» y «del cetro», el rechazo a la vajilla de oro no tienen nada que ver con el material en concreto, sino con la perturbación que lo que estos representan suponen en el alma de aquel que no se entrega a la vida retirada, virtuosa en conexión con el absoluto del *anima mundi*. Fray Luis, y el poema es buen ejemplo de ello, presentará un especial énfasis en separarse del oro que va emparejado al cetro, ya que conduce a un ansia de bienes terrenales, materiales, recubiertos de la escoria de las pasiones y las ambiciones. La cuestión traspasa el tópico o lugar común, ya que «afirma una elección: la de la vida retirada dedicada al estudio y a la divina poesía, la vida en suma del hombre sabio» (Alcina, 1987: 68). En palabras de Prieto, «con este descarte material (como con otros) el hombre puede llegar a la contemplación (*visión* platónica) del cielo» (1987: 320). De modo que será dichoso quien evite quedar deslumbrado por la vanidad de los bienes y poderes temporales, patentes en la connotación negativa (Ramajo Caño, 2006: 59) del «dorado/ vaso» (vv. 1-2) que aparece en «Las Serenas» (2006: 59-65), ya que, como afirma en el poema «Al licenciado Juan de Grial» (2006: 75-78), «el perdido/ error admira el oro» (vv. 27-28).

Algo parecido sucede en el poema «De la avaricia» (2006: 33-35), el cual supone una contundente condena a la navegación (Ramajo, 2006: 33), basada en la «vela portuguesa» que «el mar fatiga» (vv. 1-2) en pos de especias. Fray Luis desprecia el oro obtenido en tal negocio, asociado a la mezquindad del avaro, a un alma alejada de la virtud, no lo suficientemente pura: «y más dura/ la suerte es del mezquino, que sin tasa/ se cansa así, y endure/ el oro, y la mar pasa/ osado» (vv. 16-20). Lo mismo se percibe en «Contra un juez avaro» (2006: 103-106), al que echa en cara que «en ricos montones/ levantes el cautivo, inútil oro» (vv. 1-2). Del mismo modo entendemos su obsesión por distanciarse de un «vulgo» que persigue el oro sin tasa ni medida. Por eso, pondera en la primera oda dedicada a Pedro de Portocarrero (2006: 16-20) que este «del vulgo se descuesta/ hollando sobre el oro» (vv. 21-22), según el ideal del estoico que huye de la riqueza material (Gutiérrez, 1995: 85); y por eso también el alma que ha contemplado la aparición de la luz no usada al son de la música de Francisco de Salinas en la oda que fray Luis le dedica (2006: 21-26) «el oro desconoce/ que el vulgo vil adora» (vv. 13-14).

Pasemos ahora a la otra postura de fray Luis con respecto al oro, aquella que asume desde la perspectiva de la purificación según los parámetros, ya se vio, de una lógica neoplatónica que cruza buena parte de nuestra poesía auri-

secular. En «De la vida del cielo» (2006: 86-90), cuando el alma llega a la más última y pura de las esferas, «el inmortal dulzor al alma pasa/ con que envilece el oro» (vv. 26-27). Aunque pueda parecerlo, no estamos ante un nuevo desprecio hacia el oro, sino ante su concepción como uno de los elementos más valiosos de la naturaleza. Como ha señalado Cuevas «el dulzor es causa del envilecimiento del oro ante el alma que ha podido compararlos» (1982: 298). Es cierto que, al cabo, acaba envilecido en comparación con el «inmortal dulzor» que conoce el alma, pero no es menos cierto que sirve para valorar la bondad absoluta de este. Fray Luis le reconoce alteza y dignidad, pues la plenitud del alma solo puede compararse con un término absolutamente digno y hermoso.

Esta concepción del oro aparece también en el poema «En una esperanza que salió vana» (2006: 108-114). Hacia el final del poema, fray Luis elogia a quien vive en el campo y «recoge el pobre cuerpo en vil cabaña/ y el ánimo enriquece con verdades» (vv. 50-51). En tal elogio se detiene, entre otras virtudes, en recalcar que:

lo justo le acompaña y la luciente  
verdad, la sencillez en pechos de oro,  
la fee no colorada falsamente (vv. 58-60).

El retiro a la naturaleza conlleva sumergirse, como escribe Lapesa, en «la inocencia del ambiente campesino [que] corresponde a la limpieza de corazón y a la libertad de quien puede levantar hacia el sol puro, mostrándolas a todos, sus manos no manchadas» (1977: 160). El pecho de quien vive junto a lo «justo» y a la «luciente verdad» es de oro, como corresponde a los corazones (Llobera, 2001: 275) o las «almas generosas» (Gutiérrez, 1995: 146), pues no en vano el oro es el material más luminoso de la naturaleza, en virtud de su conexión con el alma del mundo. El pecho de quien vive sin haber conocido «ni ley, ni fuero/ ni el alto tribunal, ni las ciudades» (vv. 47-48) contrasta con el pesar «de mi triste pecho» (v. 1) que confiesa el poeta al inicio de la oda. En la arcádica Edad de Oro en la que el hombre habitaba en paz con la naturaleza, sin conflictos, sin tensiones, se basa el concepto que justifica el uso del oro en el poema, el de la «sencillez». Sencillez rústica, paralela a la fe no coloreada, pura, que predica la oda.

Fray Luis refina esta misma concepción del oro en el segundo de los tres poemas que dedica a don Pedro de Portocarrero (2006: 97-102). Se trata, una

vez más, de un elogio de virtudes tales como «la llaneza», «la inocente vida», «la fe sin error» o «la pureza» (vv. 23-25). Tan importantes serán que:

por más que se conjuren  
 el odio y el poder y el falso engaño,  
 y ciegos de ira apuren  
 lo propio y lo diverso, ajeno, extraño,  
 jamás le harán daño,  
 antes, cual fino oro,  
 recobra del crisol nuevo tesoro (vv. 29-35).

La metáfora alquímica aflora aquí en todo el sentido que encontrábamos en *De los nombres de Cristo*. Tales virtudes implican un proceso de purificación análogo al que sufre el oro en el crisol durante la alquimia. El sentido adquiere un matiz muy distinto al de poemas comentados con anterioridad. El alma se asocia directamente al oro; no un alma cualquiera, sino aquella que se ha hecho fuerte ante los vicios y amenazas que recorren el poema y que, por cierto, eran las mismas que en la «Vida retirada» se asociaban al cetro y al oro en tanto que, con sus impurezas, manchaban el alma.

El problema del oro, en fin, no tiene tanto por el metal como por su grado de pureza. El oro sería el metal con el alma más digna y luminosa de la naturaleza, por lo que fray Luis no lo rechaza a este, sino a su posible impureza, la propia y la que pudiera llevar asociada. De la misma manera que sucede al alma, una vez purificado el oro en el crisol de la virtud será un metal digno, con toda la sencillez, la virtud y la hermosura que el neoplatonismo concede al Sol, a la luz, a las almas, en suma, más puras.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA, Juan Francisco (ed.) (1987). Fray Luis de León, *Poesía* (2.<sup>a</sup> ed.). Madrid: Cátedra.
- ALDANA, Francisco de (1997). *Poesías castellanas completas*. En José Lara Garrido (ed.). Madrid: Cátedra.
- ALONSO, Dámaso (1987). *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo* (5.<sup>a</sup> ed., 4.<sup>a</sup> reimp.). Madrid: Gredos.

- BACHELARD, Gaston (1974). *La formación del espíritu científico* (3.ª ed.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- BELL, Aubrey F. G. (1927). *Luis de León: un estudio del Renacimiento español*. Barcelona: Araluce.
- BLECUA, Alberto (2006). *Signos viejos y nuevos: estudios de historia literaria*. Barcelona: Crítica.
- CUEVAS, Cristóbal (1982). *Fray Luis de León y la escuela salmantina: selección*. Madrid: Taurus.
- EGIDO, Aurora (1985). «Sin poética hay poetas: sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro». *Criticón*, 30, pp. 43-77.
- FICINO, Marsilio (1962). *Opera omnia* (Ed. facsímil de la edición de Officina Henricpetrina, Basileae 1576). Torino: Bottega d'Erasmus.
- (2006). *Tres libros sobre la vida*. En Mauricio Jalón (ed.). Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- (2013). *Sobre el sol*. En Alejandro Flórez Jiménez (ed.). México D.F.: Bonilla Arteagas [Edición electrónica].
- GARIN, Eugenio. (1975). «Copernico e il pensiero del Rinascimento italiano». En *Copernico e la cosmologia Moderna (Convegno internazionale: Roma, 3-5 maggio 1973)*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 13-26.
- GUTIÉRREZ, Esteban (ed.) (1995). *Fray Luis de León, Poesía original*. Madrid: Castalia Didáctica.
- GUY, Alain (1960). *El pensamiento filosófico de Fray Luis de León*. Madrid: Rialp.
- HILDNER, David (1992). *Poetry and truth in the Spanish works of Fray Luis de León*. London: Tamesis Books.
- KATINIS, Teodoro (2001). «L'eliocentrismo di Marsilio Ficino nel Libro dell'amore e nel De Sole». *Itinerari (Seconda Serie)*, 2, pp. 73-90.
- LAPESA, Rafael (1977). *Poetas y prosistas de ayer y de hoy: veinte estudios de historia y crítica literarias*. Madrid: Gredos.
- LEÓN, Luis de (1779). *Exposición del Libro de Job*. Madrid: Imprenta de Pedro Marín.
- (2006). *Poesía*. En Antonio Ramajo Caño (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- (2010). *De los nombres de Cristo*. En Cristóbal Cuevas (ed.) (7.ª ed.). Madrid: Cátedra.
- LLOBERA, José (ed.) (2001). *Obras poéticas del maestro Fray Luis de León* (Ed. facs). Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974). *Los libros de pastores en la literatura española*. Madrid: Gredos.
- MACRÌ, Oreste (1970). *La poesía de Fray Luis de León*. Salamanca: Anaya.

- MEDINA, Raquel (1996). «Erotismo e imitación-emulación en los cinco sonetos de fray Luis de León». En Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León. Historia, Humanismo y Letras*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 683-700.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1952). *Bibliografía Hispano-Latina clásica* (Vol. VI). Santander: CSIC.
- PANOFSKY, Erwin (1981). *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* (4.<sup>a</sup> ed). Madrid: Cátedra.
- PARACELSO (2001). *Textos esenciales*. En Joland Jacobi (ed.). Madrid: Siruela.
- PRIETO, Antonio (1987). *La poesía española del siglo XVI (Vol. II: Aquel valor que respetó el olvido)*. Madrid: Cátedra.
- RAMAJO CAÑO, Antonio (ed.) (2006). *Fray Luis de León, Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal.





# ALGUNAS CALAS EN BUSCA DE UNA FILIACIÓN PERDIDA ENTRE FRANCISCO LÓPEZ [DE VILLALOBOS] Y FRANCISCO LÓPEZ [DE ÚBEDA]: MÉDICOS CHOCARREROS DE NUESTRO SIGLO DE ORO

Luc Torres

Université de Rennes 2

## INTRODUCCIÓN

Hace casi cincuenta años se publicaban unas clases que había impartido Marcel Bataillon unos años antes en el *Collège de France* de París sobre el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605) (Bataillon, 1982). El hispanista galo se mostraba partidario de la autoría médica del libro y situaba a su autor dentro de la tradición de los galenos chocarreros reales o literarios de nuestro Siglo de Oro que arranca con el famoso médico de Carlos Quinto, don Francisco López de Villalobos (1473-1549), sigue con Pedro de Urdemalas, el galeno ingenioso del diálogo renacentista *Viaje de Turquía* (1557) del también médico segoviano Andrés Laguna, prosigue con el doctor Castañeda de *Diálogos de Apacible entretenimiento* (1603) y acaba con Juan Méndez Nieto, médico portugués que ejerció en el Nuevo Mundo, autor de *Discursos medicinales* (1616) (Bataillon, 1982: 38).

Podemos afirmar hoy que el licenciado médico toledano Francisco López de Úbeda, que firmó el Privilegio Real del *Libro de entretenimiento*, no fue un tapado, se llamaba Francisco López, fue licenciado y doctor médico, era de Toledo o de su provincia (Torres, 2019) y es muy probable que fuera el artífice de la obra (Torres, 2015).<sup>1</sup>

La isotopía médica del libro (Oltra, 1985: 29-36, Santiago Álvarez, 2017) y muchas referencias intra o extratextuales extremeñas (Torres, 2012) y alcalaínas (Torres, 2009: 28-29) son hitos a favor de la hipótesis del hispanista francés.

<sup>1</sup> El testamento del médico se hallará en AHPM (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), Protocolo de Melchor Rojo, 3337, ff. 603r-607v. Agradezco la ayuda valiosa del personal del AHPM.

Parece de nuevo legítimo intentar apuntalar, matizar o invalidar la filiación esbozada por Bataillon, entre Francisco López de Villalobos y Francisco López [de Úbeda], más allá de lo evidente: se llamaban igual (Villalobos no es más que el lugar de nacimiento del doctor zamorano y Úbeda es un segundo apellido ocasional), ejercían la misma profesión médica y eran de origen judeoconverso (Baranda Leturio, 2012 y Torres, 2013).

En efecto, eran también cortesanos áulicos, y, además, sería interesante averiguar hasta qué punto sus obras lucen unos *leitmotifs* carnalescos y una retórica bufonesca pertenecientes a una literatura satírica a la que, a todas luces, sus obras se adscriben.

En primer lugar, veremos si la vida de los dos médicos, tiene similitudes o, cuando menos, algunos parecidos que puedan avalar cierta comunidad de destinos.

Luego, a partir de algunos *leitmotifs* propios de una literatura satírica al uso, veremos si los dos autores, en sus sendas producciones literarias, movilizan o no, y, si es el caso, cómo, un mismo contenido folclórico carnalesco, reflejo de unas prácticas festivas transgresoras todavía vigentes a principios del siglo XVII.

Finalmente, conferiremos la retórica bufonesca de ambos, basada en los típicos recursos degradantes y desnaturalizantes de feminización, animalización y materialización.

Fueron los dos médicos criados de altos personajes de la Corona de Castilla.

El primer amo de Francisco López de Villalobos fue el marqués de Astorga. Sería sucesivamente médico de este último, del duque de Alba (1506-1507), de Fernando el Católico (1508-1516), de Carlos Quinto (de 1518 hasta 1542 tenía cerca de setenta años) y de la emperatriz Isabel, hasta retirarse en Valderas (actual provincia de León) hacia 1549.

Por otra parte, recordemos que López de Villalobos no fue un converso marginado, aunque fuera acusado de nigromancia y encerrado en las cárceles inquisitoriales durante ochenta días (Baranda Leturio, 2012: 22). El hecho de que se casara con una noble dama castellana, así como su estrecho círculo de relaciones con cortesanos ilustres (el duque de Alba, el conde de Benavente, el Condestable de Castilla, el almirante Enríquez) les aseguraron un futuro es-

peranzador a sus dos hijos (Baranda Leturio, 2012: 29). Sin embargo, al final cayó en desgracia, tras la muerte de la emperatriz Isabel, su protectora (Riera Palmero y Riera Climent, 2013: 361).

Francisco López se casó en primeras nupcias con Isabel de Barrientos. Según el *Libro de Entierros* de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid, al morir esta en 1589, «dieron del rompimiento de la sepultura para la yglesia quarenta reales» lo que parece indicar cierta holgura económica (Agulló y Cobo, 1970: 14). Por otra parte, el galeno toledano tuvo como protector a don Rodrigo Calderón, a quien dedicó su obra, «valido del valido» duque de Lerma. Su testamento certifica que tuvo una abundante clientela entre la nobleza de Madrid<sup>2</sup> y que trabajó para varias instituciones religiosas madrileñas.<sup>3</sup>

Pero hay más: sabemos que el destinatario epistolar más asiduo de López de Villalobos fue el segundo Almirante de Castilla, Fadrique Enríquez de Velasco (Baranda Leturio: 2012: 19). Con él, el doctor cruzó una serie de cartas hirientes que aluden al origen converso de ambos (Baranda Leturio, 2012: 20-22). De hecho, esta estirpe fue a menudo blanco privilegiado de pullas en la época, hasta existió un *Cancionero del Almirante don Fadrique Enríquez* (Avalle- Arce, 1994). La tradición y las malas lenguas decían que el linaje de los Enríquez, Almirantes de Castilla, emparentados con el de los Alba, provenía de una judía, Paloma de Guadalcanal, que habría sido la madre del primer Almirante de Castilla, Fadrique Enríquez (Baranda Leturio, 2012: 19).

Por otra parte, en el *Libro de entretenimiento* es protagonista un Almirante de Castilla, que a la sazón se corresponde con el séptimo en ostentar el título, Luis Enríquez, señor de Medina de Rioseco. Cumple un papel positivo en el libro dado que, Justina, desheredada por sus hermanos y el *cogedor* (corregidor) de Mansilla, ganará su pleito en apelación ante el Almirante (López de Úbeda, 2011: 506-507 y 736).

Finalmente, el final de sus vidas guarda cierta relación.

El médico regio de Zamora se tuvo que exiliar en 1542 tras la muerte de doña Isabel de Portugal, su protectora (Riera Climent y Riera Palmero, 2015: 1746-1747).

<sup>2</sup> Como por ejemplo, las familias de don Francés de Beamonte, de don Alonso de Monroy o de don Francisco de Garnica (AHPM, Protocolo de Melchor Rojo, 3337, f. 603v.).

<sup>3</sup> AHPM, Protocolo de Melchor Rojo, 3337, ff. 603r.-603v. y 604 v.

Por su parte, el médico, que había vivido en Madrid a finales del siglo XVI, volvió allí, tras un paréntesis de ocho años en Plasencia, ciudad de la que fue médico y contra la que pleiteó toda su vida.<sup>4</sup> Murió solo y abandonado en el hospital de la Latina donde nos consta que ejerció desde 1613 hasta 1623 (Agulló y Cobo, 1969: 64) alquilando una habitación que le costaba unos cien ducados al año,<sup>5</sup> cuando se había quedado viudo de su tercera mujer María de Córdoba.<sup>6</sup>

Cabe averiguar ahora si existen paralelismos en sus escritos satíricos, y para empezar en lo que se refiere al contenido temático.

El motejar de linaje participaba del folclore castellano de la época (Santa Cruz, 1996: 427-435), vedado por los manuales de urbanidad al uso como el *Galateo español* (1558) (Chevalier, 1992: 58) y, en particular, del folclore carnavalesco, si recordamos que los *Diálogos de Apacible entretenimiento* (1603) se desarrollan durante el periodo de Carnaval (Hidalgo, 2010: 110-122). Era parte de un juego cortesano descarnado, entre cristianos nuevos de judíos (Baranda Leturio, 2012: 14-15).

Sobre la judaización de Villalobos y al escarnio mutuo entre judeoconversos, remito al intercambio de cartas que analizo *infra* entre el doctor y el duque de Nájera.

Hasta la figura proverbializada de López de Villalobos, en el cuento siguiente basado en el agua bendita, símbolo del bautismo cristiano (Santa Cruz, 1996: 570) era objeto de despiadadas burlas:

El doctor Villalobos tenía un hijo pequeño con calenturas y, teniendo gran sed, no quería su padre que le diesen agua, aunque la pedía muchas veces. Dijo el niño: —Dadme un poco de agua bendita para beber. Respondió su padre: —¡Oh, hideputa, rapaz, armáisme zancadilla! Denle cuanta agua quisiere.

La prosapia de Justina, por la que parece hablar como por cerbatana el autor, es judeoconversa. La protagonista afirma que sus abuelos paternos eran «un poco más allá del monte Tabor», que uno se llamó Taborda (alusión a un

<sup>4</sup> Las minutas del pleito se encontrarán en dos ejecutorias de 1616 y 1628 en el ARCV (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid), Registro de ejecutorias, caja 2206,48 y 2505,55.

<sup>5</sup> Libro de cuentas generales del Hospital de La Latina (Madrid), Archivo Histórico de la Nobleza (Archivo Histórico Nacional) Signatura: BORNOS,C.824, D.1 (L 5) (1601-1626).

<sup>6</sup> AHPM, protocolo Melchor Rojo 3337, f. 605 r.

hábito propio de judíos), y que se hallarán en el catálogo «que hizo el presidente Cirino» en tiempos de Jesucristo. En cuanto a los abuelos por parte de madre, nos dice que se quedaron en España después de la expulsión «por amor que tomaron a la tierra y las muestras que dieron de cristianos» (López de Úbeda, 2011: 222).

A Justina le gusta jugar con el término connotado *mancha* aplicado a su linaje espurio (López de Úbeda, 2011: 124):

¿Ofrecéisme ese pelo para que cubra las manchas de mi vida, o decíme, a lo socarrón, que a mis manchas nunca las cubrirá pelo? Agradézcoos la buena obra, pero no la buena voluntad, ni menos la sana intención. Mas entended que no pretendo (como otros historiadores) manchar el papel con borrones de mentiras, para por este camino cubrir las manchas de mi linaje y persona; antes, pienso pintarme tal cual soy...

Resulta todavía más sugerente que muchos de los contertulios de Justina sean a la vez de origen converso como los del doctor zamorano: por ejemplo, el bachiller Marcos Méndez Pavón, con el que se cartea y cruza pullas la pícarra de Mansilla (*infra*), tiene un abuelo por parte de padre que se llamaba Rabí Sidraque, alusión a un personaje bíblico: Sidraj, amigo de Daniel (López de Úbeda, 2011: 523).

Perogrullo, el obispo de la picaranzona, el jefe de la Bigornia, también lo es, dado que es «patriarca de Jerusalén» (López de Úbeda, 2011: 390).

Finalmente, en el *Libro de entretenimiento* la fábula de la zorra y la gata, la de Onocrotala transformada en chinche y la del sapo y la paloma, son enigmas que se abren, según Marcel Bataillon, con la ganzúa de la limpieza de sangre (López de Úbeda, 2011: 186-190; 661; 794-796 y Bataillon, 1982: 42-43).

En cuanto al tema escabroso y carnavalesco de la sífilis (Hidalgo, 2010: 159-164), es de recordar el muy serio *Tratado de las pestíferas bubas*, poema didáctico-moral en estancias que Francisco López de Villalobos incluyó en su *Sumario de medicina* (1498), glosa del Canon de Avicena. Sin embargo, no nos consta que utilice esta enfermedad infamante como blanco principal de sus pullas en sus obras satíricas.

Sin embargo, en el *Libro de entretenimiento*, la protagonista se nos presenta *ab initio* como una *pelona*, esto es: una sifilítica o vieja Celestina muy entrada en años (López de Úbeda, 2011: 127):

¿Toda esta fanega de confusiones confieso que hay para ello? Digo que sí. Concedo que soy *pelona* doscientas docenas de veces. ¿Seré yo la primera que anocheció sana en España y amaneció enferma en Francia?

Esta caracterización no es sino es una de sus múltiples máscaras (Rohland de Landbergh 2006 y 2012: 126-139).

Otro tema carnalesco es la escatología (Hidalgo, 2010: 136-144).

Uno de los cuentecillos más famosos sobre el tema era el de las tercianas del conde de Benavente (López de Villalobos, 1554: XXXV r. XXXIX v.).

Andaba el conde con unas tercianas muy recias. La única forma incongruente que tenía de aliviarse era disparando una ballesta en las posaderas tapadas por una almohada de los criados que lo enojaban. Pegaban éstos un salto de gamo, lo que le divertía y le hacía olvidar sus padecimientos. Al cabo de muchos días sin defecar, de resultas de las fiebres, le recetan una ayuda o enema. Tras muchas reticencias la acepta, con la salvedad de que la purga tiene que ser con canutillo nuevo y de plata y enema sin usar, además quiere que sea la dueña María Rodríguez, perfumada con las pastillas de la condesa, la que se lo administre: se pondrá de rodillas delante de esta con dos blandones encendidos a cada lado para que no yerre el blanco... Pero la dueña no tiene experiencia, la ayuda es demasiado caliente, la rompe y vierte, pringa la cama con tufo de hierbas cocidas malolientes, y todos huyen quedando el conde a cuatro patas. Al final, un contador viejo aplicará el remedio porque el propio Villalobos ha huido despavorido (Rojo Vega, 2015: 53-55).

Asimismo, en el *Libro de entretenimiento* encontramos una burla escatológica en que Antón Pintado, un bachiller muy empachoso, es burlado por Justina, quedando pringado con unos *favos de miel*, eso es, unos panales melados o untados de excrementos.

Justina para deshacerse de él, le manda ir a buscarlos porque dice querer regalarlos a un procurador que intervino en la partija de su madre; el juego de palabras entre miel y hiel es la base léxica de la burla (López de Úbeda, 2011: 595-603).

En otros fragmentos, las metáforas «pastel de ronda» (López de Úbeda, 2011:152) o «miel cerotera» (López de Úbeda, 2011: 177) remiten a un mismo universo degradado, del cual participa incluso la propia criada de Justina

«que la enviaba a los pasteles e iba por ellos a los centenos» (López de Úbeda, 2011: 253).

Otro tema carnalesco es el del cruce de cartas jocosas (Chevalier, 1992: 83-86).

Sirva de ejemplo el intercambio de cartas entre el duque de Nájera, Antonio Manrique de Lara y López de Villalobos acerca de la hija del primero llamada, Guiomar, que formaba parte del séquito de la emperatriz Isabel de Portugal, protectora del doctor zamorano.

El duque le espeta a López de Villalobos (Baranda Leturio, 2012: 22):

Señor doctor, nunca pensé que tenía neçesidad de vos hasta que vi mi hija en Palacio. Soñó el judío de vuestro abuelo, y no digo padre, que a la primer calenturilla que venga le querréis catar el hígado y aun el baço. Acordaos, señor doctor, que podría ser de vuestra sangre, y que los mejores amigos que en este mundo tenéis somos la duquesa y yo, eçepto el señor cardenal don Alonso Manrique, inquisidor General.

El doctor encaja la pulla antijudía, no sin devolverle la afrenta y meterse con la afamada estirpe de los Manrique (Baranda Leturio, 2012: 23):

... el día primero que entró en Palacio [doña Guiomar] fue luz y espejo de todo nuestro linage, porque, allende de ser tan gentil dama como la que más lo es, se supo tan bien tratar con las otras damas de la emperatriz y tan medida en el callar y en el hablar, y todo ello con tan buena autoridad y graçia, que todos echamos mil bendiciones al vientre en que anduvo, que a este solo se deben dar gracias mucho más que al padre que la engendró, porque si algún bien saliere de vuestra casa a nosotros se nos debe, que somos *genus electum regale sacerdotium*, y no a vosotros los Manrique *quia pars diaboli estis*. Perdóneme mi señor el Inquisidor maior si le hago polvo, que otro día me hará él a mi humo.

En el libro del médico toledano, podemos leer dos cartas graciosas donde, nueve años después de los hechos, Justina responde a un bachiller, Marcos Méndez Pavón, que todavía no ha digerido la llamada *burla del agnus dei* (López de Úbeda, 2011: 511-534). Es un ejercicio puramente dialéctico en que Justina rebate, punto por punto, como en una disputa universitaria propia de los progimnasmas, los argumentos del malogrado graduado en la grotesca «universidad de Asma» (López de Úbeda, 2011: 521).



Trataremos ahora de la retórica bufonesca común a los dos ingenios, fruto de una oralidad festiva que anidaba tanto en la corte de Carlos Quinto como en la de Felipe III.

Valga como muestra del talante desnaturalizante (feminización, animalización, materialización) del doctor Villalobos, el diálogo famoso del doctor leonés con el duque de Alba. El duque siente mucha amargura en la boca, le pide encarecidamente una receta al doctor. Este le aconseja comer una grana-da agridulce por la mañana, naranjas en las comidas y chicoria y endivia con vinagre y azúcar en las cenas, acaba recomendándole «que deje Vuestra señoría el vino pues que lo suele hacer de buena gana» aludiendo a su alcoholismo no asumido (López de Villalobos, 1554: XXVI v.). Entiende la ironía el duque de Alba, abona su remedio, y le contesta con rechifla diciendo que su doctor particular: «más deprendió entre nosotros que en Salamanca. Y aun aquí estudió astrología» alusión al hecho de que existía una cátedra de astrología en la ciudad del Tormes (López de Villalobos, 1554: XXXVI v.). Puntualiza el doctor (López de Villalobos, 1554: XXXVII r.):

Y os diré que tan buen matemático es, que dijo el otro día que deseaba vivir en Toledo por hartarse de sardinas frescas, y que dellas y de besugos tenía antojo como una preñada. Digo pues para eso no vais a Toledo, que está lejuelos, sino a Ciudad Real, que llevan allí los besugos de Toledo corriendo sangre.

La comparación degradante se basa en dos recursos: la feminización (*como una preñada*) y la animalización (*sardinas frescas...besugos...besugos de Toledo*). Estos últimos están *corriendo sangre* o sea que son azotados como los judeoconversos de Toledo, condenados a tal castigo por el Tribunal de la Inquisición de Ciudad Real (1483-1485), que abarcaba la diócesis de Toledo, antes de que se implantara en la ciudad del Tajo en 1485. Con anterioridad, se encuentra un ejemplo de cosificación o materialización en el mismo diálogo: cuando el duque le dice al doctor que vio al Espíritu Santo; este le contesta ¿dónde? y replica el duque: «Cuando vino en las lenguas de fuego sobre la ciudad de Córdoba» alusión al famoso inquisidor Lucero y a las hogueras que mandó armar desde 1495 en la ciudad del Guadalquivir contra los judeoconversos acusados de judaizar transformados en *lenguas de fuego*, remedo paródico de las de Pentecostés (López de Villalobos, 1554: XXXVI r.).

En el *Libro de entretenimiento* se encuentran retratos burlescos de comparsas estudiantes o villanos de la pícara donde la protagonista usa encarecidamente una retórica degradante.

Blande el recurso de la feminización con Machuca, el afeminado hidalgo sacristán que se hace de los godos, y se disciplina a compás, bajo las ventanas de Justina (López de Úbeda, 2011: 817-829). Hace gala de retórica animalizante con Juan Pancorvo, el tocinerero de Mansilla, llamado *escudero enfadoso*, o con Bertol Araújo, el *barbero bobo*, convertidos en asnos (López de Úbeda, 2011: 313-326 y 626-636).

Sin embargo, la sátira anticonversa nunca está muy lejos como vemos en el siguiente ejemplo (López de Úbeda, 2011: 320-321):

—Vida, mire qué belleza. Viva y beba, que es rico, rico, rico.  
Yo, que me pico algo de poeturria, dije al mismo punto:  
—Borríco, borríco, borríco, jo, jo, jo.

*Jo, jo, jo*, son apócopes de *judío*. Al ver que no aparece el pollino, le espeta el tocinerero:

—¿Jo, jo a mí, Jostina? ¿Soy yo jodío? Juro a San Polo que era mi padre de la Alhambra y de los Reduanes. ¡Mire cómo podía ser jodío!

Justina cosifica también jugando con el apellido que huele a azufre de Sancha Gómez, mesonera de León, diciendo que «redujo su linaje a los goznes de un arquetón de un molino» (López de Úbeda, 2011: 643-644), dado que remite despiadadamente a los llamados tornadizos que mudaban muy fácilmente de religión (Santa Cruz, 1996: 429 y 430).

## CONCLUSIÓN

Frecuentaron los dos doctores, con más o menos fortuna, los ambientes áulicos: uno tuvo que exiliarse de la corte, el otro murió allí en el anonimato, tras haber sido muy probable criado o médico del malogrado don Rodrigo Calderón.

Los dos utilizaron los temas carnavalescos y la retórica bufonesca para burlarse de sus contemporáneos y de sí mismos, como judeocristianos que

eran, de manera directa y *ad hominem* para el doctor zamorano, y con los recursos de la puesta en abismo y de una de las máscaras de su protagonista para su homónimo toledano.

Este breve estudio comparado, que habría que ampliar y sistematizar, matiza, sin ponerla en tela de juicio, la visión de Marcel Bataillon: los dos galeños fueron, uno antes y otro después, un buen ejemplo del espíritu humanista crítico anterior al Concilio de Trento, a la vez, erudito y desenfadado (*delectare et prodesse*), el cual parece haber revivido, con el nuevo ambiente festivo de la Corte, en el teatro y en la literatura en prosa de entretenimiento de finales de siglo XVI y principios del XVII, siendo el *Quijote* un claro ejemplo de ésta última (Redondo, 1997: 61-63).

Vidas, temas y formas volvieron a aparecer; mucho guardaban de la época que los vio florecer, pareciendo alegres reminiscencias de tiempos pretéritos. Baste para ello comparar, salvando las diferencias, ciertos fragmentos descarnados de la *Fastiginia* (Pinheiro da Veiga, 1989) con las crueñas chanzas de la *Crónica del emperador Carlos Quinto* (Francesillo de Zúñiga, 1981).

Finalmente, la omnipresencia de la retórica bufonesca en la obra de Francisco López [de Ubeda] parece avalar el hecho de que pudo ejercer de truhán de don Rodrigo Calderón o de su círculo, lo que abre interesantes perspectivas para los estudiosos de la vida y obra del verdadero autor del *Libro de entretenimiento*.

## BIBLIOGRAFÍA FINAL

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1969). *Documentos sobre médicos españoles de los siglos XVI al XVIII*. Salamanca: Cuadernos de Historia de la Medicina Española, XII.
- (1970). *Documentos sobre escritores de los siglos XVI y XVII (Continuación)*. Madrid: Anales del Instituto de Estudios Madrileños, VI.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1994). *Cancionero del Almirante don Fadrique Enríquez*. Barcelona: Sirmio.
- BARANDA LETURIO, Consolación (2012). «Las cartas de Francisco López de Villalobos: redes sociales, origen converso y solidaridad vertical». *Librosdelacorte*, 5, pp. 9-30.
- (2015). «El humanismo frustrado de Francisco López de Villalobos y la polémica con Hernán Núñez». *eHumanista*, 29, pp. 208-239.

- BATAILLON, Marcel (1982). *Pícaros y picaresca*. Madrid: Taurus.
- CHEVALIER, Maxime (1992). *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica.
- FRANCESILLO DE ZÚÑIGA (1981). *Crónica burlesca del emperador Carlos V*. Barcelona: Crítica.
- HIDALGO, Gaspar Lucas (2010). *Diálogos de apacible entretenimiento*. En Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal (eds.). Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (2011). *La pícaro Justina [1605]*. En Luc Torres (ed.). Madrid: Castalia.
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco (1544). *Libro intitulado Los problemas de Villalobos, que trata de cuerpos naturales [...]*. Zaragoza: Jorge Coci.
- OLTRA TOMÁS, José Miguel (1985). *La parodia como referente en La pícaro Justina*. León: Institución «fray Bernardino de Sahagún»/ Excelentísima Diputación Provincial de León.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé (1989). *La Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*. Valladolid: Ámbito, Fundación Municipal de Cultura.
- REDONDO, Augustin (1997). *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Castalia.
- RIERA CLIMENT, Cristina y RIERA PALMERO, Juan (2013). «Francisco López de Villalobos (1474-1459), un médico y poeta judeoconverso en el Renacimiento castellano». *Llull*, 36 (n.º 78), pp. 359-386.
- (2015). *Revista de Estudios Extremeños*. LXXI (n.º III), pp.1735-1784.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Régula (2006). «Das Spiel mit der Krankheit: die Syphilis in der *Pícaro Justina* (1605)». *Epochen /Krankheiten: Konstellationen von Literatur und Pathologie (Das Wissen der Literatur)*, Röhrig Universitätsverlag, 169-186.
- (2012). *A dos luces. El feminismo de la picaresca femenina en Defoe*. Newark-Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs.
- ROJO VEGA, Anastasio (2015). «El doctor Francisco López de Villalobos y las calenturas». *Revista Española de Investigaciones Quirúrgicas. Spanish Journal of Surgical Research*, XVIII, n.º1, pp. 49-56.
- SANTA CRUZ, Melchor (1996). *Floresta española [1574]*. En Maximiliano Cabañas (ed.). Madrid: Cátedra.
- SANTIAGO ÁLVAREZ, Cándido (2017). «El bestiario menor de *La pícaro Justina*». *Revista de Folklore*, 423, pp. 29-63.
- TORRES, Luc (2009). «A vueltas con la autoría de *La Pícaro Justina* (siguiendo las huellas del médico toledano Francisco López de Úbeda)». *Voz y Letra*, XX/1, pp. 23-41.
- (2012). «Una cala en la toponimia castúa de *La pícaro Justina* (contexto histórico y contexto lingüístico)». *Cahiers du PROHEMIO*, XII, pp. 237-254.

- TORRES, LUC (2013). «Mascarade anti-juive (*Mascarada a lo judío*) dans le *Libro de Entretenimiento de La pícaro Justina* (1605)». *eHumanista/conversos*, 1, pp. 105-116.
- (2015). «Un tal Francisco López, autor de *La pícaro Justina*». *Voz y letra*, XXVI/1, pp. 35-44.
- (2019). «Solidaridad vertical y posible autoría judeoconversa de *La pícaro Justina* (indagando por entre los López de Úbeda y los López de Toledo)». *eHumanista/Conversos*, 7, pp. 249-261.

## EL BURLADOR DE SEVILLA BAJO LA ÓPTICA POST-TRIDENTINA

Heftzi M. Vázquez Rodríguez  
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

*Tragedy is always the story of the discovery of the law- perhaps the Law- and in this manner it makes clear, maybe more than any other genre, that literature's exploration of the individual's destiny always encounters those systems of constraint, those basic interdictions, that both frustrate individual endeavors and constitute irrefutable elements of the definition of the human condition. (1996:15)*  
Peter Brooks

El 11 de noviembre de 1563 se llevó a cabo la XXIV sesión del Concilio de Trento, dedicada esencialmente a establecer una serie de reformas dirigidos al sacramento del matrimonio. Como parte de estos cambios se encuentran la nulidad de los matrimonios clandestinos o de palabra y los forzados. Obras de teatro como *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, que se sitúan en un contexto anterior al Concilio de Trento, permiten la representación de situaciones ficticias ejemplificando los diversos motivos por los cuales las reformas al sacramento del matrimonio se llevaron a cabo.

La obra de teatro *El burlador de Sevilla* fue escrita a principios del siglo XVII. Una de las mayores atracciones de esta obra del Siglo de Oro español para el lector contemporáneo es la de ser la primera en representar a don Juan Tenorio, protagonista posterior de múltiples obras y adaptaciones cinematográficas. La trama general de la obra de Tirso de Molina destaca por las burlas al sacramento del matrimonio llevadas a cabo por el personaje de don Juan. La exposición de situaciones donde se infligen las leyes y decretos del periodo Barroco, en este caso las concernientes al matrimonio, ocurre especialmente en el teatro del Siglo de Oro cuando las obras se encuentran en otro contexto temporal y/o espacial.

De antemano Catherine Connor, en su ensayo «Don Juan: Cultural Trickster in the Burlador Text», establece que, aunque el contexto de la obra radica en el siglo XIV bajo el reinado de Alfonso XI de Castilla la obra como representación histórica es anacrónica al señalar referencias más concernientes a su momento de composición que el de su contexto medieval (1997: 87). Entonces, como parte de la discusión sobre el periodo Barroco José Antonio Maravall establece que medios culturales, como las obras de teatro, sirven para mantener a la población bajo control e «integrados en el sistema social» y esto se logra a través de persuasión; haciendo participe al espectador (1983: 51-52).

Es importante enfatizar que hacer partícipe al espectador es parte esencial de la obra de *El burlador de Sevilla*. Utilizar el contexto medieval, tiempo pasado, implica que el espectador retiene información sobre el devenir de esos tiempos. La reflexión del pasado inevitablemente se volcará al presente del espectador, el Barroco. El supuesto caos y desorden de esa temporalidad pasada ilumina el porqué de las restricciones sociales y legales imperantes en el siglo XVII. Es así como el análisis de la obra nos remite a la analogía del dios Jano utilizada por John R. Beverley quien compara la temporalidad del Barroco con la figura del dios bifronte, una cara que apunta al ocaso del feudalismo y otra hacia el amanecer del capitalismo (1992: 216). La obra de teatro discutida, *El burlador de Sevilla*, expone asertivamente esta noción sobre el Barroco que Beverley elabora. Se encuentra en ella una cara apuntando hacia el medioevo y a la misma vez otra apuntando hacia el presente del espectador y más allá. Es así como al espectador barroco se le da la ilusión de dirigir la obra. El contexto medieval le da la impresión de estar en otro plano temporal el cual, con la capacidad de razonar, puede redirigir hacia su propia realidad o hacer encajar como un rompecabezas en las experiencias contemporáneas.

Aunque generalmente es aceptada la idea de que los recursos culturales de la sociedad barroca, entiéndase en este caso la literatura, eran utilizados como medios de fomentar el orden a través de la persuasión. Críticos literarios e historiadores de la época han encontrado incongruencias en la postura absolutista de Maravall quien afirma que el objetivo último del arte del Barroco es a favor de los deseos imperiales. En *Spain, Europe, and the Wider World*, el historiador J. H. Elliot establece que se puede sobreestimar la intención de ciertos autores del Siglo de Oro, como Calderón de la Barca, de conformar las normas imperiales y como este punto de vista contrasta con nuevos análisis

donde se han descubierto un conjunto de ambigüedades en su contenido y que, además, los textos se prestan para mensajes subversivos (2009: 69-70). Como se argumentó anteriormente, si bien las obras de teatro en la época de la Contrarreforma sirven el propósito cultural de controlar a los espectadores con quienes se interactúa, no hay que ignorar la ambigüedad que caracteriza la literatura Barroca. Entrelazado dentro de la apariencia de «espejo de príncipe» o *exemplum* se puede encontrar las sutiles críticas hacia los nobles y la corona que de otra forma no hubieran traspasado el proceso de censura. Es por esto por lo que el análisis de la obra de Tirso bajo el punto de vista del espectador de la época, su bagaje cultural, histórico y especialmente el legal en un momento histórico donde recientemente la iglesia ha aprobado una serie de reformas, permite captar sutiles expresiones críticas. Como función de integración social es necesario tener presente que las leyes no se mantienen por sí solas, sino que dependen de que el receptor tenga conocimiento de por qué existen las mismas (Fish, 1989: 123). Los casos ficticios sirven para dar contexto al espectador de por qué las leyes Tridentinas se establecieron, llevándolos no solo a entender sino a querer obedecerlas y encontrarlas necesarias.

*El burlador de Sevilla* desarrolla diversas situaciones legales de las cuales un personaje saca provecho, no cabe duda de que hay conciencia sobre las leyes matrimoniales antes y después del Concilio de Trento, al menos de parte del autor. A pesar de la constante preocupación sobre el sacramento del matrimonio en el esquema de la obra no se ha explorado suficientemente este aspecto. Muchos de los estudios literarios dirigidos a *El burlador de Sevilla* se centran en las características carnales de don Juan Tenorio y análisis de los diversos personajes femeninos de la obra. Lo más aproximado a este acercamiento de la obra se encuentra en el artículo «Matrimonio y derecho en *El Burlador de Sevilla*» de Enrique Vivó de Undabarrena cuyo trabajo es más bien un ejercicio legal que un análisis literario.

Es por esto que me propongo analizar la obra teatral tomando en cuenta el conocimiento legal que posiblemente tenía el público post-tridentino sobre las diversas reformas ejecutadas por la iglesia católica. Se argumentará que las violaciones de decretos que fueron establecidos posteriormente, en el Concilio de Trento, llevan a los personajes de la obra a finales trágicos a pesar de que el contexto de los textos radique durante el Medioevo. Se discutirá la función de la obra como *exemplum* que tiene la intención de persuadir al público post-tridentino a entender, aceptar y a aplicar las reformas establecidas por la igle-



sia. Por último, se pretende analizar el contexto pre-tridentino dentro de dicha obra como medio facilitador de la crítica a la clase noble y sus matrimonios por conveniencia.

Como parte del marco teórico base para esta discusión principalmente se estará trabajando con las reformas establecidas en la sesión XXIV del Concilio de Trento y las leyes del reinado de Alfonso X de Castilla para analizar los contrastes legales presentes entre el contexto histórico interno de *El burlador de Sevilla* con la de los espectadores post-tridentinos. Parte de las reformas del Concilio de Trento que se integrarán en el análisis de ambos textos son los siguientes: el Capítulo VII del «Decreto de reforma sobre el matrimonio» que se titula «En casar los vagos se ha de proceder con mucha cautela», el Capítulo IX («Nada maquinen contra la libertad del Matrimonio los señores temporales, ni los magistrados»), el Capítulo IV («Restríngese al segundo grado la afinidad contraída por fornicación»), el Capítulo V («Ninguno contraiga en grado prohibido; y con qué motivo se ha de dispensar en estos») y el Capítulo VIII («Graves penas contra el concubinato»).

A finales del siglo XVI España atravesaba una serie de cambios políticos y sociales en la concepción del comportamiento del género masculino; momento donde las reformas establecidas durante el reinado de Felipe II tratan de promover una conducta dentro de los preceptos del cristianismo católico (Behrend, 2012: 334). Parte de los cambios ocurridos dentro de la política española son impulsados por una serie de reformas llevadas a cabo en el Concilio de Trento en un intento de reforzar el orden social. En la «Doctrina sobre el sacramento del matrimonio» se establecen los motivos por los cuales es pertinente para la iglesia católica retomar el control sobre este sacramento:

Mas enfurecidos contra esta tradición hombres impíos de este siglo, no sólo han sentido mal de este Sacramento venerable, sino que introduciendo, según su costumbre, la libertad carnal con pretexto del Evangelio, han adoptado por escrito, y de palabra muchos asertos contrarios a lo que siente la Iglesia católica, y a la costumbre aprobada desde los tiempos Apostólicos, con gravísimo detrimento de los fieles cristianos. Y deseando el santo Concilio oponerse a su temeridad, ha resuelto exterminar las herejías y errores más sobresalientes de los mencionados cismáticos, para que su pernicioso contagio no infeccione a otros, decretando los anatemas siguientes contra los mismos herejes y sus errores.

Aunque el contexto histórico interno de la obra de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, es anterior a las reformas decretadas por el Concilio de Trento, las acciones de los personajes de la obra se movilizan alrededor de estos decretos eclesiásticos. Según el ensayo de Enrique Vivó de Undabarrena, «Matrimonio y derecho en el Burlador de Sevilla», el contexto histórico de la obra de Tirso se puede situar en el reinado de Alfonso XI de Castilla, desde el año 1312 al 1350, mientras que la composición de la obra teatral fue posterior al Concilio de Trento (2007: 329). Elena del Río Parra añade los siguientes puntos sobre el contexto de la obra:

Su enclave en el siglo XIV salvaguarda la escenificación de crímenes contra la moral y los presenta como acontecimientos de un pasado remoto. Pero la presencia del matrimonio de conciencia en la casuística y la legislación moral posterior a Trento, por no hablar de su constante escenificación en los corrales de comedias, demuestra la preocupación por un asunto que, muy a pesar de la Iglesia, no conoce solución práctica. (Del Río, 2006: 158)

A través de las acciones de los personajes y las consecuencias se presenta de manera ejemplar el por qué se establecieron estos decretos. En la obra todos los personajes infringen los decretos del Concilio de Trento, aunque sea en don Juan en quien se depositan los peores atributos ya que el motor principal detrás de este personaje es el de perpetuar los matrimonios clandestinos. De hecho, el «Decreto de reforma sobre el matrimonio», Cap. VII del Concilio de Trento que se titula «En casar los vagos se ha de proceder con mucha cautela», tiene una descripción particularmente parecida al personaje de don Juan que crea Tirso:

Muchos son los que andan vagando y no tienen mansión fija, y como son de perversas inclinaciones, desamparando la primera mujer, se casan en diversos lugares con otras, y muchas veces con varias, viviendo la primera. Deseando el santo Concilio poner remedio a este desorden amonesta paternalmente a las personas a quienes toca, que no admitan fácilmente al Matrimonio esta especie de hombres vagos; y exhorta a los magistrados seculares a que los sujeten con severidad... (Concilio de Trento, Sesión XXIV, Cap.VII).

Don Juan se ajusta fácilmente a esta descripción pues él en realidad no tiene una vivienda fija en toda la obra, sino que se mueve de lugar a medida que van descubriendo sus burlas. Ciertamente no sería difícil creer que parte

de la crítica en la obra de Tirso va dirigida a este tipo de personaje, pero cabe notar que hay una fuerte crítica en la obra hacia estos «magistrados seculares» que menciona el Concilio. El pasaje antes citado exhorta a los «magistrados seculares» que sujeten con severidad a los varones que tengan las características de los hombres vagos, pero en *El burlador de Sevilla* esto es justamente lo que no ocurre. En el primer engaño que se presenta en la obra, la usurpación de la identidad del duque Octavio por parte de don Juan, el rey de Nápoles le ordena al embajador de España a que capture al ofensor. Ya sea porque el embajador de España es el tío de don Juan, don Pedro Tenorio, o por las razones que sean el burlador no fue tratado con severidad, sino que se le alienta su comportamiento al dejarlo ir sin más consecuencias que el de tener que moverse del país. Está claro que el contexto literario de la obra está ubicado antes del Concilio de Trento, pero es por esto mismo que es tan útil para ejemplificar cómo la falla en seguir los decretos acarrea toda clase de situaciones negativas para la sociedad española. En este caso pareciera que la obra tiene la intención de mostrar cómo la falla de este justo capítulo, el séptimo, es la causa de los eventos subsiguientes. También el alejamiento temporal es necesario en la obra de Tirso ya que la violación a este capítulo no es la única crítica que hace el autor a los magistrados seculares, sino que el incumplimiento del Cap. IX, «Nada maquinen contra la libertad del Matrimonio los señores temporales, ni los magistrados», es otra fuerte crítica que se hace en contra de ellos. Sobre este último incumplimiento se estará discutiendo más adelante.

El incumplimiento de los decretos y falta de severidad ante sus faltas, hacia un personaje como don Juan, lo releva, hasta cierto punto, de la responsabilidad de sus actos ya que él solo hace lo que le permiten. Cada uno de los personajes, al incumplir cierto decreto del Concilio, le abre las puertas a don Juan para que los burle. La discusión y análisis de las fallas que tienen cada uno de los personajes burlados muestra el estereotipo de las clases sociales en relación al acatamiento de las leyes tridentinas. La lucha de poder entre las clases sociales se puede observar en la actitud que adoptan los personajes frente al sacramento del matrimonio. Dependiendo de la clase social hay cierta predisposición sobre cuál va a ser el decreto que van a infringir. Los aristócratas mayores están presupuestos a romper con el Cap. IX del Concilio porque todos de una forma u otra les imponen el matrimonio a sus súbditos o a sus hijos. Mientras que los súbditos o los hijos en oposición a lo que le dictan sus superiores atropellan otros de los decretos del Concilio. Mayormente para

lograr sus deseos, las jóvenes de la clase alta recurren a la consumación sin la bendición de la iglesia para ir en contra de los matrimonios impuestos. Ya en el caso de los personajes femeninos villanos se opta por el matrimonio concertado o de palabra por algún tipo de interés.

En la obra se hace presente una distinción entre las clases sociales donde los sucesos entre ellos tienen varios grados y el hilo unificador entre las mismas es don Juan. La estructura de las burlas se desglosa de la siguiente manera: don Juan burla a dos nobles y a dos villanas. Esta estructura permite ejemplificar las consecuencias de desobedecer los decretos del Concilio de Trento. Las dos villanas a quienes don Juan logra burlar son Tisbea y Arminta. En ambos casos se lleva a cabo lo que el «Decreto de reforma sobre el matrimonio» llama «matrimonios clandestinos», el cual es llevado a cabo con el «libre consentimiento de los contrayentes». Es en el Cap. I de este decreto que se establece que, pese a que en algún momento este tipo de matrimonio fue legal, luego del Concilio quien no contraiga matrimonio frente a un párroco y varios testigos no tiene un casamiento válido. E incluso antes del Concilio la situación de las villanas es una muy particular. Elena del Ríío Parra cita un texto que habla sobre el matrimonio en secreto o clandestino en el caso de las doncellas de clase baja que contribuye a la discusión: «Advierte Lesio que, si un hombre de gran calidad o riquezas tuviese ocultamente alguna deshonestidad con una doncella muy desigual con palabra de casamiento, no quedará obligado el hombre a casarse. Porque estaba ella obligada a saber que estas palabras se dan fingidamente» (2006: 158). Dentro de la obra de Tirso se da a entender que Tisbea está consciente de esta situación al afirmar «Soy desigual a tu ser» cuando don Juan le promete casamiento, pero esta le termina creyendo al burlador dando la impresión de que más que nada lo hace por interés. En el momento en que aparece el personaje de Tisbea en escena hace un monólogo alardeando el hecho de que no les ha permitido a otros pescadores acercarse a ella, pero justo después que Catalinón le especifica la procedencia noble de don Juan, el interés de Tisbea por este caballero aumenta notablemente. El caso de Arminta es similar al de Tisbea pero la gravedad de la burla también acrecienta la infracción a los decretos del Concilio. No solamente se efectúa la consumación de un matrimonio secreto, sino que se lleva a cabo por encima de un matrimonio legal no consumado. Justamente cuando ya se han proclamado como marido y mujer a Arminta y Batricio con la aparición de Don Juan el padre de Arminta, Gaseno, decide entregar a la recién casada

a Don Juan en su noche de bodas al enterarse de la procedencia noble del burlador.

En adición, se encuentran las burlas hechas a las dos nobles, la Duquesa Isabela y doña Ana. El inicio de la obra se da con el engaño que don Juan hace a la Duquesa Isabela, pero más productivo que darle importancia al engaño sería mejor analizar la acción de la Duquesa. La misma estaba dispuesta a consumar un matrimonio sin las debidas preparaciones con el Duque Octavio violando nuevamente los decretos del Concilio sobre la prohibición de los matrimonios secretos. El papel de don Juan dentro de la obra es el de sacar a la luz este hecho pues es solo gracias a la obstinación de Isabela, al querer verle el rostro de su amado, que se da cuenta del engaño y todos conocen la pérdida de su honor. Pero quien realmente atropella los decretos, según da a entender el texto, es Isabela, ya que don Juan no promete nada y solo se aprovecha de la falta para burlar a los amantes.

Con doña Ana la situación de la Duquesa Isabela se repite, pero en este caso el personaje femenino se da cuenta a tiempo del engaño de don Juan. Como ocurre en la relación de las villanas burladas, la situación de las nobles va en crescendo. Su padre don Gonzalo de Ulloa ha aceptado el ofrecimiento del Rey de llevar a cabo el casamiento de don Juan con doña Ana muy contrario a los deseos de la futura novia del burlador. Es a raíz de esta situación que doña Ana decide escribirle a su primo el Marqués de Mota para encontrarse en secreto. La falla de ambos primos radica en el intento de infringir el Cap. IV, «Restríngese al segundo grado la afinidad contraída por fornicación», y el Cap. V, «Ninguno contraiga en grado prohibido; y con qué motivo se ha de dispensar en estos». Aunque en la obra no se especifica qué grado de primos son, se puede presumir que tienen una relación sanguínea bastante cercana por la repetición constante del hecho de que son primos. Don Juan se aprovecha de esta situación donde ambos primos se ponen de acuerdo para verse a escondidas a causa del matrimonio impuesto por don Gonzalo. Tratando de burlar a doña Ana termina asesinando a don Gonzalo.

Aquí se encuentra la mayor crítica hacia los nobles que amenazaban la libertad de matrimonio. Al final de la obra queda en manos de don Gonzalo vengar el honor perdido de su hija a cuyo caso don Juan responde que realmente no logró burlar a doña Ana porque esta se dio cuenta a tiempo. Aun así, el espectro de don Gonzalo prosigue con sus planes de venganza yéndose, junto con don Juan, a lo que pareciera ser el infierno. No tiene lógica

que un hombre noble que ha sido víctima del Burlador de Sevilla entre al infierno con su propio asesino. Pero si quizás el espectador de la época podría tener idea de por qué es que esto sucede. El quebrantar los decretos establecidos por el Concilio de Trento tenía como consecuencia la excomulgación. Esto explicaría el siguiente dialogo entre ambos personajes al entrar al espacio infernal:

Don Juan: Deja que llame quien me confiese y absuelva.

Don Gonzalo: No hay lugar. Ya acuerdas tarde.

Don Juan: Que me quemó, que me abrasó. Muerto soy. (Molina, 1997: 3.1. 2766-2769).

En el momento de la muerte de don Gonzalo no aparece nadie que lo confiese. Tampoco en las bodas de Batricio y Arminta aparece un párroco en escena. La falta de miembros de la iglesia dentro de la obra puede ser casualidad, pero dado que la mayoría de los personajes quebrantan los decretos tridentinos y, los que no, se hacen de la vista larga, se puede pensar que su ausencia es un indicativo que la audiencia post-tridentina podría captar. Las violaciones a los decretos del Concilio de Trento tenían como castigo la excomulgación del individuo causando que no se pueda confesar debidamente. El decreto que viola don Gonzalo es el IX, que les exige a los magistrados respetar la libertad de matrimonio y al aceptar el matrimonio de su hija sin consentimiento se podría argumentar que sus acciones le causan su trágico final. El rey de España dentro de la obra comete esta misma violación a los decretos tridentinos, pero de cierta forma se redime al permitir los matrimonios de los burlados de don Juan libremente al final de la obra. La acción del rey se ve forzada y la severidad con la que debió ser tratado don Juan es asumida con suma dilatación. Al final el padre de don Juan Tenorio cede a la muerte de su hijo por miedo a que le suceda el mismo castigo divino.

Analizar más allá del personaje de don Juan la obra de Tirso de Molina hace que ésta se transforme en una obra llena de complejidad. Observar el texto desde el punto de vista del espectador que conoce las leyes tridentinas hace que el mismo tenga mucho más sentido, además de que es importante estar consciente que Tirso de Molina compuso la obra para ese tipo de público. La estructura de las diferentes burlas y la resolución de las mismas con una moraleja sirven como una muestra del porqué es necesario seguir los decretos del Concilio para el público post-tridentino. Y no solo se limita a un público

en general, sino que la advertencia mayor parece estar dirigida al sector noble que al tener poder puede librarse de las consecuencias con más facilidad. He ahí la importancia de que sean dos nobles, don Gonzalo y don Juan, los que tengan un final trágico mientras que los villanos obtienen lo que se podría llamar «un final feliz». La moraleja se puede resumir en que hay consecuencias no importa la clase social. Y si a alguien le llegase a molestar esta fuerte crítica social de parte de Molina, solo bastaba con recordarles que la obra radica antes del Concilio de Trento así que nadie, en el público post-tridentino, debería darse por eludido, ¿cierto?

## BIBLIOGRAFÍA

- BEHREND-MARTÍNEZ, Edward (2012). «'Taming Don Juan': Limiting Masculine Sexuality in Counter-Reformation Spain». *Gender & History*, vol. 24, 2-Oct., 333-352.
- BEVERLEY, John (1992). «On the Concept of the Spanish Literary Baroque». En Anne J. Cruz y Mary Elizabeth Perry (eds.), *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Minneapolis / Oxford: University of Minnesota, 216-230.
- BROOKS, Peter (1996). «The Law as Narrative and Rhetoric». *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*. New Haven: Yale University Press, pp. 14-22.
- Concilio de Trento: texto - IntraText CT*. *Concilio de Trento: texto - IntraText CT*, <www.intratext.com/IXT/ESL0057/\_P19.HTM> 29-11-2015.
- CONNOR, Catherine (1997). «Don Juan: Cultural Trickster in the Burlador Text». En José A. Madrigal (ed.), *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 83-109.
- DEL RÍO PARRA, Elena (2006). «Sobre el alma: matrimonio, confesión y casuística en torno a *El Burlador de Sevilla*». *Revista de literatura*, vol. 68, 135, pp. 151-171.
- ELLIOTT, John Huxtable (2009). *Spain, Europe & the Wider World, 1500-1800*. New Haven: Yale University Press.
- FISH, Stanley (1989). «Fish v. Fiss» and «Going Down the Anti-Formalist Road». *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*. Durham / London: Duke UP.
- MARAVALL, José A. (1983). «La cultura del Barroco: una estructura histórica». En Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Crítica, 49-53.
- MOLINA, Tirso de (1997). *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*. Madrid: Cátedra.

VIVÓ DE UNDABARRENA, Enrique (2007). «Matrimonio y derecho en el burlador de Sevilla». *Revista de Derecho UNED*, vol. 2, pp. 325-354.





## ACERCAMIENTO A LA DIFUSIÓN IMPRESA EUROPEA DE *EL EMBAJADOR*, OBRA DE JUAN ANTONIO VERA Y FIGUEROA (1620)

Ana Vian Herrero

*Instituto Universitario Menéndez Pidal*

*Universidad Complutense, Madrid*

A diferencia de un número reducido de ediciones españolas de *El Embaxador* (Sevilla, Francisco de Lyra, 1620),<sup>1</sup> el éxito editorial sí fue grande en Europa. La obra, según Bruna Cinti, se había difundido manuscrita desde 1618 en los círculos literarios españoles y flamencos, aunque no hay noticia de testimonio.

Si la difusión europea es compleja es porque la versión francesa más temprana (1631) nunca se presentó como traducción. Se trata de *Le ministre de l'Estat* del señor de Silhon (Paris, Toussaint du Bray, 1631) quien conocía bien e imitaba *El Embajador* de Vera, pero silenciaba su referente, aunque lo traduzca seguramente de forma encubierta.<sup>2</sup> Jean Silhon (159?-1667) emplea varias páginas de su «Aduertissement» en justificar ante los lectores y ante Richelieu por qué critica al Papado y por qué pone tantos ejemplos españoles:

[...] puis que cette Nation tient les autres Nations Chrestiennes en perpetuel exercice et qu'elle les oblige toutes d'estre avec elle ou contre elle. La troisième [raison] que d'autant généralement parlant, elle entend l'art de gouverner et de commander aux hommes mieux que nulle autre du monde («Aduertissement» a la 2.<sup>a</sup> ed., f. [s.n.]).

---

<sup>1</sup> Esta 1.<sup>a</sup> edición (completa y conservada), posiblemente se planificó para una doble difusión, conjunta de los cuatro discursos y desglosada de los dos últimos, más orientados a la práctica. Junto a ella puede confirmarse una edición contrahecha del mismo año. No dispongo de espacio para ocuparme aquí de la difusión española, que es objeto de trabajo independiente aunque complementario a este (cf. Vian Herrero, en prensa, b). Deben consultarse también las espléndidas descripciones de Mercedes Fernández Valladares, en este momento en prensa, en *DialogycabDDH* <<http://www.dialogycabddh.es/>>, registro n. 325. [Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto I+D FFI2015-63703-P (MINECO/ FEDER), con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense].

<sup>2</sup> Es Bruna Cinti (1966) quien más se ocupa de las traducciones y pone orden sobre todo en las italianas conocidas, ausentes de muchos repertorios. Para la 1.<sup>a</sup> ed. del trabajo de Silhon véase <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31366995q>>. El CCPBE, n. 0003777674-3 registra varias ediciones parisinas, pero solo a partir de la 2.<sup>a</sup> de 1634: «Silhon, Jean de. Le ministre de l'estat: avec le veritable usage de la politique moderne / par le Sieur de Silhon. 2.<sup>e</sup> éd. A Paris: chez Toussaint du Bray, 1634. Descripción física: [24], 499, [8] p.; 4.<sup>o</sup>. Notas: Sign.: ~a~i4, A-Z4, 2A-2Z4, 3A-3Q4, 3R2, 3S4. Port. con grab. xil.». En la vida editorial posterior, esta ed. suele identificarse en los catálogos como «Première partie». En la BnF la 2.<sup>a</sup> ed. (signatura: Tolbiac -rez-de-jardin, R-6340<T.1>) figura, por error, como Paris, T. de Bray, 1633 —en vez de 1634— (introducida recientemente, manteniendo el error, en Gallica: 25/12/2016, con ID: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315207g?rk=42918;4>).

Este texto de Silhon tuvo varias reediciones, tanto en París —sin nombre de impresor, salvo en un caso— como en Leiden.<sup>3</sup> Su historia editorial es la de una verdadera «work in progress» y un enorme éxito de imprenta, tanto en factura completa como en partes.<sup>4</sup> Desde 1631 hay ampliaciones (modestas, desde luego) que también aspiran a venderse, pregonando novedades que, *de facto*, eran aún de no mucha monta.<sup>5</sup> Quizás el reclamo se deba a que la obra ya tiene no solo la competencia comercial de la traducción de *El Embajador* hecha por Lancelot —que enseguida veremos—, sino una ampliación de veras importante: la largamente prometida «Segunda parte» de Silhon, que se hizo esperar hasta 1643. Este cambio fundamental se aprecia ya en un título diferente al de la primera ed. de 1631.<sup>6</sup> Por fin, la «Tercera parte» ve la luz en la década de 1660, y se anuncia asimismo con nuevo título y subtítulo.<sup>7</sup> Las

<sup>3</sup> Las restantes ediciones en el CCPBE son: París : [s. n.], 1641; París : [s. n.], 1648 y París : [s. n.], 1648; París : [s. n.], 1651; París: par la Compagnie des Libraires du Palais, 1665. También en Holanda: Leyde: Chez Iacob Mari, 1643 (CCPBE, n. 000050947-7).

<sup>4</sup> Otras eds. de esta «Première partie» que constan en el opac de la BnF, el más fiable de los consultados, son: *Le Ministre d'Etat, avec le véritable usage de la politique moderne. 1<sup>re</sup> partie, par le Sr de Silhon*, Paris, T. de Bray, 1633 [error por 1634]. 2<sup>e</sup> éd.; *Le ministre d'Etat, avec le véritable usage de la politique moderne. Seconde édition Par le sieur de Silhon*, A Paris, chez Toussaint Du Bray, ruë saint Jacques aux Epics-meurs. M. DC. XXXIV. Avec privilege du Roy». Un grupo de ellas, a partir de los últimos años 30, se anuncian como «última edición»: *Le Ministre d'Etat, avec le véritable usage de la politique moderne. 1<sup>re</sup> partie, par le Sr de Silhon*, Leyde, J. Marci, (s. d.); *Le Ministre d'Etat, avec le véritable usage de la politique moderne, par le Sr de Silhon*, Jouxte la copie impr. à Paris, 1641 [Impr. par les Elzevier à Leyde, d'après Brunet]; *Le ministre d'Etat, avec le véritable usage de la politique moderne. Première partie. Par le Sr de Silhon*, Troyes, J. Balduc, 1641. Las «últimas eds.» —i.e. que se anuncian como tales— de esta versión de Silhon, son: *Le ministre d'Etat, avec le véritable usage de la Politique moderne. Par le sieur de Silhon. Dernière édition*, Amsterdam, Antoine Michiels, 1661; otra en 3 vols. en 12<sup>o</sup>, con idéntico título, de Amsterdam, Antoine Michiels, 1661-1662; y otra más, con el mismo título y también «Dernière édition», Paris, la Compagnie des libraires du Palais, 1665.

<sup>5</sup> Estas ampliaciones son: *Histoires remarquables tirées de la seconde partie du Ministre d'Etat, avec un discours des conditions de l'Histoire [«sic»], par le sieur Silhon*, Paris, P. Rocolet, 1632, con nota de la BnF: «Le discours annoncé au titre est constitué par l'épître dédicatoire: 'À M. le président de Memes'». Y novedades igual de relativas en 1641: *Le Ministre d'Etat, avec le véritable usage de la politique moderne, par le sieur de Silhon. 3<sup>e</sup> édition... augmentée de la Relation du conclave de Clément VIII...* Paris, J. Du Bray, 1642; con el mismo reclamo publicitario en el título, el mismo impresor Du Bray repite en 1655.

<sup>6</sup> Consta así en el opac de la BnF: *Le Ministre d'Etat, avec le véritable usage de la politique moderne. 2<sup>e</sup> partie, par Silhon*, Leyde, J. Marci, 1643; *Le Ministre d'Etat, avec le véritable usage de la politique moderne. 2<sup>e</sup> partie, par Silhon*, Jouxte la copie, impr. à Paris, 1643 [pero «Impr. par les Elzevier à Leyde, d'après Brunet»]; *Le Ministre d'Etat, avec le véritable usage de la politique moderne. 2<sup>e</sup> partie, par Silhon*, Paris, P. Rocolet, 1643. Y con muy diferente subtítulo: *Le parfait ministre d'Etat, traitant du conseil du prince. Soit en guerre, ou en paix. Suivant les maximes de la politique moderne*, A Paris, chez Estienne Loyson, au Palais, à l'entrée de la galerie des prisonniers, au nom de Jesus. M. DC. LXIV. Avec privilege du Roy. En un aviso al lector el autor «donne la seconde partie du Ministre d'Etat... promise il y a long-temps».

<sup>7</sup> *Le ministre d'Etat, troisième partie. De la certitude des connaissances humaines... par le sieur de Silhon...*, Amsterdam, A. Michiels, 1662; *De la Certitude des connaissances humaines, où sont particulièrement expliquez les principes et les fondemens de la morale et de la politique, avec des observations sur la manière de raisonner par l'assemblage de plusieurs moyens... par le Sr de Silhon...* 1<sup>re</sup> partie, Paris, Impr. royale, 1661, con nota de la BnF: «Cet ouvrage constitue la 3<sup>e</sup> partie du Ministre d'Etat». La edición holandesa solo de la «tercera parte» se describe así en CCPBE, n. 001074398-7: «Silhon, Jean de.

versiones se acumulan y solapan en algunos años, indicio evidente de su éxito, al que volveremos a referirnos al mencionar las traducciones italianas.

Pero *El embajador* de Vera sí tuvo un traslado francés reconocido («composé en espagnol par don Antonio de Vera & de Cuñiga, commandeur en l'ordre de S. Jacques»), en tres partes —con tres tablas de materias al final—, por el señor de Lancelot (*Le parfait ambassadeur*, Paris, A. de Sommaville, 1635);<sup>8</sup> se reeditó en 1642<sup>9</sup> y luego en Leiden, Théodore Haak, 1709.<sup>10</sup> Indica que, a

---

Le ministre de l'estat, troisieme partie: De la certitude des connoissances humaines .../ par le Sieur de Silhon. A Amsterdami : chez Antoine Michiels, 1662. Descripción física: [24], 488, [9] p. ; 12°. Notas: Sign.: \*12, A-V12, X8. Port. con grab. xil.».

<sup>8</sup> Palau y Dulcet, 1927: VII, 148: «J. A. de Vera Figueroa y Zuñiga, *Le parfait ambassadeur divisé en trois parties composé en espagnol par don Antonio de Vera & de Cuñiga, commandeur en l'ordre de S. Jacques, ... Et traduit en françois par le sieur Lancelot Nicolas...*, Paris, chez Anthoine de Sommaville au Palais, dans la petite salle, à l'escu de France, MDCXXXV (1635). 4°. 6 hojas, 186, 148 págs., 6 hojas, 146 págs., 1 hoja (Museo Británico). En la 2ª ed. (Palau y Dulcet, 1975: XXVI, n. 358984), reproduce la misma información y añade: «dos libras dos chelines Dolphin 1950». En USTC, n. 6029621: «Vera Zúñiga y Figueroa, Juan Antonio de. *Le Parfait ambassadeur composé en espagnol par don Antonio de Vera et de Cuñiga, et traduit en françois par le sieur Lancelot, oeuvre très-utile et nécessaire à tous ministres d'Etat, gouverneurs de provinces, secrétaires de princes*. Paris, A. de Sommaville, 1635. 4°. pp. [12] 186; 148 [12]; 146 [2]». Registra los siguientes ejemplares: «Bordeaux (Fr), Bibliothèque municipale; Châlons-en-Champagne (Fr), Bibliothèque municipale; Châlons-en-Champagne (Fr), Bibliothèque municipale; Edinburg (UK), National Library of Scotland; Gent (Be), Centrale Bibliotheek van de Universiteit Gent; Köln (De), Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek; London (UK), British Library; Paris (Fr), Bibliothèque nationale de France; Paris (Fr), Bibliothèque Sainte Geneviève; Rouen (Fr), Bibliothèque municipale; Wolfenbüttel (De), Herzog August Bibliothek». Véase, por ejemplo, el ejemplar de la Universitätsbibliothek Tübingen, que no cita USTC: «Titel: *Le parfait Ambassadeur : divisé en trois parties / composé en espagnol par Antonio de Vera & de Cuniga*. Trad. en François par Lancelot. Person: Vera y Figueroa, Juan Antonio de / Lancelot, Claude (1616-1695) [Übers.] Erschienen: Paris: A. de Sommaville, 1635. Sprache: französisch. Umfang: 186, 148, 146 S.».

<sup>9</sup> Palau y Dulcet, 1975: XXVI, n. 358985: «*Le parfait ambassadeur traduit de l'espagnol en françois par le sieur Lancelot...*, Paris, CIC.IC.C.XLII (1642), 3 partes en un vol. 12° IV+502 (sic por 602) p. 6h.. Hay una linda edición de Leyde, Hermanos Elzevirios, 1 libra 15 chelines Davis and Orioli 1926. 5.000 liras Hoepli 1947». En CCPBE, n. 001068657-6: «Autor: Vera y Figueroa, Juan Antonio de, Conde de la Roca (1583-1658). Título: *Le parfait ambassadeur / traduit de l'espagnol en françois, par le sieur Lancelot ; diuisé en trois parties*. Publicación: Iouxte la copie imprimée a Paris : [s.n.] [Alsevier], 1642. Descripción física: [6], 502 [i.e. 602], [12] p. ; 12°. Notas: Sign.: \*3, A-Z12, 2A-2B12, 2C7. Error de pag., de p. 601 pasa a 502. Port. con grab. xil. Referencias: Palau, XXVI, 134. Otras notas: Copia digital: Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte). Ejemplar de la Biblioteca de Extremadura». En USTC, n. 1020197: «Juan Antonio de Vera Zúñiga y Figueroa conde de la Roca. *Le parfait ambassadeur*. [Leiden], [Elzevier, Bonaventura], & [Elzevier, Abraham I], na Paris, 1642. [Leiden]. 1642. 12°. 164212 - a1=a2 \*2 f - b1 A o : b2 2C5 op\$lon». Registra ejemplares en: «London (UK), British Library; London (UK), British Library; New York, NY (USA), New York Public Library; Stockholm (Se), Kungliga biblioteket». Pueden añadirse, entre otros, los de Gante (digitalizado, que he manejado), la BNE, Biblioteca de la Universidad de Salamanca (el que he manejado, digitalizado) y Universitätsbibliothek Tübingen (sign. Hk 246). El USTC, n. 6042226 (Paris, s.n., 1642, 12°, pp. IV, 502 (=602) añade los ejemplares siguientes: «Cambridge (UK), University Library; Gent (Be), Centrale Bibliotheek van de Universiteit Gent; Greifswald (De), Universitätsbibliothek; Paris (Fr), Bibliothèque nationale de France; Roma (VA), Biblioteca Apostolica vaticana; Wolfenbüttel (De), Herzog August Bibliothek». De la ed. de 1642 conserva la BnF texto a partir de siete microfichas: <ark://12148/bpt6k93655g>, < http://catalogue.bnf.fr/ark://12148/cb37256638h > puesto en línea desde el 15/10/2017 <http://gallica.bnf.fr/ark://12148/bpt6k93655g>.

<sup>10</sup> La descripción más completa vuelve a ser la de Palau y Dulcet, 1975: XXVI, n. 358986: «*Le parfait ambassadeur, divisé en Trois parties*. Composé en Espagnol par Don Antonio de Vera de Çunniga, nouvellement traduit

pesar de las hostilidades, o por su causa, había interés de París, pues la obra facilitaba probablemente el mejor conocimiento del adversario (Cinti, 1966: 39).

Existen asimismo varias traducciones italianas: Cinti da cuenta de una abreviada y libre, solo de los dos primeros libros, de Muzio Ziccata (Venecia, Marco Ginammi, 1639) realizada a partir del texto de Silhon,<sup>11</sup> proscrita en la Venecia profrancesa apenas salida anónima de la imprenta, aunque hay constancia de que se reeditó en 1647, también por cuenta de Ginammi, reedición de la que aparentemente no queda rastro.<sup>12</sup> Solo se conocen ejemplares de la ed. de 1649: *Il perfetto Ambasciatore. Transportato dall'idioma Spagnuolo & Francese nell'Italiano da Mutio Zicatto*, Venetia, Giusto Wiffeldick, 1649.<sup>13</sup> La edición

---

en François. Ouvrage très utile et necessaire aux Ministres d'Etat, Gouverneurs de Provinces, Segretaires de Princes, Agens et Depués (*sic*) de Villes et autres Personnes qui manient les Affaires privées ou publiques, et à tous les Curieux qui desirant de savoir en quoi consistent les fonctions de l'Ambassade. A Leyde, chez Theodore Haak, 1709, 2 vols. 8° 517 p. y grabs.». El CCPBE, por contraste: «Le parfait ambassadeur [Texto impreso] : divisé en trois parties. Autor: Vera y Figueroa, Juan Antonio de, Conde de la Roca. Editor: [s.n.] Fecha de pub.: 1709. Páginas: p.». Hay ejemplar en la BNE (signatura 3/35659, digitalizado en la BDH: <<http://bdh.bne.es/bne/search/CompleteSearch.do?field=todos&text=Juan+Antonio+de+Vera+y+Figueroa&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=22>>); también en la Universitätsbibliothek Tübingen (signaturas Hk 262-1 y Hk 262-2), en dos volúmenes, y en la Dresden Sächsische Landesbibliothek, en dos volúmenes y dos ejemplares: p. 1-240 p. (sign. Jus.publ.univ.815-1 y sign. 27.8.3901-1) y pp. 241-517 (sign. Jus.publ.univ.815-2 y sign. 27.8.3901-2).

<sup>11</sup> Esta ed. es hoy rara. Cinti, 1966: 40, la vio en la Biblioteca Querini-Stampalia de Venecia (I C.1049), no nombrada por otros bibliógrafos, también citada en el catálogo de la Biblioteca de San Francesco della Vigna. En el opac de la BnF figura: *Il Ministro di stato, con il vero uso della Politica moderna, del signor de Silhon transportato del Francese per Mutio Ziccata*, Venetia, M. Ginammi, 1689-1644 (*sic*), lo que me parece error evidente por el arco laxo 1639-1644.

<sup>12</sup> Cinti, 1966: 40-42. Aunque sin huella actual según Cinti, se sabe que existió en el fondo *Reformatore dello Studio di Padova* del *Archivio di stato* de Venecia (busta 375-b: «Liste di libri stampati veneti e da stamparsi con o senza privilegio», y consta que se publicó «con licenza dei superiori e privilegio» (*ibid.* 40 y 94, n. 124). Algunos mencionan 1646 por error; por ejemplo Martino, que con suma ligereza identifica la ed. de 1646 con la de 1649: «Idea del perfetto ambasciatore. [Idea del perfetto ambasciatore. Dialoghi storici e politici, portati nuovamente dall'idioma francese nell'Italiano. In Venetia, Presso Gio. Giorgio Hertz 1654. Es handelt sich mit großer Wahrscheinlichkeit um die italienische Übersetzung folgenden Werkes: Juan Antonio de Vera y Zúñiga, El enbaxador. Seuilla: Francisco de Lyra 1620. Französische Übersetzung: Le Parfait Ambassadeur, composé en espagnol par Don Antoine de Vera et de Çuñiga et traduit en françois par le sieur <Nicolas> Lancelot. Paris: A. De Somerville 1635. Die italienische Übersetzung erschien anonym in Venedig mit dem Titel: Il perfetto Ambasciatore. Transportato dall'idioma Spagnuolo & Francese nell'Italiano da Mutio Zicatto. Venetia 1646. (Spätere A.: Venetia: Wiffeldick 1649)]» (Martino, 1993: 208). Lo fundamenta (en su nota 40) con Salvá, 1872: II, 823; Antonio, 1783-1788: II, 636 y Palau y Dulcet, 1975: XXVI, 134. Pero es un error de Martino: ninguno de ellos menciona la ed. de 1646 (Palau, XXVI solo para descartarla, véase nota siguiente) y Salvá (vol. III, n° 1048) solo habla del *Fernando*, rebate a Nicolás Antonio, y no menciona *El Embaxador*. Martino confunde, además, las versiones de Silhon y Lancelot. Por su parte el ICCU (IT\ICCU\RLZE\027043) registra con fecha extendida un *Il ministro di stato : con il vero uso della politica moderna / del signor de Silhon; Trasportato dal francese per Mutio Ziccata*, Venezia, presso Marco Ginammi, 1644-1647, que hoy custodia la Biblioteca Giordani.

<sup>13</sup> El primero que la registra con rigor es Palau y Dulcet, 1927: VII, 148: «*Il perfetto Ambasciatore. Transportato dall'idioma Spagnuolo & Francese nell'Italiano per M. (Mutio) Zicatto*, Venice, Wiffeldick, 1649, 4°, 366 págs. 3 libras 10 chelines Voynich». Reproduce la misma información en la 2ª ed. (Palau y Dulcet, 1975: XXVI, n. 358987, p. 134), pero

italiana, presentada como anónima, reproduce el título de la francesa de 1635, quizás a expensas del traductor, Muzio Ziccata, pseudónimo del veneciano Matteo Zuccati, traductor de tratados políticos franceses, como propone Merluzzi (2016: §34), pues aparentemente G. Wiffeldick o Wuffeldick no estampó más obras. El mismo investigador aclara la identidad del importante joven bohemio dedicatario de la traducción, Umberto Giovanni Zernin<sup>14</sup> y cómo el traductor sigue más el texto francés que el español, pese a lo declarado en el título; este último extremo merecería estudio muy detenido. Por último, en 1674, sobre la base de la traducción de Ziccata, se hizo una falsificación con nombre de Desiderio Castiglione, siempre según Cinti (1966: 131-132). La misma investigadora descubrió en un archivo privado una versión también italiana anónima y desconocida de *Le ministre de l'Etat*, del Signor de Silhon, de distinto traductor que la anterior, inédita.<sup>15</sup>

Las diferentes traducciones, como se ha visto, no se comportan de modo uniforme, aunque la más importante en el caso italiano parece ser la primera francesa, ya que Ziccata trabajó a partir del texto del señor de Silhon.<sup>16</sup>

Fue, en fin, el de Vera el texto sobre diplomacia más leído y adaptado por espacio de cien años, escrito, en efecto, por alguien que aún no ha desarrollado sus misiones principales en el oficio, pero que se prepara para ejercerlas redactando un diálogo culto y ameno a la vez que monográfico *ad usum* de la

---

añade: «Toda cita una edición de Venecia, Mutio Zicatta, 1646, sin haber visto ejemplar». Aparte los mencionados véase Griffante, Giachery e Minuzzi, 2006: 345: «*Idea del perfetto ambasciadore*, dialoghi storici e politici, portati nuovamente dall'idioma francese nell'italiano. ... In Venetia, appresso Giusto Wiffeldick, all'insegna di Colonia Agrippina, 1649. 4.º.» En la Biblioteca Nazionale Marziana (C 209C 136) se conserva la ed. de 1649, *Il \*perfetto ambasciatore trasportato dall'idioma spagnolo, & francese nell'italiano. Per Mutio Zicatta. Opera politico-historica. All'illustrissimo signor. ... Vmberto Giovanni Zernin barone di Chudeniz, &c.*

<sup>14</sup> Merluzzi, 2016: §§ 35 y 36. «L'opera, benché nel frontespizio sia riferito che il testo è stato 'trasportato dall'idioma spagnolo e francese nell'italiano', sembra tuttavia tradotta dall'edizione francese (ipotesi suffragata dal fatto che Matteo Zuccati tradusse diverse altre opere tutte dal francese) e di questa assume la struttura tripartita, diversamente da quella originale spagnola, articolata in quattro discorsi» (*ibid.*, § 37).

<sup>15</sup> Cinti, 1966: 9, 40, 94, 131. En el *Archivio privato Marcello Andrighetti*, «con dele varianti rispetto a quella dello Ziccata» (*ibid.*: 40); traducción «contenuta in busta A1-9e non schedato; appare nel catalogo-dell'archivio stesso sotto la voce generica *Il ministro di stato tradotto dal francese*. È scrittura del XVII secolo; vi appaiono in margine correzioni della stessa mano e segni in 'sanguinetto', di 'a capo' e sottolineature. Sembrirebbe usata da un editore. Ma non si sa che essa sia stata stampata» (*ibid.*: 40).

<sup>16</sup> «Il signore de Silhon dimostra profonda conoscenza della storia, della società e della psicologia spagnola. La prima edizione francese è del 1631, secondo il catalogo della Biblioteca Nationale di Parigi, precedente cioè la prima traduzione francese de *El embaxador* che è dal 1635» (Cinti, 1966: n. 120, p. 94). La relación entre las traducciones es tema por estudiar que podría ser una espléndida tesis doctoral. Solo Pineda, 2015: 494-495, ha analizado un detalle comparado de interés, la distinta forma de proceder con el «cuadernillo» de Vera: la ed. francesa de 1642 (y sus descendientes) lo mantiene y lo distingue con título propio, lugar separado y juegos con la tipografía; la italiana de 1649 lo elimina.

diplomacia del periodo; además, como literatura política de primer orden, explora, a tenor de las grandes discusiones coetáneas, cuestiones de gravedad como los límites de la moral y de la conciencia para el servidor público (López-Cordón Cortezo, 2015: §35).

La historia de sus traducciones está por estudiar a fondo; aquí se ha intentado solo desbrozar la selva de ediciones reales y de ejemplares conservados, catalogados hasta la fecha, en general, con errores de bulto. El número de ejemplares supervivientes delata hasta qué punto el diálogo de Vera fue término de referencia y herramienta formativa para la clase diplomática europea del Antiguo Régimen<sup>17</sup>. La forma amena, teórica y práctica a la vez, a la que el género del diálogo se prestaba, contribuyó a un tratamiento omnicomprendivo de los temas principales que interesaban a la diplomacia europea y a mantener un equilibrio muy sutil entre tesis políticas, entonces complejo de establecer para la Monarquía hispánica.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIO, Nicolás (1783-1788). *Bibliotheca Hispana Nova, sive hispaniorum scriptorum qui ab anno MD. Ad MDCLXXXIV florere notitia...* Matriti: Apud Joachimum de Ibarra [et] Apud Viduam et Heredes Joachimi de Ibarra, 2 vols.
- CCPBE = Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español. MINISTERIO DE CULTURA. Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas: <<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>>
- CINTI, Bruna (1966). *Letteratura e politica in Juan Antonio de Vera, ambasciatore spagnolo a Venezia (1632-1642)*. Venezia: Libreria Universitaria Editrice.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (en prensa). Descripción de *El Embajador* de J. A. Vera y Figueroa, registro 325, *DialogycaBDDH* <<http://www.dialogycabddh.es/>>
- GRIFFANTE, Caterina, Alessia GIACHERY y Sabrina MINUZZI (2006). *Le edizioni veneziane del Seicento. M-Z e indici*. Venezia: Regione del Veneto.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M<sup>a</sup>Victoria (2015). «Juan Antonio de Vera y Zúñiga (1583-1658). Modelo di ambasciatori o specchio di trattatisti?». En *De l'ambassadeur: Les écrits relatifs à l'ambassadeur et à l'art de négocier du Moyen Âge au début du XIX<sup>e</sup> siècle* [en línea]. Roma: Publications de l'École française de Rome (generado el 17 junio 2017). Disponible en: <<http://books.openedition.org/efr/2916>>

<sup>17</sup> Vian Herrero (en prensa, a).

- MARTINO, Alberto (1993). *Lektüre und Leser in Norddeutschland im 18. Jahrhundert: zu der Veröffentlichung der Ausleihbücher der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel*. Amsterdam: Rodopi.
- MERLUZZI, Manfredo (2016). «Juan de Vera e l'Italia. Dall'ispirazione letteraria alla pratica diplomatica». En Stefano Andretta, Stéphane Péquignot y Jean-Claude Waquet (dirs.), *Les écrits relatifs à l'ambassadeur et à l'art de négociier du Moyen Âge au début du XIX<sup>e</sup> siècle*. Roma: Publications de l'École française de Rome, asequible en <<http://books.openedition.org/efr/2918?lang=es>> 1-6-2017.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1927). *Manual del librero hispano-americano*. Barcelona: Librería Anticuaria / London: Maggs Bross 34, vol.VII. Esta 1<sup>a</sup> ed. se reimprime facsimilarmente en Madrid: Ollero y Ramos, 2004.
- (1975). *Manual del librero hispano-americano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, 2<sup>a</sup> ed. corr. y aum., Barcelona: Librería Anticuaria de A. Palau / Oxford: The Dolphin Book, 1948-1977, 28 vols., vol. XXVI.
- PINEDA, Victoria (2015). «La elocuencia del embajador: don Juan Antonio de Vera y Zúñiga y las *Orationi militari* de Remigio Nannini». *Studia Aurea*, 9, pp. 483-530.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1872). *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*. Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga, 2 vols. Hay reimpresión facsímil de Madrid: Julio Ollero, 1992, 2 vols.
- USTC = The Universal Short Title Catalogue. *Iberian Books. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601 / Libros ibéricos. Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601*, ed. by Alexander S. Wilkinson. Leiden-Boston: Brill, 2010. [Short-title colectivo de impresos ibéricos (siglos xv y xvi), accesible en la Base de datos USTC (The Universal Short Title Catalogue)]: <<http://www.ustc.ac.uk/cicero/search.php>>
- VERA Y FIGUEROA, Juan Antonio de, Conde de la Roca (1620). *El embaxador*, Sevilla: Francisco de Lyra.
- VIAN HERRERO, Ana (en prensa, a). «Las prendas del diplomático: *El embajador* de Juan Antonio Vera y Figueroa (1620), un diálogo de especialización que conquista Europa». Madrid: Casa de Velázquez.
- VIAN HERRERO, Ana (en prensa, b). «*El embajador* de Juan Antonio Vera y Figueroa (1620) y su difusión editorial española».





# EL PAPEL DE LOS MÉDICOS EN TRIBUNALES INQUISITORIALES Y EN HOSPITALES ANTE LA LOCURA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO

Stéphanie Wekko

*Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3d*

El interés por la medicina y la cirugía fue muy grande durante el Siglo de Oro. Prueba de ello es la iconografía, pues algunos artistas, fundamentalmente flamencos (Bausá, 1933), fueron prolíficos y nos legaron toda una serie de pinturas sobre la vida cotidiana del personal médico de la época. Por su parte, la literatura tampoco escapó a esta «moda» y prestó atención a los profesionales sanitarios, aunque con frecuencia los autores insistieron en algunos tópicos y exageraciones sobre ellos (Querillacq, 1986).

Con el paso del tiempo, en el campo de la investigación, diversos estudiosos han dedicado tiempo y esfuerzo a esta materia (Albarracín Teulón, 1980), pero lo cierto es que los trabajos sobre los médicos de los tribunales de la Inquisición española y de los hospitales de locos no son muy abundantes. Quizás sea por su reducida popularidad y por el peso del secreto que era inherente a cualquier actividad relacionada con esta institución.

El objetivo de este trabajo, más que hacer un repaso exhaustivo sobre estos profesionales y sus funciones, es comprobar de qué modo se relacionaron los tribunales peninsulares del Santo Oficio con los hospitales y las casas de locos en los siglos XVI y XVII y, en consecuencia, analizar cuál era la actuación de la Inquisición frente a la demencia que presentaban algunos de sus acusados.<sup>1</sup>

## EL PERSONAL SANITARIO

España fue uno de los primeros países de Europa en dotarse de una red de hospitales para curar a los locos (Viquiera, 1965). El origen está en Valencia, donde en 1409 el padre Jofré fundó el Hospital de los Inocentes (López-Ibor, 2008). Sobre este modelo inicial se abrieron otros establecimientos para de-

---

<sup>1</sup> Para este artículo, dados los límites de extensión, voy a mencionar solo algunos casos significativos que muestran la tendencia general que he observado en mis investigaciones sobre la materia.

mentes durante el siglo xv. Además, los diferentes hospitales generales solían contar con una sala reservada para los locos y otra para las locas. La progresiva extensión de la red hospitalaria demuestra cierta preocupación por una población que se encontraba al margen de la sociedad por no adecuarse completamente a la norma social establecida.

La primera función de estos hospitales era protegerlos de la sociedad y ayudarlos con sus necesidades. En su sermón del 24 de febrero de 1409 en Valencia, el citado padre Jofré recalcó la inexistencia de una estructura especializada para recoger a los locos (Ramajo, 1998: 56). Por primera vez en Europa se consideró que debían ser recluidos y asistidos y se empezó a tener en cuenta la posibilidad de que la locura fuera una enfermedad. Pero, al mismo tiempo, aquellos hospitales fueron creados también para proteger de los locos a la comunidad. En un momento dado, los «inocentes» podían llegar a mostrarse incontrolables y dañar físicamente a las personas que les rodeaban, según explicó el mercedario en el dicho sermón. De este modo, eran establecimientos que cumplían una doble función.

En lo que respecta al Santo Oficio, cada tribunal inquisitorial tenía a su disposición a uno o más médicos nombrados por el inquisidor general. Los galenos se reclutaban entre los profesores más brillantes de la universidad (Pérez, 2013: 172) y cuando su número no era suficiente para atender a todas sus tareas se podía llamar a doctores externos. Su papel consistía en examinar la salud de los reos y constatar el estado en que estos se encontraban antes y después de ser sometidos a «cuestión de tormento» (Sarrión Mora, 2006). Pero, llegado el caso, podían atender incluso al personal inquisitorial, como sucedió, por ejemplo, en Zaragoza en septiembre de 1603, cuando uno de los inquisidores cayó enfermo. En una carta, los médicos Lastanosa y Martínez<sup>2</sup> plasmaron su parecer sobre la enfermedad e indicaron los medicamentos y remedios que se administraron para la cura.

En la documentación del Santo Oficio se observa con qué frecuencia se menciona el tema de la locura de los reos y los innumerables problemas que tenían que resolver los inquisidores cuando sospechaban que un reo estaba loco (Lea, 1983: 106). En algunas ocasiones, no cabía duda de la locura manifiesta, pero en otras no se sabía si la locura era real o fingida. A veces a los

---

<sup>2</sup> Archivo Histórico Nacional, Inquisición, libro 969, fol. 331vº, *Carta del tribunal de Zaragoza al Consejo*, 15 de septiembre de 1603.

inquisidores les venía bien declarar que un reo era demente porque eso les permitía desacreditarlo a los ojos de la gente (Ordorika Sacristán, 2009). Pero, por lo general, los médicos desempeñaban un papel de gran importancia en el proceso de los acusados. A partir de su informe científico, los inquisidores concluían sobre el estado de locura del reo y pronunciaban una sentencia acorde a ello. Algunos reos juzgados eran llevados de forma temporal al hospital de los locos para poder seguir evaluándoles.

De este modo, el ejercicio de las funciones de los médicos se desarrollaba en el tribunal inquisitorial, en las cárceles secretas y en el hospital. La Inquisición les pedía que visitasen muy a menudo a los orates, de día y de noche, cuando los acusados no esperaban ese tipo de visitas (Sala-Molins, 2001: 173).<sup>3</sup> El objetivo, lógicamente, era desenmascarar a los reos que fingieran estar locos, inspeccionándolos en cualquier momento inesperado. Así, los médicos podrían sorprenderlos y comprobar si simulaban. Se daba por sentado que un reo que se hacía pasar por demente no podía mantener la farsa de forma permanente y, por esta razón, los médicos multiplicaban sus visitas, que consistían en un análisis del comportamiento del individuo: le hacían preguntas para observar si sus respuestas eran sensatas, le tomaban el pulso y examinaban su mirada. Además, cuando había sospechas de locura fingida, se pedía al personal sanitario que fuese a ver a los reos en función de las diferentes fases de la luna. Desde tiempos remotos, la luna fue considerada como un factor que podía influir en la demencia y se creía que cuando estaba decreciente los locos tenían intervalos de lucidez.

A menudo, la Inquisición consultaba a varios médicos para ver si las informaciones recogidas durante las diferentes inspecciones coincidían entre sí: siempre se ponía en tela de juicio la buena fe del preso. Y no siempre había unanimidad sobre el estado del reo, lo que retrasaba el proceso. Por ejemplo, la judaizante Violante Pereira fue examinada en 1662 por tres médicos. Dos de ellos pensaban que no estaba en sus cabales pero el tercero tenía una opinión discordante. Finalmente se decidió llevarla al hospital de los locos de Toledo.<sup>4</sup>

Cuando los médicos establecían la realidad de la locura de un acusado, la Suprema le enviaba al hospital de los locos para que se curase y, en el mejor de

<sup>3</sup> Así se recomendaba en el manual de los inquisidores redactado por Nicolás Eymerich en el siglo xiv.

<sup>4</sup> AHN, Inq., legajo 3128, caja 1, *Carta*, 30 de marzo de 1662.

los casos, volviese a su sano juicio. Su estancia en el hospital dependía del tipo de locura que padecía y de la evolución de su enfermedad. Era una manera de aislar de la sociedad al que no estaba cuerdo para evitar todo tipo de escándalo. Fue el caso de Alonso de Ocaña,<sup>5</sup> un mendigo procesado por el tribunal de Logroño en 1621 por proposiciones heréticas. Fue llevado a la casa de los locos de Zaragoza porque decía disparates y pensaba que era rey y emperador.

No obstante, como se ha indicado anteriormente, cuando los médicos y los inquisidores dudaban de la realidad de la locura del reo, la Suprema ordenaba que se les mandase al hospital para averiguar si era fingida. Gaspar Carbonell,<sup>6</sup> también mendigo, de 37 años, encarcelado por el tribunal de Barcelona en 1626, fue enviado a la casa de los locos para curarse porque perseveraba en sus errores contra la fe católica. Los médicos dudaban, pero el alcaide de la cárcel y su ayudante opinaban que era un demente. Según el cura de su pueblo, su demencia parecía ser hereditaria: en la relación de su causa se señala que su padre y su tío estaban locos. El 16 de enero de 1627 se decidió suspender su proceso y llevarlo a la casa de locos por seis meses. Sin embargo, no llegó a cumplirlos, pues desde el hospital se informó de su muerte en abril del mismo año.

## UNA COMUNICACIÓN TENSA E INTENSA

La comunicación entre los tribunales de la Inquisición y las casas de locos se puede observar en la correspondencia que intercambiaron ambas instituciones. En las relaciones de causas de fe del periodo comprendido entre 1537 y 1700<sup>7</sup> he encontrado 378 casos de supuestos locos que fueron procesados por los diferentes tribunales peninsulares.<sup>8</sup> Entre ellos se encuentran los reos que eran considerados como tales por la sociedad ya antes de su detención, a los

<sup>5</sup> AHN, Inq., l. 836, fols. 213vº-215rº, *Relación de las causas despachadas en la Inquisición de Logroño desde 20 de julio de 1620 hasta 20 de julio de 1621*.

<sup>6</sup> AHN, Inq., l. 733, fols. 249rº-251vº, *Relación de las causas que se han despachado en el tribunal de esta Inquisición de Cataluña*, 1 de enero de 1627.

<sup>7</sup> Hay pocos ejemplos de locos en las relaciones de causas antes de 1560 puesto que solo a partir de entonces los relatos enviados por los tribunales al Consejo, en los que se resumían los procesos de los reos, empezaron a ser más extensos y detallados.

<sup>8</sup> Para la realización de mi tesis doctoral, titulada *Folie et délits aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Espagne: le cas des quatorze tribunaux inquisitoriaux (1537-1700)*, investigué la documentación sobre la Inquisición conservada en el Archivo Histórico Nacional, siendo las principales fuentes de información las relaciones de causas de los catorce tribunales inquisitoriales peninsulares, la correspondencia entre la Suprema y dichos tribunales y algunos procesos.

que se añaden aquellos que perdieron el juicio durante el proceso —después de ser sometidos a tortura o, simplemente, con el paso del tiempo en las cárceles secretas— y también a los que el Santo Oficio declaró como locos con el fin de aislarlos, ya que eran tenidos por personas susceptibles de perturbar el orden (Bennassar, 2000).

Como se ha dicho, los inquisidores solían enviarlos preferiblemente a la casa de locos más cercana y, si no, a la sala reservada a los dementes de los hospitales generales (Tropé, 1995: 106). Su estancia dependía en gran parte del tipo de locura y de si se consideraba que tardarían mucho en curarse. Los reos enviados por el Santo Oficio podían quedarse en un hospital días, meses e incluso años enteros. Así, Juan Pereira,<sup>9</sup> procesado en 1646 por judaísmo en el tribunal de Valladolid, fue llevado al hospital de los locos porque decía disparates y no tenía juicio. La Suprema decidió mandarlo allí durante seis meses para que se curara y volviera en sí porque estimaba que después de ese periodo podría recobrar sus sentidos y, de esa forma, podría continuar el proceso contra él con normalidad. Un caso extremo es el de Catalina de los Santos,<sup>10</sup> quien, acusada de judaísmo, fue enviada a la casa de los inocentes de Sevilla en 1676, donde permaneció durante veintitrés años. Mientras tanto los inquisidores no cerraron su causa y el tribunal siguió recibiendo informes periódicos por parte del hospital.

Otros reos, además de estar locos, padecían dolencias físicas, llegando algunos a las dependencias sanitarias en un estado deplorable. Bastantes de ellos eran mendigos que pasaban hambre y deambulaban por las calles y, a veces, los cuidados de los médicos no bastaban para salvarlos, por lo que fallecían en el mismo hospital (Tropé, 1993: 168).

Sin embargo, no siempre era fácil conseguir que los administradores de los hospitales aceptaran a los locos procedentes de la Inquisición. La capacidad de acogida de las casas de orates era limitada y en ellas se recluía a los dementes que erraban por las calles, hubieran tenido causa en el Santo Oficio o no. Por ejemplo, en el momento de su fundación, en 1483, la Casa del Nuncio de Toledo podía recibir a treinta y tres enfermos, pero el número de pacientes fue aumentando paulatinamente y en abril de 1574 el rector del hospital ex-

<sup>9</sup> AHN, Inq., leg. 2135-2, exp. 27, fols. 6rº-10vº, *Relación de los méritos del proceso de Juan Pereira, vecino de Valladolid*, 1648.

<sup>10</sup> AHN, Inq., leg. 3021, *Cartas de Sevilla*, 2 de junio 1699.

puso en una carta dirigida a la Suprema<sup>11</sup> que el personal médico tenía que cuidar a cuarenta enfermos, lo que ya les resultaba casi imposible. La comunicación entre la Inquisición y los centros hospitalarios era permanente, puesto que los inquisidores necesitaban saber si el estado de un loco que había sido recluido evolucionaba.

Cuando un reo estaba curado volvía al tribunal inquisitorial para que se reanudara su proceso. A veces, algunos reos iban y volvían de las cárceles del Santo Oficio a la casa de los locos porque se consideraba que no estaban curados completamente. Si un acusado estaba sano o si se decidía que la demencia era simulada y no manifestaba ninguna señal de locura, el hospital se apresuraba a enviar una carta al tribunal para que recogiera al acusado. La lista de espera para ingresar en una casa de locos era larga y había que aguardar a que uno saliera de ella o muriera. Así, no siempre se satisfacían todas las peticiones que formulaban los inquisidores. Cuando un hospital de este tipo situado cerca de un tribunal de distrito ya no podía acoger a otros enfermos por falta de espacio, la Suprema trataba de trasladar al enfermo a otro hospital. Cuando no quedaba establecimiento que aceptara al demente, este permanecía en las cárceles inquisitoriales hasta que quedara algún sitio libre. Cuando la causa contra el reo no preocupaba demasiado a los inquisidores, el Consejo de la Inquisición podía mandar que fuera entregado a su familia, si bien esta era solo la última opción.

A través de la correspondencia de la Inquisición se observa que a menudo las relaciones eran tensas: los administradores de las instituciones hospitalarias reclamaban dinero para el sustento de los locos procedentes del Santo Oficio. Cuando un tribunal enviaba a un demente a un hospital de forma supernumeraria, es decir, rebasando la cuota establecida, tenía que hacerse cargo del coste de su estancia. En el hospital de Toledo, esa pensión para una persona se elevaba a dos reales cada día y a una fanega de trigo al mes, a los que se añadían los gastos para la ropa y la cama del reo. Sin olvidar que el sanatorio tenía que remplazar o arreglar los objetos, los hábitos o las puertas que los locos furiosos rompieran. Es frecuente encontrar súplicas por parte de los administradores de los hospitales en relación con el coste que les suponía tener allí a los presos.

---

<sup>11</sup> AHN, Inq., leg. 3071-1, exp. 158, abril de 1574.

Ante esta situación, los hospitales de locos se financiaban en parte gracias a las limosnas que los dementes recibían cuando tenían el permiso de salir a la calle, pero muchas veces esto no bastaba para mantenerlos a todos (Campo Tejedor, 2017: 40). A finales del siglo XVII, el administrador de la casa de los locos de Sevilla envió insistentemente a la Suprema varias peticiones en relación al estado inquietante de las finanzas del hospital:

[...] Remitimos a Vuestra Alteza la petición presentada en este tribunal por don Sebastián Arias, administrador del Hospital de los Inocentes de esta ciudad, en que representaba la extrema pobreza de aquella casa y [...] muchos años había sin haberle ayudado [...] para ayuda a sus alimentos, no pudiendo continuar en mantenerlos por la suma pobreza del hospital que se ha reducido a la escasa limosna que [...] piden todos los días.<sup>12</sup>

En la misma carta, el administrador ahondó en la urgencia de la situación: el hospital se estaba saturando, ya no podía recibir a nuevos enfermos por parte de la Inquisición y, además, no había enfermero para cuidar de ellos: «[...] De nuevo representamos a Vuestra Alteza el inconveniente tan grande de que se nos vuelvan cinco reos locos que ni hay providencia en las cárceles para su [curación] ni caudal para lo que rompen y gastan en alimentos, ni loquero para que los cuide».

A pesar de todo, las quejas y las numerosas reticencias por parte de los hospitales de locos no eran el único problema que la Inquisición encontraba. Entre los 378 casos de supuestos locos encontrados en la documentación inquisitorial, algunos lograron fugarse. Aunque pocas veces la documentación nos permite acceder a los detalles de su huida, parece claro que, en general, los presos esperaban instantes de descuido por parte del personal hospitalario. Como indica Carmen López Alonso (1988: 97) en su trabajo sobre el Hospital de los Inocentes de Sevilla, algunos aprovechaban el momento en que estaban pidiendo limosna en la calle para escapar así de las penas del Santo Oficio. Aunque las fugas eran escasas —más o menos un 10% de los casos hallados—, se percibe con nitidez que la Inquisición temía las evasiones y tomaba precauciones a la hora de enviar a un nuevo preso a la casa de los locos. El 31 de agosto de 1583, el tribunal de Zaragoza advirtió a la Suprema del eventual riesgo del traslado de Pedro Mantilla<sup>13</sup> después de haber hablado del asunto

<sup>12</sup> AHN, Inq., leg. 3021, *Cartas de Sevilla*, 29 de mayo de 1700.

<sup>13</sup> AHN, Inq., l. 965, fols. 476r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>, *Cartas del tribunal de Zaragoza*, 31 de agosto de 1583.



con el administrador del hospital, que aconsejó que este preso saliese de las cárceles secretas camino de la casa de los locos siempre y cuando llevara espigas para no escaparse.

La comunicación entre las dos instituciones era esencial a la hora de trasladar un preso. En este caso, se decidió ponerle grillos no porque fuera un loco furioso que pudiera herir al personal sino porque era visto más bien como un elemento divergente cuya fuga podía dañar a la sociedad en el sentido teológico. A pesar de la cautela de los inquisidores, cuando un reo lograba huir del Santo Oficio se suspendía su causa hasta encontrarlo. Se ponía en marcha un intenso sistema de pesquisas, se enviaba la noticia de la fuga a los tribunales más próximos y se les comunicaba una especie de «retrato-robot», con la descripción de las características físicas del fugitivo. Bartolomé del Olmo<sup>14</sup> estaba recluido en el convento de San Pablo de Sevilla en julio de 1633 cuando se escapó, según la relación que hizo el prior de dicho convento. En septiembre, el tribunal de Sevilla envió la noticia y activó rápidamente su red para buscar al huido. Logró encontrarlo gracias al tribunal de Granada y en octubre de 1633<sup>15</sup> Bartolomé del Olmo volvió a las cárceles secretas.

## UN MUNDO AL REVÉS: MÉDICOS LOCOS

Entre los diferentes reos procesados por la Inquisición se encontraban profesionales médicos que, generalmente, fueron encausados por judaísmo o por blasfemias. Voy a proceder a exponer dos casos concretos que me parecen significativos: el del médico Jusepe Pérez y el del barbero Francisco Rodríguez.

Jusepe Pérez<sup>16</sup> fue procesado por sodomita en Valencia en julio de 1613: había invitado a dormir en su casa a dos menores. Después de la primera acusación, el reo empezó a cambiar de comportamiento diciendo disparates que eran propios de una persona loca. No obstante, desde el principio de su causa, los inquisidores no le creyeron demente, comprendieron de inmediato que era una estrategia y que intentaba simular su locura para escapar de la Inquisición. Las sospechas por parte de los miembros del tribunal están expuestas claramente desde el primer momento. El verbo fingir y sus derivacio-

<sup>14</sup> AHN, Inq., leg. 2968, *Cartas del tribunal de Sevilla*, 6 de septiembre de 1633.

<sup>15</sup> AHN, Inq., leg. 2968, *Cartas del tribunal de Sevilla*, 30 de octubre de 1633.

<sup>16</sup> AHN, Inq., l. 939, fols. 283v<sup>o</sup>-285v<sup>o</sup>, *Relación de las causas despachadas en la Inquisición de Valencia en 1616, relajadas por sodomía*.

nes aparecen por lo menos seis veces en una relación de causa que se extiende en cinco folios manuscritos: los inquisidores casi no dejaron lugar para la duda. Pero, a pesar de todo, su supuesta demencia fue objeto de varias observaciones, se consultó a los médicos, a los religiosos e incluso a sus compañeros de cárcel para conocer mejor el estado de este acusado. Desgraciadamente para Jusepe Pérez, el Santo Oficio no cayó en la trampa, estaba acostumbrado a tratar con falsos locos. Su proceso duró tres años, durante los cuales se hizo pasar por loco en las audiencias y en las visitas de cárcel, pero obtuvo todo lo contrario a lo que pretendía. En un primer momento se decidió que el reo pagase cien ducados y que fuese desterrado del distrito de Valencia perpetuamente. Sin embargo quiso apelar. En las audiencias siguientes, el reo confesó la verdad y añadió que había cometido de nuevo el «pecado nefando» ocho veces desde que entró en las cárceles inquisitoriales, al tiempo que seguía fingiendo su demencia. Con ello, Jusepe Pérez empeoró significativamente la situación: el tribunal no se mostró clemente y decidió que fuese condenado a muerte el 27 de octubre de 1616 a pesar de su estatus social.

Por su parte, el barbero Francisco Rodríguez<sup>17</sup> aparece en una relación de causas del año 1632 correspondiente al tribunal de Zaragoza, donde se menciona que era natural del arzobispado de Toledo. Formaba parte del cuerpo de los profesionales médicos y gozaba de cierto prestigio. Como barbero no tenía formación profesional pero sí tenía cierta calificación para sangrar o efectuar curas (Granjel, 1971: 4). En la documentación se precisa que era viandante y hacía más de treinta y cuatro años que iba vagando por toda España pidiendo limosna. Fue recluso el 7 de julio de 1632 por blasfemias, pero no era su primera vez: había sido preso hacía más de veinte años por la Inquisición de Cuenca, también por blasfemar, y, a modo de pena, tuvo que oír una misa con una mordaza, fue azotado por las calles y desterrado de aquel distrito durante seis años. Por si fuera poco, reincidió en Barcelona en 1625 pero aquella vez, después de un mes en las cárceles inquisitoriales, fue mandado al hospital de los locos y no tuvo otra penitencia. Así pues, en 1632 fue detenido por tercera vez, en esta ocasión en Zaragoza.

Francisco Rodríguez no mostró reticencia para confesar la verdad, al contrario que otros reos que tuvieron que ser sometidos a torturas. Baste solo un ejemplo de sus acciones para ilustrar el tipo de delito que cometió. Dos años antes de ser preso en la Inquisición de Barcelona decidió vengarse de la gente

<sup>17</sup> AHN, Inq., l. 992, fols .137vº-143rº, *Relación de las causas de fe despachadas en la Inquisición de Zaragoza, 1632.*

que se había burlado de él después de que un perro le mordiera. Estaba tan furioso que tomó una cruz que se encontraba en el cementerio de la iglesia del pueblo y la arrojó a un muladar. También ensució con sus excrementos la cerradura de la puerta de la iglesia a sabiendas de que al día siguiente era día de fiesta. No obstante, fue grande su sorpresa al ver que la gente seguía riéndose de él. Finalmente, Francisco Rodríguez no fue castigado y la justicia lo dejó irse del pueblo, los jueces se mostraron indulgentes porque lo tomaron por loco.

A pesar de que él negaba su locura, Francisco Rodríguez era considerado como demente por la sociedad, pues efectuaba actos desquiciados y peligrosos que no se podían esperar de una persona sensata. ¿No había que estar loco de remate para provocar y desafiar tres veces repetidas a la Inquisición? Durante varias ocasiones, el acusado se mostró irrespetuoso con los objetos materiales de la Iglesia, quebró cruces y mancilló estatuas. A través de sus acciones y de sus palabras, el acusado atacaba directamente a la Iglesia, ponía en tela de juicio la doctrina católica. Al final, en octubre de 1632 fue enviado definitivamente al hospital para que se curase. Sus palabras y sus acciones fueron motivo suficiente para enviarle al hospital por demente.

En realidad, podemos preguntarnos sobre el verdadero motivo de su ingreso en la casa de los locos. Por una parte, lo enviaron para que sanase y también para averiguar la causa de su locura; mostraron cierta clemencia con él y lo ingresaron en el hospital por motivo médico. Por otra parte, Francisco Rodríguez era problemático para los inquisidores desde un punto de vista religioso y social ya que perturbaba el orden, profanando a la vista de todos objetos religiosos y diciendo que cualquiera podía salvarse fuera cual fuera su religión. Así, le apartaron físicamente del resto de la sociedad recluyéndole entre los locos. A ojos del Santo Oficio fue la mejor solución para que se curase y, al mismo tiempo, para que no difundiera sus ideas heréticas.

En conclusión, las casas de locos peninsulares de los siglos XVI y XVII cumplían una doble función: la de proteger a los dementes de la sociedad y la de poner a salvo a la comunidad de los daños causados por los orates. En este periodo, la relación entre la Inquisición y los hospitales era estrecha y el personal sanitario servía de puente entre ambas instituciones porque daba su parecer médico en caso de dudas. Finalmente, los procesos permiten evaluar las reacciones de la Inquisición: se adaptaban las sentencias a la peligrosidad de los acusados. El saber científico servía para asentar su poder político y religioso.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín (1980). *Medicina e historia*. Madrid: Universidad Complutense.
- BAUSÁ ARROYO, José María (1933). *La medicina en el Museo del Prado*. Madrid: Javier Morata.
- BENASSAR, Bartolomé (2000). «La captivité et les prisons inquisitoriales». *Les Cahiers de l'ILCE*, 2, pp. 5-11.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del (2017). *Elogio de la locura sevillana*. Madrid: Mitáforas.
- GRANJEL, Luis (1971). *El ejercicio de la medicina en la sociedad española del siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LEA, Henry Charles (1983). *Historia de la Inquisición española*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- LÓPEZ ALONSO, Carmen (1988). *Locura y sociedad en Sevilla: historia del Hospital de los Inocentes (¿1436?-1840)*. Sevilla: Diputación Provincial.
- LÓPEZ-IBOR, Juan José (2008). «La fundación en Valencia del primer hospital psiquiátrico del mundo». *Actas Españolas de Psiquiatría*, 36 (1), pp. 1-9.
- ORDORICA SACRISTÁN, Teresa (2009). «¿Herejes o locos?». *Cuicuilco*, 45, pp. 139-162.
- PÉREZ, Joseph (2013). *Brève histoire de l'Inquisition en Espagne*. París: Editions Tallandier.
- QUERILLACQ, René (1986). «Quevedo y los médicos: sátira y realidad». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 428, pp. 55-66.
- SALA-MOLINS, Luis (ed.) (2001). *Le manuel des Inquisiteurs*. Paris: Albin Michel.
- SARRIÓN MORA, Adelina (2006). *Médicos e Inquisición en el siglo XVII*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- TROPÉ, Hélène (1993). *Folie et société à Valence (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles): les fous de l'Hôpital des Innocents (1410-1515) et de l'Hôpital Général de Valence (1512-1699)*. Paris: Université Sorbonne Nouvelle.
- (1995). «Les relations entre hommes et femmes dans l'univers hospitalier valencien de la folie des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles». En Augustin Redondo (ed.), *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 105-116.
- RAMAJO, Félix (1998). *Vida y obra del padre Juan Gilabert Jofré*. Valencia: Diputación de Valencia.
- VIQUIERA, Carmen (1965). «Los hospitales para locos e 'inocentes' en Hispanoamérica y sus antecedentes españoles». *Revista de Medicina y Ciencias Afines*, 32, pp. 341-383.



## LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES CASTIGADO Y DE SUS FORTUNAS Y ADVERSIDADES: NOVELA GRÁFICA EN PROCESO<sup>1</sup>

Enriqueta Zafra  
Ryerson University

De todos los clásicos de la literatura española, *El Lazarillo de Tormes* (1554) tiene el mérito de haber creado género, la novela picaresca. Es también la primera vez que la gente se reconoce o cree reconocer a otros en un libro, de ahí su éxito y también su castigo. *El Lazarillo* aparece en el *Índice de libros prohibidos de la Inquisición* de Fernando de Valdés (1559) y en el de Luís de Quiroga (1583). En medio de estas prohibiciones, en 1573, y siendo gran Inquisidor Diego de Espinosa, aparece la versión censurada de Juan López de Velasco, conocida como *el castigado*. A esta edición se ha hecho poco caso desde la crítica, aunque hay que contar con ilustres excepciones como la de Reyes Coll-Tellechea, Aldo Ruffinatto, Agustín Redondo y Felipe Ruan que son los que más han aportado al tema. Nuestra edición del *Lazarillo* en forma de novela gráfica ofrecerá al lector una imagen visual de este importante clásico de la literatura española recreando el contexto (prohibiciones, tejemanajes y enredos) en los que se creó y circuló la obra. Además, hasta ahora la mayoría de las ediciones ilustradas que se habían hecho del *Lazarillo* estaban dirigidas a un público infantil y juvenil. Por ejemplo, los cómics de Chiqui de la Fuente (1986) y otras ediciones ilustradas de variada calidad y mérito entre las que destacan, *Lazarillo de Tormes* de Enrique Lorenzo (2008); *El Lazarillo de Tormes contado a los niños* de Rosa Navarro y Francesc Rovira (2015); y *El Lazarillo de Tormes para niños* de Nuria Ochoa y Cristina Picazo (2007). De hecho, que yo sepa no hay ninguna novela gráfica dirigida a una audiencia adulta, por lo tanto, y siguiendo el modelo de adaptación a novela gráfica de *Don Quijote* de Rob Davis (2011), con esta edición queremos acercar al lector adulto, tanto académico como general, además de a la novela, también a su contexto de una forma innovadora y accesible para el lector contemporáneo. En efecto, el

---

<sup>1</sup> Este proyecto se está llevando a cabo gracias a la beca, Accelerator Grant, concedida por la Faculty of Arts de Ryerson University. También se ha beneficiado de la ayuda técnica de dos asistentes de investigación, Krystyne Kontos a través de AURA (Arts Undergraduate Research Assistants) y Jennifer Doan a través de la (RA) Research Assistanship Program de Ryerson University. Fruto de esta tarea es también la creación de una página web donde se puede seguir el proceso de creación de la novela gráfica, además de acceder al primer capítulo íntegro. <https://www.ryerson.ca/~lazarillographic/index.html>

enorme éxito de la adaptación del *Quijote* de Rob Davis demuestra que hoy por hoy existe interés en leer a los clásicos de una manera novedosa y diferente. Algunos de los comentarios de los lectores de la versión gráfica del *Quijote* señalaban que acercarse a una obra tan importante para la literatura universal como esta, resultaba menos intimidante a través de un medio que les parecía más accesible y cómodo. No sólo éso, además apuntaban que de alguna manera esta aproximación indirecta los motivaba a «meterle mano» al original. De todas formas, y aunque *El Lazarillo* se siga leyendo y enseñando en su versión «original» o clásica, creemos que el presentarlo en forma gráfica junto a las circunstancias que rodearon su consumo y su lectura, significa un aporte interesante a la historia de la literatura, a la censura y a la recepción del *Lazarillo*. Este artículo es la historia de nuestras fortunas y adversidades en el proceso de crear el primer capítulo de la novela gráfica de *Lazarillo*.

Primero y como mencionábamos anteriormente, *El Lazarillo castigado*, salvo a referencias breves y de paso en ediciones modernas, no ha sido prácticamente estudiado.<sup>2</sup> Esto se ha venido subsanando recientemente con los trabajos de Agustín Redondo (1999); Aldo Ruffianatto (ed.), (2000); Reyes Coll-Tellechea (2010) y Felipe Ruán (2016), entre los más destacados. Además, hay que tener en cuenta que *El Lazarillo castigado* fue el texto que circuló legalmente en España y en Latinoamérica desde 1573 hasta 1834, año en el que desapareció la Inquisición. Esto en sí ya es razón suficiente para prestar más atención a un texto que en principio fue el germen de la novela picaresca y que presumiblemente fue leído por Mateo Alemán, Miguel de Cervantes y Quevedo entre otros. Así que lejos de ser una anomalía, normalmente ignorado por la crítica literaria tradicional, el *Lazarillo castigado* de Juan López de Velasco, merece ser tenido en cuenta como parte integral de la historia cultural y textual no solo del *Lazarillo de Tormes* sino de otros importantes textos literarios de la época tales como el *Guzmán de Alfarache* (1599), *El Buscón* (1604), *La pícaro Justina* (1605), y el mismo *Don Quijote de la Mancha* (1605).

Pero ahora volvamos al principio, ¿por qué una novela gráfica del *Lazarillo de Tormes*? Digamos que viene de una intuición, que se me confirmó relejendo la introducción en Cátedra de Francisco Rico al *Lazarillo*. En el apartado de «contextos» (1990: 45) Rico habla de la elección del autor del *Lazarillo* por

---

<sup>2</sup> La atención a la edición de un *Lazarillo castigado* data de 1967 con el trabajo de José María Caso González y la reciente y accidentada, por las discrepancias que presenta con la de 1573, del año 2000 de Gonzalo Santonja. Reyes Coll-Tellechea está a punto de publicar una nueva edición del *Lazarillo castigado* que estamos seguros no defraudará.

el género epistolar para urdir su novedosa «historia real» como si realmente lo fuera, de una manera antes entonces inédita. Así el autor combina el género de moda en la época con un tema y un protagonista que no era el habitual: «Como fuera, la intuición no operaba en el vacío, sino orientada por un peculiar contexto literario o histórico» (Rico, 1990: 77). De igual manera, el contexto al que ahora me refiero es al nuestro, al del siglo XXI, la era de la digitalización y de las redes sociales en las que la realidad y la ficción resultan borrosas. También es la era de los indignados, los «lázaros modernos» de los que ya tuvieron bastante y utilizando las redes sociales, se hacen fuertes criticando la corrupción de los poderosos. El género de la novela gráfica está también de moda, como en la época del *Lazarillo* lo estuviera el género epistolar, por la versatilidad y la comodidad que ofrece al lector moderno acostumbrado mucho más a los medio visuales. Como adelantaba antes, la lectura del *Quijote* de Davis fue también otro factor que formó parte de este «contexto,» que me llevó a elegir el medio de la novela gráfica como forma de expresión que recoge «la realidad» de los múltiples entresijos que rodean la producción y el consumo de *Lazarillo*.

Por otro lado, este proyecto nace en principio de una propuesta, la de mi colega Felipe Ruan, a que colaborara con él en la edición moderna del *castigado*. Esta propuesta se ve recibida, tanto en España como fuera, con interés, pero con cierta desgana. Los editores no se animan, nosotros insistimos sobre la importancia que tiene para la historia de la literatura una obra que, presumiblemente fue la leída por los principales escritores del Siglo de Oro español y que además es el producto de un proceso de censura estrechamente ligado a los intereses, no solo inquisitoriales, sino a los de la corte y su burocracia administrativa. En particular, la edición de Velasco pone de manifiesto temas como la relación entre las burocracias estatales e inquisitoriales y la intervención de éstas en la producción, la circulación y la recepción de ciertos productos culturales.

De hecho, mientras más me acercaba al tema que rodeaba las circunstancias de la censura del *Lazarillo*, más interesante se me hacía, no ya solo la edición del texto censurado, sino más aun mostrar los entresijos de esta historia de enredos palaciegos e intereses, tanto inquisitoriales como editoriales, que dictaron la dirección y el destino de un texto que, una vez desaparecida la Inquisición, se intentó olvidar. Sin embargo y al mismo tiempo, no hay que pasar por alto que tanto el texto *castigado* como el moderno que manejamos



hoy en día son manipulaciones de un texto príncipe que saldría entre los años 1552 y 1553. Esa edición está perdida. Las más tempranas que se conservan son de 1554 y durante más de cuatro siglos eran solo tres: la de Alcalá de Henares (1 ejemplar), la de Burgos (1 ejemplar) y la de Amberes (6 ejemplares; también parece ser que es la de Amberes la edición que usa López de Velasco para censurar). Sin embargo, en 1992 aparece emparedado otro ejemplar, también de 1554 (impreso en marzo) en Medina del Campo. La historia de la aparición de este ejemplar es de película de aventuras. Veamos, según leemos en el periódico *El País* con fecha de 19 diciembre de 1996, el ejemplar del *Lazarillo* apareció en el verano de 1992 durante las obras de remodelación de una casa antigua de la localidad de Barcarrota, en la provincia de Badajoz. Formaba parte de un grupo de 11 obras dispares, la mayoría libros prohibidos, pero otros «inofensivos». Al parecer, los libros permanecieron tres años en una caja de zapatos de un sobrino de los dueños. Un amigo bibliotecario les avisó de la posible importancia del hallazgo y es entonces cuando los dueños se pusieron en contacto con especialistas e investigadores. En 1995, la Junta de Extremadura compró por 16 millones de pesetas el lote de libros a la familia, aunque parece ser que un anticuario sevillano ofreció el doble de dinero. Dinero y oferta que no aceptaron, no se explica por qué en el artículo, quizá por altruismo para que así el texto quedara en manos públicas. Ahí no queda todo, también apunta *El País* que el albañil que tiró la pared había denunciado a la familia, a la que exigía la mitad de lo cobrado, ya que fue él quien encontró los libros. Aunque no se dice tampoco que fue su piqueta al romper la pared, la que deterioró alguno de los libros, no así el *Lazarillo*, que se encontró en perfecto estado. En palabras de Francisco Rico en el mismo artículo «parecía que acababa de salir de la prensa».<sup>3</sup> Con todo este embrollo quiero decir que mientras no aparezca la edición príncipe o los manuscritos originales, el texto del *Lazarillo* seguirá siendo producto de especulaciones y del coitejo de las cuatro ediciones conocidas.

---

<sup>3</sup> En cuanto a la identidad del propietario de los libros emparedados, hay diversas opiniones. Según el artículo del *País*, los representantes de la Junta de Extremadura apuntan que quizá fuera un judío converso asustado ante la Inquisición mientras que el profesor Francisco Rico cree que, por el contrario, los libros no pertenecieron a una biblioteca personal, puesto que los libros están intactos, sin usar ni anotar, y que por lo tanto piensa que formaban parte del lote de una librería decomisada. Las últimas investigaciones que Fernando Serrano Mangas aporta en el 2004 con su trabajo *El secreto de los Peñaranda*, que su propietario fue Francisco de Peñaranda, un médico judeoconverso de Llerena, y que tapió los ejemplares más comprometedores de su biblioteca a finales de 1556 o principios de 1557, año en el que abandonó Barcarrota (56-57).

De ahí entonces que el *castigado* y el papel que juega en la historia editorial del *Lazarillo* merezca más espacio en las letras hispánicas. De hecho, el estudio del *castigado* pondrá de relevancia la importancia de un libro que se leyó mucho y que en palabras de su censor, Juan López de Velasco:

Es una representación tan viva y propia de aquello que imita con tanto donaire, y gracia, que es su tanto merece ser estimado, y así fue siempre a todos muy acepto, de cuya causa, *aunque estaba prohibido en estos reinos, se leía, e imprimía de ordinario fuera de ellos*. (Las cursivas son mías).

Las consecuencias del atrevimiento del *Lazarillo* de 1554 y su continua lectura e impresión, aunque fuera de España, provoca la intervención de López de Velasco. En este sentido la insolencia del pícaro fue contrarrestada en su misma arena por el *Lazarillo castigado*, texto que sutilmente viene a callar a quién se atrevió a criticar, haciendo astutamente que el fustigador acabara fustigado. En efecto, Velasco acaba haciendo que Lazarillo se condene a sí mismo al censurar las partes en las que el pregonero implica a la sociedad por la situación en la que se encuentra él o su familia. Por ejemplo:

LÁZARO: La relación de mi madre con Zaide, que así se llamaba el negro, llegó a oídos de todos, y en las caballerizas se dieron cuenta que Zaide hurtaba de la cebada para las bestias, y hacía perdidas las mantas para los caballos; y cuando no tenía otras cosas, hasta les quitaba las herraduras, y con todo esto ayudaba a mi madre para criar a mi hermanico.

LÁZARO: ~~No nos maravillemos de un clérigo ni fraile porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto.~~

En la versión censurada la conducta de Zaide queda desconectada de la conducta de otros miembros privilegiados de la sociedad, pues queda claro que, al compararlos, la conducta de Zaide quedaría exculpada. No así al quitar esta parte. Lo mismo ocurre en las otras ocasiones. De hecho, aquí se cumple la máxima de que «por la boca muere el pez». Dejo para otra ocasión extenderme más en los detalles de la censurada para concentrarme más en los pormenores de la versión gráfica.

Empezando por la elección del artista, el mexicano Jesús Mora, cuyo trabajo ya venía siguiendo en los últimos años. La visión de Mora me parecía

interesante porque se acercaba al libro y al personaje con respeto, pero con distancia. Creo que su interpretación de mi guion, todavía en proceso, fue un viaje de aprendizaje para los dos, pues me forzó a recrear el ambiente con más detalle y fue fruto de interesantes conversaciones respecto a las intenciones tanto del autor original como del censor, así como de las consecuencias que rodearon ambos contextos. El trabajo que llevamos hecho, hasta ahora el primer tratado, se encuentra recreado en las circunstancias que lo envolvieron. Por ejemplo, las referencias al autor anónimo, imaginado como un humanista en posesión de una importante biblioteca, y presentado en el momento que sopesa sobre la conveniencia de si escribir o no escribir su nombre. Asunto que zanja con la resolución de no hacerlo, pues como apunta: «la naturaleza de esta obra lo exige». El cuadro siguiente ilustra como al dejar las manos de su autor, el libro y Lázaro quedan fuera de su alcance, al mismo tiempo que hace referencia a las cuatro ediciones supervivientes.

La siguiente escena, la del confesionario hace un guiño a las especulaciones que han surgido en cuanto a la identidad de «vuestra merced» al que va dirigida la misiva de Lázaro y la explicación del caso. Según Rosa Navarro en su edición para Alianza Editorial de *La vida de Lazarillo de Tormes*, el destinatario de la carta, el «vuestra merced», es una mujer; es más, esta señora conoce al Arcipreste de San Salvador y el caso le interesa por lo que atañe a éste, no a Lázaro, según Rosa Navarro:

A ella no puede importarle saber si es o no cornudo un pregonero al que no conoce, pero sí —y mucho— confirmar los rumores que han llegado sobre la conducta del arcipreste de San Salvador, porque esos rumores dicen que es un clérigo amancebado... el lazo entre ambos [el de vuestra merced y el arcipreste] no puede ser otro que el de *la confesión*... si a los oídos de *la dama, que se confiesa con el arcipreste*, ha llegado el rumor de que es un clérigo amancebado, ¿qué garantías puede tener de que no cuente lo que ella le dice en confesión? (30-32; las cursivas son mías).

Creo que, sin ser obvio, la novela gráfica se hace eco de las diversas interpretaciones que el *Lazarillo* ha suscitado y sigue suscitando entre la crítica, al mismo tiempo que deja claro al público general que el triángulo de personajes involucrados en el caso, es el asunto principal de la novela. Es decir, la lectura de la novela gráfica ofrece diferentes niveles que, sin dejar que la lectura se interrumpa, pueden usarse para explicar, por ejemplo, las diversas teorías alrededor de «vuestra merced».

El episodio censurado de Zaide antes mencionado se ilustra en la versión gráfica con el sello de la censura sobre el texto, siguiéndole un paréntesis en la narración que introduce la posible conversación, reproducida a continuación, entre Velasco y el inquisidor, Diego de Espinosa:

JUAN LÓPEZ DE VELASCO (a Diego de Espinosa): Desde luego, a pesar de la prohibición, el librito se sigue leyendo clandestinamente. Yo creo que imita tan vivamente y con tanta gracia la realidad de esta nuestra España que nos va a ser difícil mantenerlo prohibido completamente.

DIEGO DE ESPINOSA: Sí, desde luego esta nonada nos puede salir cara sino se toman medidas. Ya las tomó mi antecesor, Fernando de Valdés, pero no fueron suficientes. Debemos seguir otras vías.... Usted viene muy bien recomendado del Consejo de Indias y de mi amigo, don Juan de Ovando. Sin duda es usted un hombre de toda confianza.

DIEGO DE ESPINOSA: Por lo tanto, dejen en sus expertas y leales manos la tarea de limpiar este libro, acabaremos de una vez por todas con este atrevimiento. Vamos a hacer que el Lazarillo se condene a sí mismo...

JUAN LÓPEZ DE VELASCO: Soy de la misma opinión, su excelencia, dejemos que Lazarillo se castigue a sí mismo... «por la boca muere el pez».

DIEGO DE ESPINOSA: Ja, Ja, Ja... Nunca mejor dicho, Velasco porque definitivamente esa desgraciada e impertinente *Segunda parte del Lazarillo* donde acaba convertido en pez, queda fuera de toda salvación. Menudo atrevimiento, el del atún... Castiguemos el *Lazarillo* y demos licencia para que se publique expurgado.

Con esta conversación imaginada, se pone de relieve a los principales implicados en la censura del *Lazarillo*, además de a los inquisidores, Fernando Valdés (1483-1568) y Diego de Espinosa (1513-1572), a Juan de Ovando, presidente del Consejo de Indias (1571-1564) y a Benito Arias Montano (1527-1598), teólogo y erudito que participó en la elaboración del *Índice de libros prohibidos* en los Países Bajos. Estos personajes aparecen conectados con Velasco. Al mismo tiempo, con la aparición del dicho «por la boca muere el pez» en esta imaginada conversación entre Velasco y el Inquisidor, se hace referencia a las investigaciones de Reyes Coll-Tellechea sobre «las malas compañías» que supuso la *Segunda Parte de Lazarillo de Tormes* (1555) para el *Lazarillo*, puesto que como apunta Coll-Tellechea en su trabajo, *Lazarillo castigado. Historia de un olvido*:

El *Lazarillo* de 1555 afilaba las uñas contra el orden político establecido: La Corte imperial y el Rey. En otras palabras, la continuación era al mismo tiempo una lectura política del *Lazarillo* de 1554 y un alegato anti-cortesano que funcionaba a base de la combinación de ambas obras en un solo volumen (2010: 21).

Estas compañías e interpretaciones hacían al *Lazarillo* candidato principal para su inclusión en el *Índice*, pues por alguna razón fue ésta una de las primeras novelas castellanas prohibidas por la Inquisición.

Dicho de otra manera, la (mala) suerte del *Lazarillo* de 1554 estaba ligada a la existencia de un *Lazarillo* de 1555... La *Segunda Parte de Lazarillo de Tormes* (Amberes 1555) ha molestado siempre. Molestó a los inquisidores de entonces, molestaba a Juan López de Velasco y, curiosamente, ha seguido molestando, por muy otras razones, a los críticos modernos. Es un error [...] ignorar su existencia [...] (Coll-Tellechea, 2010: 21).

Reiteramos por lo tanto que la ilustración y el uso del refrán «por la boca muere el pez,» dejan claro no solo la referencia a la estrategia empleada para culpar a Lázaro, es decir, censurar las partes que implican a la sociedad en general y en particular a sus miembros privilegiados, sino al mismo tiempo hace referencia a la importancia del pez, del atún en este caso, en el que se convierte el pícaro en la *Segunda Parte*, en el proceso de censura del *Lazarillo*.

En este primer capítulo de la novela gráfica también se hace referencia a la importancia del año 1599 para el *castigado*. Como sabemos, en este año se publica *Guzmán de Alfarache* el cual se convierte en un auténtico *best seller* que además provoca el relanzamiento del *Lazarillo*. En este momento el *castigado* adquirió una nueva vida, en gran parte gracias a la astucia y buen ojo de librerías, como Juan Berrillo que invirtieron su propio dinero en la reimpresión del *Lazarillo* que corría impreso, esto es el *castigado*. Para aprovechar las ventas y el momento, Berrillo no solo relanzó el librito del pícaro, sino que lo agrupó con otras obras como el *Galateo español* y *Destierro de ignorancia*.<sup>4</sup>

La novela gráfica también imagina a los lectores del *Lazarillo*, uno muy prominente como Miguel de Cervantes. Es decir, es muy probable que autores del calibre de Cervantes, Mateo Alemán y Quevedo leyeran la versión castigada del *Lazarillo* que es en teoría la que andaba impresa. Nos parece interesantí-

---

<sup>4</sup> Véase el artículo de Felipe Ruan (2011) para un estudio detallado del mercado del libro y el papel de Berrillo en el relanzamiento de *Lazarillo*.

simo imaginar la reacción y los comentarios de Cervantes ante tal lectura, pero al hacerlo hacemos un guiño a la forma de creación cervantina. Sabemos que a Cervantes le gustaba crear en «diálogo», de ahí que hasta en el prólogo al *Quijote* tuviera que aparecer «su amigo», que le viene a socorrer cuando se encontraba sumido en profundas dudas sobre cómo continuar. Es decir, como sabemos, el prólogo se escribe mientras dialoga con su amigo. Al mismo tiempo, su aportación a la picaresca es sumamente dual, *Rinconete y Cortadillo* o el *Coloquio de los perros*, son novelas que abandonan la idea del pícaro solitario, y se construyen a través de la conversación de sus personajes. De igual forma, me parecía interesante que las imaginadas opiniones de Cervantes se llevaran a cabo durante una conversación alegre con un amigo que por ventura pasa por la bodega donde se encuentra leyendo. Y, cómo no, que su comentario hiciera referencia, no solo al que conocemos que aparece en boca de Ginés de Pasamonte en el *Quijote*, cuando dice del *Lazarillo* que: «... trata verdades que son tan lindas y tan donosas que no puede haber mentiras que las igualen» sino que su comentario imaginario subrayara su preferencia por la dualidad y el diálogo. Esto es, que el personaje del pícaro hubiera recorrido España con un acompañante, en particular su hermanastro, el hijo de Zaide. A lo que nuestro imaginado Cervantes añade: «¡Qué España nos hubieran descrito esos dos!».

Quede como botón de muestra a este adelanto de nuestra novela gráfica estas notas aclaratorias y el primer capítulo, con los que queremos abrir un diálogo y un intercambio de opiniones. Esperamos que los resultados nos ayuden a completar la novela gráfica del *Lazarillo* dentro de su contexto para que el lector contemporáneo pueda acercarse, de forma directa y novedosa, al *Lazarillo*, con todas sus fortunas y sus muchas adversidades.

## BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de (2013). *Don Quixote. Volume I and II. Adapted and Illustrated by Rob Davis*. London: SelfMadeHero.
- COLL-TELECHEA, Reyes (2010). *Lazarillo castigado: Historia de un olvido (1559-1573-1844)*. Madrid: Ediciones Orto / Universidad de Minesota.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (1996). «Una edición del *Lazarillo* confirma que fue escrito como una falsa carta. El libro, del siglo XI, estaba empotrado en una casa extremeña». *El País*, 19 de diciembre. <[https://elpais.com/diario/1996/12/19/cultura/850950005\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/12/19/cultura/850950005_850215.html)>

- La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1967). En José María Caso González (ed.). Madrid: BRAE.
- Lazarillo de Tormes* (2008). Adaptación al cómic de Enrique Lorenzo. Madrid: Ediciones SM.
- Lazarillo de Tormes para niños* (2007). En Nuria Ochoa (ed.) y Cristina Picazo (ilustración). Madrid: Colección mis primeros clásicos, *El País*.
- Lazarillo de Tormes* (1990). En Francisco Rico (ed.). Madrid: Cátedra.
- Redondo, Agustín (1999). «Censura, literatura y transgresión en la época de Felipe II: El *Lazarillo castigado* de 1573». *Edad de Oro*, 18, pp. 135-147.
- RUFFINATTO, Aldo (2000). *Las dos caras del Lazarillo: texto y mensaje*. Madrid: Castalia.
- RUAN, Felipe E. (2011). «Market, Audience and the Fortunes and Adversities of *Lazarillo de Tormes castigado* (1573)». *Hispanic Review*, 79.2, pp. 189-211.
- (2016). «Literary History, Censorship, and *Lazarillo de Tormes castigado* (1573)». *Hispanic Research Journal*, 17, 4, pp. 269-287.
- SANTONJA, Gonzalo (2000). *Vida del Lazarillo de Tormes castigado o Lazarillo de la Inquisición*. Madrid: Nuevo Milenio.
- SERRANO Mangas, Fernando (2010). *El secreto de los Peñaranda. El universo judeoconverso de la biblioteca de Barcarrota. Siglos XVI y XVII*. Badajoz: Biblioteca de Extremadura.
- VALDÉS, Alonso de (2008). *El Lazarillo contado a los niños*. En Rosa Navarro Durán (ed.), con ilustraciones de Francesc Rovira. Barcelona: Edebé.
- (2016). *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. En Rosa Navarro Durán (edición, introducción y notas). Madrid: Alianza Editorial.

## EMPERATRICES BIZANTINAS EN EL TEATRO ESPAÑOL ÁUREO

Ana Zúñiga Lacruz

*TriviUN - Universidad de Navarra*

En el amplísimo campo del teatro áureo español existen numerosas reinas, figura teatral que hasta hace unos años no ha sido estudiada en profundidad por la crítica, que ha centrado su atención, fundamentalmente, en el rey; sin embargo, las soberanas son personajes habituales en las piezas teatrales porque permiten a los dramaturgos reflexionar desde una perspectiva distinta sobre temas relevantes de la época: por ejemplo, el ejercicio del poder, la dualidad corporal del gobernante (cuerpo político y cuerpo humano) o el debate entre amor, obligación y razón de estado.

Figuras femeninas de poder idóneas para tratar estas cuestiones son las emperatrices bizantinas, protagonistas de episodios políticos y religiosos de fuerte carácter dramático. Por ello, dramaturgos como Calderón de la Barca, Tirso de Molina o Mira de Amescua las erigen en protagonistas de varias de sus obras. Así sucede con santa Elena, Eudoxia, Teodora, Aureliana —trasunto de la histórica Constantina— e Irene, personajes femeninos poderosos que reflejan, como se analiza a continuación, una particular forma de entender la autoridad y de ejercer el poder.

### SANTA ELENA

La emperatriz Elena, que vivió entre los siglos III y IV d. C. y fue madre del emperador Constantino, se convirtió al cristianismo y viajó a Jerusalén para localizar la cruz en la que Jesús fue clavado. Según la leyenda,<sup>1</sup> un hebreo, tras ser torturado, le señaló el lugar donde se encontraban enterradas tres cruces: la de Cristo y la de los dos malhechores clavados junto a Él. La cruz de Jesús fue identificada gracias a los milagros que hizo, como el de resucitar a un muerto.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Para profundizar en esta leyenda, remito a Arellano, 2008.

<sup>2</sup> La emperatriz, debido a su fervor religioso, fue venerada tras su muerte por los cristianos y se la canonizó en el siglo IX. Su fiesta se celebra el 18 de agosto (Lara Martínez y Lara Martínez, 2007: 47).



Esta leyenda sobre la búsqueda de la Vera Cruz es dramatizada en la tirsiana *El árbol del mejor fruto* (de 1621) y en *La lepra de Constantino*, auto de Calderón escrito entre 1647 y 1657.

La emperatriz Elena aparece por primera vez en la obra de Tirso como una labradora, madre de Cloro, un joven aldeano con delirios de grandeza que son rápidamente aplacados por su madre: «Una azada son tus armas,/ y en vez del estoque limpio,/ la hoz corva, el tosco arado,/ veinte ovejas y un novillo» (vv. 415-418). Poco después, la emperatriz se ve obligada a desmentir estas palabras para librarlo del castigo de muerte al que lo condena el emperador, quien descubre que Cloro está haciéndose pasar, debido a su parecido físico, por su hijo y heredero, que ha sido asesinado por unos atracadores (vv. 1454-1465).

Elena descubre la identidad de su hijo —llamado verdaderamente Constantino, como su hermanastro asesinado—, y la suya propia, al presentarse como la mujer repudiada del emperador. Este muestra su alegría tanto por haberse reencontrado con la que fue su mujer, de la que se tuvo que separar por cuestiones de estado, como por haber encontrado un nuevo heredero para el imperio. Tras esta noticia, padre e hijo se unen para batallar contra Majencio.

Este nuevo contexto supone un cambio fundamental en las admoniciones de la soberana hacia su hijo Constantino: si hasta el momento lo había alentado a aceptar su posición humilde de labrador, ahora lo anima a prepararse para dirigir las riendas de un gran imperio (vv. 1588-1603).

La influencia que tiene la emperatriz sobre su hijo se evidencia también en la dimensión religiosa, dado que, tras ganar la batalla contra Majencio blandiendo un estandarte en forma de cruz, lo convence para que perseverare en su fe cristiana (vv. 1982-1984).<sup>3</sup>

Este ascendiente de la emperatriz sobre su hijo se subraya también en *La lepra de Constantino*, donde la soberana desempeña un papel secundario pero relevante: la Fe afirma ante la Gentilidad que el bautismo de Elena servirá de acicate a Constantino para inclinarse hacia el cristianismo (vv. 238b-251). En este auto calderoniano se introduce, además, la promesa de construcción de un templo donde venerar la cruz (vv. 1641-1648), así como referencias al milagro de la resurrección de un muerto al colocarlo sobre el madero santo. Algo similar sucede en la pieza de Tirso, pues la emperatriz promete construir

<sup>3</sup> Sobre la dimensión religiosa de santa Elena, véase Nicolás Cantabella, 2016: 216.

un templo para la Santa Reliquia (vv. 3197-3201) tras descubrirla después del milagro de la resurrección del personaje Lisinio y tras las amenazas de tortura a los judíos que pretendían ocultarla (vv. 2682-2686).

De acuerdo a lo expuesto, en la obra tirsiana, la emperatriz bizantina desempeña dos funciones destacadas. Por una parte, se presenta como la encargada de aportar un nuevo y legítimo heredero al imperio romano tras el asesinato del sucesor. Por otra parte, en el tercer acto, en el que se recoge la leyenda de la Vera Cruz, se enfatiza la inclinación de la soberana hacia el cristianismo, su posterior conversión y la influencia espiritual sobre su hijo, quien muestra también su adhesión a la fe cristiana.

En el auto de Calderón, la presencia de Elena es mucho más reducida (solo interviene entre los versos 1749-1764), pero adquiere gran importancia dramática al influir positivamente sobre su hijo, hasta el punto de lograr por su actitud devota la intervención de san Pablo y san Pedro en su favor para evitar el atentado de Majencio. Además, la emperatriz logra la curación espiritual y física de su hijo gracias a su conversión a la fe cristiana, que lo sana «de dos achaques crueles,/ la lepra del alma y cuerpo» (vv. 1758-1759).

## EUDOXIA

La dimensión religiosa también es el elemento enfatizado en Elia Eudoxia de Bizancio<sup>4</sup> (siglos iv-v d. C.), esposa del emperador Arcadio. Eudoxia mostró siempre interés hacia los asuntos religiosos —se posicionó a favor de la postura iconódula— y hacia la lectura y estudio de la Sagrada Escritura (Pérez de Moya, 1998: 970). Debido a ello, el autor anónimo de *La restauración de las imágenes por la reina Eudoxia* (sin fecha) la escoge como emperatriz protagonista de su obra, en la que se muestra a la soberana apoyando e impulsando reformas —similares a las tridentinas del siglo xvi— que conceden gran importancia a la veneración de imágenes.

La trama del texto centra la atención en la irracional pasión del rey por Julia, dama casada con el caballero Gerardo. Para conseguir gozar a la joven, el emperador ordena encarcelar a su esposo y enviar a la dama a una villa, donde se encontrará con ella para poder disfrutarla sin impedimentos.

<sup>4</sup> Para profundizar en esta soberana, véase Mayer.

El emperador miente a su esposa Eudoxia haciéndole creer que debe ausentarse de la corte por motivos de índole política. Por ello, durante su ausencia, delega en ella la responsabilidad de gobernar su estado (fol. 17r). La emperatriz, una vez asentada en el trono como soberana en funciones, decide, en primer lugar y tras seis años privada de la adoración de imágenes, restaurarlas para que puedan ser veneradas por su pueblo. Esta decisión cuenta, además, con la aprobación de Santa María Virgen, quien se le aparece para felicitarla.

A esta orden de la emperatriz se une la de la puesta en libertad del noble Gerardo: Eudoxia, consciente de la injusticia de su encierro, intenta de esta forma remediar el mal hecho por su esposo, que ha actuado de forma injusta para satisfacer sus apetitos. Por todo ello, mientras la soberana es ensalzada por los cielos, su marido sufre el castigo que merece por sus malas acciones al poder refugiarse la hermosa Julia en un convento para evitar padecer el abuso del emperador.

Este, frustrado por no poder gozar de Julia y tras conocer los mandatos dictados por Eudoxia, decide despojar a su mujer de todo el poder que le había concedido. Sin embargo, una vez más interviene la Virgen María a modo de *deus ex machina* para solucionar el conflicto, tanto político como conyugal: María se aparece al soberano para hacerle entender el deseo del cielo de que se veneren las imágenes y le insta a que devuelva a su devota esposa la corona y cetro que merece.

Así pues, la emperatriz aparece caracterizada como una virtuosa mujer, de carácter piadoso, y como una justa y prudente soberana. Este retrato queda realzado además a través de la oposición con su marido, connotado como un hombre depravado y un soberano tiránico, cuya intransigente condición religiosa priva a su pueblo de la veneración de imágenes. Gracias a la intervención de la Virgen y a la íntegra actitud de su esposa, el emperador se enmienda y acata las órdenes de la emperatriz.

## TEODORA

La emperatriz Teodora (s. VI d. C.),<sup>5</sup> esposa del emperador Justiniano I, es considerada una de las gobernantes bizantinas más influyentes de la historia y

<sup>5</sup> Sobre la fecha de nacimiento de Teodora, véase Mayor Ferrándiz, 2010: 2.

ha sido caracterizada de forma antitética: como mujer santa, según se la considera en la iglesia ortodoxa, y como mujer de carácter diabólico.<sup>6</sup>

*El ejemplo mayor de la desdicha* (1632), de Mira de Amescua, presenta el modelo negativo: la emperatriz aparece como una mujer intrigante e hipócrita. Junto a ella, se presentan sobre las tablas otros dos personajes históricos: su esposo, el emperador Justiniano, y el general Belisario. A través de ellos, el dramaturgo elabora una tragedia sobre las mudanzas de fortuna, recuperando para ello la leyenda sobre la desventura del general falsamente acusado por un enemigo —encarnado en esta ocasión en la emperatriz Teodora— que cae en desgracia ante el soberano.<sup>7</sup>

Teodora se presenta desde el inicio como un personaje destructivo, ya que, aunque sin aparecer todavía en escena, ha mandado a Leoncio que asesine a Belisario. Este odio mortal hacia el general responde al despecho que siente la soberana por haber sido rechazada por él antes de contraer matrimonio con Justiniano. Leoncio se niega a acatar la orden y advierte discretamente al general de que tiene por enemigo a una mujer.

Esta mujer, Teodora, no aparece en escena hasta el verso 485, aunque toda la acción ha girado en torno a su figura y a su mandato de matar a un hombre virtuoso por venganza, palabra que está continuamente en labios de la emperatriz y que puede considerarse, por tanto, su motor de actuación.

Junto a este carácter vengativo, otro de los rasgos que definen la personalidad de la emperatriz es su doblez. Esta falsedad se remarca a través del juego de apartes, donde se va configurando la condición intrigante, hipócrita y déspota de la reina (vv. 584b-589).

Teodora, profundamente irritada tras conocer que Leoncio se ha negado a asesinar a Belisario —al igual que se negarán también Narses y Filippo—, decide ejecutar la venganza por su propia mano, pero su marido Justiniano, que ha estado investigando para descubrir al enemigo de su general, al saber que es su propia esposa, decide desterrarla y compartir su poder con Belisario. Este renuncia y pide que se restituya en sus funciones a la emperatriz. Esta ejemplar acción parece producir en Teodora un efecto catártico. Pero dura poco: la emperatriz no consigue cambiar su carácter destructivo, de modo

<sup>6</sup> Para profundizar en este aspecto de la vida de Teodora, remito a Bravo García, 2004.

<sup>7</sup> «La fuente de *El ejemplo mayor de la desdicha* sería la *Historia Arcana*, de Procopio de Cesarea, descubierta en la Biblioteca Vaticana y publicada por Nicolò Alemanni en 1623» (Profeti, 1996: 76).

que, tras la virtuosa actuación de Belisario, se despierta en ella su dormido amor hacia él, por lo que se le declara y le insta a hacerse con la corona. Belisario rechaza semejante propuesta tanto por lealtad a su emperador y patria como por amor a su dama. Esto irrita sobremanera a la emperatriz, quien trama una treta que supondrá la definitiva caída en desgracia del general: Teodora hace creer a su esposo que Belisario está intentando seducirla.

Justiniano, a pesar de conocer la maldad de su mujer, pero sometido a su voluntad, cree su engaño y manda sacar los ojos a Belisario, quien se ve condenado a una vida de mendicidad. Poco después, la amada del general descubre ante el emperador el engaño de la emperatriz, descubriendo ante él la falsedad de su esposa. Ante esto, Justiniano decide, aunque con mucho dolor, repudiar a Teodora,<sup>8</sup> figura en la que prima la dimensión femenina, como ella misma reitera al destacar sus sentimientos como mujer por encima de su decoro como emperatriz; sin embargo, no puede obviarse su papel como soberana y las referencias del dramaturgo al abuso que hace del poder que como tal posee, pues se muestra «dominada por la pasión, los celos, la ira y la venganza —pasiones particulares vedadas al rey, como recuerda Saavedra Fajardo—» (Arellano, 1996: 49).

### AURELIANA (TRASUNTO HISTÓRICO DE CONSTANTINA)

Un carácter opuesto presenta la emperatriz Aureliana, trasunto de la histórica Constantina (ss. VI-VII d. C.), personaje destacado de *La rueda de la fortuna*, obra de Mira de Amescua de 1604 donde se recoge el episodio histórico en el que el emperador Mauricio es derrocado y asesinado por Focas.

La emperatriz sufre continuas afrentas por parte de su marido e hijo, a las que responde con paciencia y resignación cristianas. A esto se une su actitud limosnera, que sulfura a su esposo, presentado como un emperador lascivo, codicioso y herético que encamina hacia la destrucción a su propio imperio.

Este carácter vicioso de Mauricio se refleja asimismo en el príncipe heredero, que está dispuesto a forzar a la hermosa esclava Mitilene. Esta acción es impedida por Aureliana (vv. 953-957), quien reconviene constantemente a su

---

<sup>8</sup> Pineda, en *Los treinta libros de la monarquía eclesiástica*, subraya el profundo amor que sentía Justiniano hacia Teodora y la supeditación a todos sus deseos (libro XVI, capítulo 16).

hijo —que no es tal, sino descendiente de unos esclavos—, lo que despierta la cólera del joven, que tiene la osadía de agredir a su propia madre (vv. 970-973), tal y como hace también el emperador (vv. 1217-1218).

Aureliana, a pesar de estar dolorida y débil por estas agresiones, saca fuerzas de flaqueza para entregar a su esposo una carta del papa Gregorio,<sup>9</sup> en la que se le exhorta a luchar contra los infieles (vv. 1303-1304). El monarca, sometido aún a sus pasiones, se niega y, ciego de ira, manda apresar a la emperatriz; no obstante, un revelador sueño mediante el que se anticipa su muerte a manos de Focas lo hace recapacitar y, tras ensalzar a su esposa, se pone a disposición de Roma (vv. 1412-1416). El soberano, efectivamente, es asesinado por Focas, quien morirá a su vez a manos de Heraclio, verdadero hijo de Aureliana y Mauricio, que había permanecido oculto para ser salvaguardado como legítimo heredero (vv. 847-856).

Así pues, Aureliana es una emperatriz virtuosa y prudente, cuya representación se ajusta a los criterios del modelo ideal de gobierno femenino en el papel de consorte:<sup>10</sup> se encarga de la protección de sus súbditos, se preocupa por las necesidades materiales de los más pobres, se responsabiliza de la educación y reconvención del hijo, exhorta a la misión y desempeño religiosos del monarca y asume el rol de intercesora. En su dimensión femenina, aguanta con paciencia los ultrajes de sus propios familiares con actitud sumisa y resignada, lo que rodea a la soberana de un halo de santidad, complementado con su actitud devota y caritativa.

## IRENE DE BIZANCIO

En esta misma línea de virtuosismo se mueve Irene (siglos VIII-IX d. C.) en la obra tirsiana *La república al revés* (1611), donde se presenta un retrato muy favorecedor de esta histórica emperatriz que fue desposada con el emperador bizantino León IV, a quien dio un heredero: Constantino.

Irene es la primera en aparecer en escena lamentándose de la ingratitud con que la trata Constantinopla, ya que tras sus numerosas victorias se ve arrojada del trono, que ocupará Constantino. A pesar de esta aflicción inicial,

<sup>9</sup> El papa mantuvo contacto epistolar con Constantina para tratar diversos asuntos. Véase Maymó i Capdevilla, 2010.

<sup>10</sup> Si se deseara profundizar en este tema, se puede consultar Zúñiga Lacruz (2015 y 2016).

la emperatriz acepta la decisión del Senado y ella misma proclama emperador a su hijo, al que cede los atributos propios de poder (corona, mundo y estoque) y a quien aconseja sobre la misión religiosa que como gobernante le corresponde y sobre su actuación recta con los vasallos.<sup>11</sup>

Constantino hace caso omiso de estos consejos y ejerce el poder de manera tiránica, hasta tal punto que manda encarcelar a su propia madre, emergiendo así como representante de la faceta más viciosa del ser humano y del gobernante: mentira, inmoralidad, incapacidad de mando, injusticia, soberbia y ambición.

Irene, ayudada por el pastor Tarso, consigue liberarse de la prisión y llegar a palacio para recuperar el poder y restablecer el orden. De esta forma, si la salida de la emperatriz supuso el desgobierno, su restitución se considera el restablecimiento del orden en todos los ámbitos: el moral, ya que todas las decisiones de Constantino se han basado en los apetitos; el político, pues el imperio bizantino ha sufrido la destrucción del Senado; por último, el religioso, con la destrucción de imágenes que son mandadas restaurar y venerar por Irene una vez recuperado el trono (p. 427).<sup>12</sup>

Al asumir de nuevo el poder, Irene ejecuta dos castigos. En primer lugar, encarcela al vasallo Leoncio, quien había tenido la osadía de conspirar contra Constantino: «Responderé que no hay ley / ni razón ninguna hallo / con que despoje un vasallo, / por malo que sea, a su Rey» (p. 426). Después, manda apresar a su hijo Constantino:

In *La república al revés* the warrior-Empress Irene is deposed by her profligate son, but she returns to save her country from Constantino's cruel oppression and misrule. After many vicissitudes, Irene finally prevails and Constantino is imprisoned, leaving the Empress to rule as regent for her infant grandson (Smith, 1986: 249).<sup>13</sup>

<sup>11</sup> En este pasaje, en realidad, «de manera concentrada y con cierta sistematización, se podría resumir el modelo de rey (del actante 'poderoso') y el concepto del 'poder' que debería regir la organización de las repúblicas bien ordenadas» (Arellano, 1994: 64).

<sup>12</sup> Herrin afirma que la emperatriz Irene era veneradora de los iconos, devota y pía, y tras recuperar el trono del imperio restauró los iconos que su hijo había mandado destruir (2002: 105).

<sup>13</sup> «En *La república al revés*, la emperatriz guerrera Irene es depuesta por su vicioso hijo, pero regresa para salvar su patria de la cruel opresión y desgobierno de Constantino. Tras numerosas vicisitudes, Irene resulta victoriosa y su hijo Constantino es encarcelado, quedando así la emperatriz como regente de su nieto».

La emperatriz, además de encarcelar a Constantino, le manda sacar los ojos, supeditando sus sentimientos de madre a su obligación como monarca (p. 426). Constantino queda de esta forma degradado y despojado del poder, que no ha sabido ejercer con rectitud, de acuerdo a lo que su madre le había aconsejado y según había podido observar durante los prósperos años de reinado de la emperatriz Irene.

## CONCLUSIONES

De acuerdo a lo expuesto, se pueden rastrear en estas cinco emperatrices bizantinas los siguientes rasgos comunes:

- Todas las soberanas son presentadas de manera positiva, a excepción de Teodora, quien abusa de su posición para satisfacer su interés personal. Irene y Eudoxia, como emperatrices regente y en funciones, respectivamente, ejercen el poder efectivo de manera recta y justa, mientras que Aureliana, consorte, y santa Elena, emperatriz madre, se presentan como referente de virtud para los familiares que asumen el gobierno (marido e hijo).
- Salvo en las obras en las que interviene santa Elena, la emperatriz se presenta en directa oposición a un personaje de connotaciones antitéticas: en el caso de la pérfida Teodora, este personaje es Belisario, ejemplo de moralidad. En el de Eudoxia y Aureliana, es el marido, que se deja llevar por su apetito y maltrata a la esposa que actúa de forma íntegra. Por último, en la obra tirsiana sobre Irene, la figura opuesta es el hijo, Constantino, ejemplo de gobernante despótico.
- En el papel de madre (ejercido por santa Elena, Aureliana e Irene), las emperatrices destacan por su función como consejeras, instando a sus hijos a que gobiernen justamente. En el caso de Elena, esta soberana santa alienta al virtuoso Constantino para que demuestre su valentía como emperador y para que persevere en su fe católica, que ha de ser guía de su comportamiento. Un consejo similar plantea Irene a Constantino, al que insta a actuar de acuerdo a la moral cristiana. Aureliana, por su parte, exhorta a su supuesto hijo a actuar de forma íntegra, sometiendo sus pasiones.
- Para finalizar, se puede destacar la dimensión religiosa de las cuatro emperatrices connotadas positivamente. De santa Elena se destaca la



influencia sobre su hijo para profesar el cristianismo —dando origen a la cristianización de todo el imperio—, así como el episodio de la búsqueda de la Vera Cruz. De Aureliana se subraya su carácter piadoso y limosnero, así como la intercesión ante su esposo para atender la petición de ayuda de Roma y de la Iglesia católica. En Eudoxia e Irene, por su parte, se subraya la dimensión religiosa a través de su postura contraria a la iconoclasia: ordenan la restauración y veneración de imágenes prohibidas, respectivamente, por su marido e hijo.

Así pues, a través de la recreación de estas cinco emperatrices, se manifiesta el interés que despierta el peculiar modelo de gobernante femenino: los dramaturgos, como se evidencia en las obras analizadas, no solo reflexionan acerca de la autoridad y el poder, sino también sobre las múltiples particularidades del ejercicio gubernamental de la mujer.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (s. a.). *La restauración de las imágenes por la reina Eudoxia*. S. l., ejemplar de la BNE: Ms. 16416.
- ARELLANO, Ignacio (1994). «La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina». *Crítica Hispánica*, XVI, pp. 59-84.
- (1996). «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua». En Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, vol. I, 43-64.
- (2008). «*El árbol del mejor fruto* de Calderón y la leyenda del árbol de la cruz. Contexto y adaptación». *Anuario Calderoniano*, 1, pp. 27-65.
- BRAVO GARCÍA, Pedro Antonio (2004). «Teodora, el esplendor de Bizancio». En Jesús de la Villa Polo (coord.), *Mujeres de la Antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial, 255-298.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2008). *La lepra de Constantino*. En Luis Galván y Rocío Arana (eds.). Kassel: Reichenberger.
- HERRIN, Judith (2002). *Mujeres en púrpura: Irene, Eufrosine y Teodora, soberanas del medioevo bizantino*. Madrid: Taurus D. L.
- LARA MARTÍNEZ, María y LARA MARTÍNEZ, Laura (2007). «Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo». *Comunicación y hombre*, 3, pp. 39-50.
- MAYER, Wendy (s. a.). «Aelia Eudoxia (wife of Arcadius)». En *De imperatoribus romanis* <[www.luc.edu/roman-emperors](http://www.luc.edu/roman-emperors)> 4-9-2018.

- MAYMÓ I CAPDEVILLA, Pere (2010). «*Consuetudo y sacrilegium* al respecto de la tangibilidad de los *corpora sacra* en la epístola 4,30 de Gregorio Magno a Constantina». En Emilio Suárez de la Torre y Enrique Pérez Benito (eds.), *Lex Sacra: religión y derecho a lo largo de la Historia. Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*. Valladolid: SECR, 87-96.
- MAYOR FERRÁNDIZ, Teresa María (2010). «Teodora de Bizancio (497 o 500-548)». *Revista de clasesHistoria. Historia, Ciencias Sociales, Humanidades*, 180, pp. 1-13 <[www.claseshistoria.com/revista/2010/articulos/mayor-teodora-bizancio.pdf](http://www.claseshistoria.com/revista/2010/articulos/mayor-teodora-bizancio.pdf)> 3-9-2018.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2009). *El ejemplo mayor de la desdicha*. En Maria Grazia Profeti (ed.), *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada-Diputación de Granada, vol. I, 207-302.
- (2012). *La rueda de la fortuna*. En Ana María Martín Contreras y Agustín de la Granja (eds.), *Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada-Diputación de Granada, vol. XII, 489-627.
- NICOLÁS CANTABELLA, Elena (2016). «Personajes de las comedias hagiográficas de Tirso de Molina. Análisis comparativo». En Blanca Oteiza (ed.), *La santa Juana y el mundo de lo sagrado*. Pamplona: Universidad de Navarra, 213-224.
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1998). *Aritmética práctica y especulativa; Varia historia de sanctas e illustres mujeres* [1583]. Madrid: Castro.
- PINEDA, Juan de (1594). *Los treinta libros de la monarquía eclesiástica o Historia universal del mundo*. Barcelona: Jaime Cendrat.
- PROFETI, Maria Grazia (1996). «*El ejemplo mayor de la desdicha* y comedia heroica». En Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, vol. I, 65-92.
- SMITH, Dawn L. (1986). «Women and Men in a World Turned Upside-Down: an Approach to Three Plays by Tirso». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, pp. 247-260.
- TIRSO DE MOLINA (1958). *La república al revés*. En Blanca de los Ríos (ed.), *Obras dramáticas completas*. Madrid: Aguilar, vol. I, 375-428.
- (2011). *El árbol del mejor fruto*. En Ignacio Arellano (ed.), *Obras completas. Primera parte de comedias*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, vol. I, 389-554.
- ZÚÑIGA LACRUZ, Ana (2015). *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*. Kassel: Reichenberger.
- (2016). *Reinas áureas de la A a la Z*. Kassel: Reichenberger.





